

Under overflaten:

*En undersøkelse av norske kvinnelige
populærmusikkartisters iscenesettelser av
kjønn, seksualitet og sjangerdiskurs*

Anja Kristin Solheim Skar



Masteroppgave i sosiologi
Institutt for Sosiologi og Samfunnsgeografi
Det samfunnsvitenskapelige fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2011

© Anja Kristin Solheim Skar

2011

Under overflaten: En undersøkelse av norske kvinnelige populærmusikkartisters
iscenesettelser av kjønn, seksualitet og sjangerdiskurs

Anja Kristin Solheim Skar

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Fokus i min masteroppgave er norske kvinnelige musikkartister, nærmere bestemt hvordan norske kvinnelige musikkartister iscenesetter kjønn og seksualitet. Mitt formål har vært å finne ut av, med hovedvekt på det visuelle, hvordan artistene iscenesetter seg selv i forhold til normer og forventninger til kjønn og seksualitet, og hvordan iscenesettelsene påvirkes av å befinne seg i konteksten populærmusikk, med særlig fokus på betydningen av sjangertilhørighet og autentisitet.

Mitt overordnede teoretiske perspektiv er et poststrukturalistisk queerperspektiv, med forankring i Judith Butlers perspektiver på kjønn og seksualitet. Fordi kjønn og seksualitet i oppgaven blir forstått som i stor grad diskursivt konstruert, og fordi jeg vil undersøke kjønn og seksualitet i et kulturelt felt, drar jeg også nytte av perspektiver på diskurs, kultur og hegemoni. Fordi mye av materialet mitt er av visuell og ikke tekstlig art, er det nødvendig å finne frem til analytiske grep som gjør at jeg kan ”oversette” fotografiene til tekst. For å gjøre dette benytter jeg meg av en semiotisk tilnærming til fotografiene, i tillegg til Erving Goffmans studie *Gender Advertisements* (1979).

Analysefokus ligger hovedsakelig på visuelle iscenesettelser, som analyseres gjennom artistenes *albumcover* og *pressefotografier*, men også tekst i form av offentlig publiserte *intervjuer* og *omtaler*. Analysen består av tre hoveddeler, samt en avsluttende diskusjon. I den første analysen tar jeg for meg albumcoverne til artistene oppmeldt til Spellemannprisen 2008, i klassen kvinnelig artist. I alt utgjør dette 33 albumcover, hvorav 26 er aktuelle i analysen. Her ser jeg på hvordan artistene iscenesetter kjønn, og hva slags kjønnsdiskurser som representeres. De to neste analysene er næranalyser av artistene Ida Maria og Marit Larsen, og deres iscenesettelser av kjønn og seksualitet, i tillegg til sjangerdiskurs (henholdsvis rock og pop) og autentisitet. Her er samspeillet mellom sjangerdiskurser, autentisitetsforståelser, kjønn og seksualitet i fokus.

Siste kapittel vil fungere som en felles analyse, oppsummering og avsluttende diskusjon av oppgavens fokus og funn. Oppgaven avsluttes med noen betraktninger omkring temaene, sett i et større perspektiv.

Forord

Å skrive denne oppgaven har vært en lærerik, til tider frustrerende, men først og fremst morsom reise. Å bli gitt frihet i det faglige men også i det daglige har ført til en situasjon som har gitt meg både større glede av og større tro på meg selv som student. Prosessen har tatt meg til mange nye steder, både teoretisk, analytisk, mentalt – og geografisk. At denne prosessen har gått som den har gått - eller i det hele tatt gått, har jeg mange å takke for.

Jeg vil først takke min hovedveileder Anne Lorentzen for faglig hjelp, tålmodighet, push og gode råd hele veien gjennom. Takk til biveileder Håkon Larsen for god hjelp i oppstarten og slutfasen. Jeg ønsker også å takke Senter for Tverrfaglig Kjønnforskning (STK) for kontorplass sommeren 2010.

Takk til min søster Ane-Marthe for mental og faglig hjelp og støtte, korrekturlesning, tålmodighet og oppmuntring, felles arbeids/te/vin-stunder, og for at hun alltid har tid til meg, selv når hun egentlig ikke har tid. Også takk til hennes mann og deres fantastiske barn for å gjøre plass til meg i deres familie når jeg trenger tilhørighet, kjærighet, selskap og husrom. Takk til mamma for å ha støttet meg gjennom skolen alle disse årene – på godt og på vondt, og pappa og resten av familien for å stille opp. Takk til min venn Jonas C. for å inspirere meg til å ta sjanser til å gjøre det jeg vil – våre veier krysses forhåpentligvis igjen. Siste takk fortjener jeg selv, for kampene jeg har stått gjennom, for det er de som gjør meg til min egen sjef.

"The true mystery of the world is the visible not the invisible".
Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891

"Kunsten har alltid evnet å bære dobbeltheten ved å representere den til enhver tid samfunnsmessige tilstand og samtidig overskride den for å skape noe nytt. Derfor har kunsten en dynamikk som gjør at den blir en del av den sosiale energi som både skaper stabilitet og forandring på samme tid".
Jørgen Lorentzen, 2004

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1.1	Kulturstudier og forskning på populærmusikk og kjønn	3
1.1.2	Visualitet, estetikk og visuell sosiologi.....	5
1.2	Problemstillinger	6
1.3	Oppgavens oppbygging	6
2	Empirisk materiale og noen etiske betraktninger	8
2.1.1	Spellemannprisen og rekordåret 2008.....	12
2.1.2	Kvinnelig artist?	13
2.1.3	Ida Maria og Marit Larsen som caser.....	14
2.2	Etikk og forskerrollen	15
2.2.1	Refleksjoner over eget ståsted.....	16
3	Teoretiske perspektiver og analyseverktøy	17
3.1	Kultur, diskurs og hegemoni	18
3.2	Perspektiver på kjønn og seksualitet	21
3.2.1	Heteronormativiteten.....	22
3.2.2	Kjønn, kropp og seksualitet som diskurs	23
3.2.3	Performativitet, sitering og feilsitering	25
3.3	Å lese bilder.....	27
3.3.1	Goffman og kjønn i reklame	28
3.3.2	Denotasjon, konnotasjon og myter	30
3.4	Diskursanalyse.....	32
3.4.1	Mitt diskursanalytiske begrepsapparat	32
3.4.2	Populærmusikk som analytisk kategori og diskursorden.....	34
3.4.3	Kjønn/seksualitet som analytiske kategorier og diskursorden	35
3.4.4	Autentisitet som betydningsområde og analytisk kategori	36
3.5	Svakheter og kritikk av ovenstående perspektiver	37
3.5.1	Perspektivenes sosiologiske relevans, eller dissonans?	39
4	Iscenesettelser av kjønn på albumcover	41
4.1	Kroppsspråk.....	41
4.1.1	Blikk	42
4.1.2	Bevegelse og positur	43

4.1.3	Berøring.....	45
4.1.4	Omgivelser	46
4.2	Kroppen som estetisk prosjekt.....	47
4.2.1	Klær, farge, hud og hår.....	47
4.3	Kulturelle og diskursive føringer.....	49
4.3.1	Forskjønnnet naturlighet	49
4.3.2	Overskridelse gjennom kroppsspråk og avvisning av heteronormativiteten	51
4.3.3	Avslutning og overgang til de to neste kapitlene	54
5	Ida Maria	56
5.1	Rockens diskurs.....	56
5.1.1	Hvorfor blir rocken forstått som maskulin?	57
5.2	Ida Marias iscenesettelse av rock og autentisitet.....	59
5.2.1	Assimilering av rockens rebell?	59
5.2.2	Forskyvning og en kvinnelig subjektivitet	61
5.2.3	Oppsummering	63
5.3	Ida Marias iscenesettelser analysert gjennom utvalgte fotografier	64
5.4	Kjønn og seksualitet som maskerade.....	66
5.4.1	Postmoderne estetikk, parodi og fengselssymbolikk (fotografi A).....	66
5.4.2	Androgynitet, intertekstualitet og klær som symbol (fotografi B).....	69
5.5	Avslutning: Ida Maria og forestillingen om et refleksivt selv.....	72
6	Marit Larsen	74
6.1.1	Pop som feminin diskurs	75
6.2	Marit Larsens iscenesettelse av pop og autentisitet.....	76
6.2.1	Autentisitet gjennom nærhet og musikalsk forfatterskap.....	77
6.3	Marit Larsens iscenesettelser analysert gjennom utvalgte fotografier	80
6.4	Balansering av kjønnsuttrykk: normativ femininitet og respektabel seksualitet	82
6.4.1	Marit Larsen og det norske middelklasseideal	84
6.5	Runddans: Medienes rolle	86
6.6	Avslutning	88
7	Avsluttende diskusjon: mellom diskurser	90
7.1	Forhandlinger om autentisitet: Mellom kjønn, seksualitet og sjangerdiskurs	90
7.1.1	Hegemonisk eller kontekstautentisk femininitet	93
7.1.2	Kontekstautentisitet eller subkultur?	95

7.1.3	Hvor er motstanden?	96
7.2	Kjønn, musikk og politikk?	99
7.2.1	I know it's feminism, but I don't know why.....	100
7.2.2	Språkets begrensninger	101
Litteraturliste		
Vedlegg		

Tabell 1: Tekstanalysene av Ida Maria	10
Tabell 2: Tekstanalysene av Marit Larsen	11
Tabell 3: Påmeldte album kvinnelige artister, Spellemannprisen 2003-2009	13
Tabell 4: Forhandlinger om autentisitet	92

Figur 1: Marit Larsen, Ida Maria, Lise Olden, Katrine Moholt, Maria Arredondo, Paulin Voss Skoglund	42
---	----

Figur 2: Hanne Tvetter, Katharina Nuttall	44
--	----

Figur 3: Sichelle, Herborg Kråkevik	45
--	----

Figur 4: Caroline Walters, Tone Mette, Marte Heggelund	46
---	----

Figur 5: Ida Maria (Coveret til singelen Queen of the world)	64
---	----

Figur 6: Ida Maria (Pressefotografi)	64
---	----

Figur 7: Glenn fra Village People, Kunst av Tom from Finland, Madonna, Lady Gaga, Joan Jett	71
---	----

Figur 8: Marit Larsen (Coveret til albumet The Chase)	80
--	----

Figur 9: Marit Larsen (Pressefotografi)	80
--	----

Figur 10: Platecoverne til Rihanna, Lady Gaga, Lissie, Robyn	98
---	----

Vedlegg 1: Liste over påmeldte artister til Spellemannsprisen 2008, i kategorien "kvinnelig artist"	
--	--

Vedlegg 2: Albumcovre til påmeldte artister til Spellemannsprisen 2008, i kategorien "kvinnelig artist" (33/32)	
--	--

1 Innledning

Utgangspunktet for denne oppgaven er norske kvinnelige musikkartister, mer bestemt hvordan norske kvinnelige musikkartister iscenesetter kjønn og seksualitet, samt sjangerdiskurs og autentisitet. Analysefokus vil være på visuelle og estetiske iscenesettelser, mer bestemt albumcovere og pressefotografier, samt tekst i form av offentlig publiserte intervjuer og omtaler. Oppgavens visuelle fokus er på høyde med offentlighetens store fokus på visualitet og estetikk. Særlig de siste tiårene har viktigheten av visualitet økt, og spesielt etter 1960-tallet har man i mediene sett en stadig økende trend der ord og tekst viker for bilder og videoer (Cook, 2001:54).¹ Som litteraturviter Eivind Røssaak (2005:11) legger frem: *”offentligheten har i postmodernismen blitt ett potensielt estetisk prosjekt”*. Dette er også synlig på populærmusikkfeltet. Musikkforskeren Susan McClary mener at musikk i den vestlige kulturen er en estetisk diskurs på flere nivåer (Whiteley, 2005:152). Dette belyser hvordan musikk ikke bare er et rent musikalsk språk, men også formidlinger av for eksempel smak, klasse, tilhørighet, kjønn og seksualitet. I musikkfeltet har musikkvideoens og MTVs² inntog hatt stor betydning for et økt fokus på visualitet, estetikk, image og utseende (Breen, 2006:129). Albumcovere er i så måte en viktig del av artistenes estetiske uttrykk: her har artistene mulighet til å formidle en type estetikk og image som speiler hvordan de ønsker å bli lest. Albumcoveret representerer altså både artistens kunstneriske uttrykk og identitet (Negus, i Leonard, 2007: 109), og er derfor uttrykk som man må anta er nøye iscenesatt. NRK TVs eneste populærmusikkprogram Lydverket belyste dette i en sak knyttet til bandfotografier og albumcovere:

”Men nå, tenk på dine favorittplater. Du tenker sikkert først på musikken, men jeg kan garantere deg at du og tenker på et bandbilde eller selve albumcoveret. Hva hadde for eksempel Beatles-klassikeren Abbey Road vært uten fotgjengerovergang-bildet, hvor Paul McCartney mystisk nok går barfot (...). og når Rihanna skulle forandres fra snill pike til moderne S&M-dronning, joda, da rydda man bare coveret på Rated R”³ (Slettemark, 2011).

Som programleder Asbjørn Slettemark indikerer, er fotografier og albumcovere av viktig betydning for relasjonen mellom publikum og musikkartist. Og ikke minst viser han til

¹ Erling Sivertsen (1995:11) deler mediernes bruk av bilder inn i tre epoker: den bildeløse, den bildefattige og den bilderike.

² MTV startet i USA i august 1981. MTV Europe kom i 1988 (Blokhus & Molde, 1996:50).

³ Rihannas 4. album, utgitt i 2009.

hvordan artistene formidler kjønn og seksualitet gjennom visuelle og estetiske uttrykk, slik han sikter til at Rihanna gjør.

Oppgaven vil også bestå av analyser av tekst – mer spesifikt intervjuer, medieomtaler og presseskriv. Tekstanalysene er en del av oppgavens to næranalyser, som er analyser av Ida Marias og Marit Larsens iscenesettelser. Her fokuserer jeg særlig på hvordan de imøtekommer og italesetter sjangerdiskurs og autentisitet, men også kjønn og seksualitet. I analysen av Marit Larsen vil jeg også fokusere på det dialektiske forholdet mellom Larsen og mediene. Pierre Bourdieu (1998:91) beskrev mediene som både brannmenn og pyromaner: de kan løfte opp og brutalt trekke ned. Mediene har på denne måten en betydelig med definisjonsmakt til å konstruere virkeligheten (Bourdieu, 1998:44).

Bourdieu (1980:211) mente at det er en vanlig misoppfatning at (kultur)-sosiologien kun egner seg for å analysere forbruksaspekter, og ikke for analyser av produksjonen, eller av verket i seg selv. Musikkartisten kan ses på som en forlengelse av, en del av eller en representasjon av et verk; altså musikken. Det er interessant å undersøke hvordan musikkartister ”gjør” kjønn og seksualitet av flere grunner.⁴ For det første er det isolert sett interessant å se på hvordan disse gjøres innad i populærmusikkfeltet. Men det er også interessant å se på hvordan artistene forholder seg til øvrige sosiale faktorer. Er det slik at artistene påvirkes av kulturelle normer og diskursive føringer, eller står de som musikkartister mer fristilt i sine iscenesettelser av kjønn og seksualitet? Populærkulturelle strømninger kan si oss noe om forholdet mellom det kulturelle og det politiske, samtidig som det sier noe om det dialektiske forhold mellom mening og identitetsdannelse (Knapskog & Larsen, 2008:24). I følge Røssaak (2005:23) har kunsten en dobbel funksjon i det den både importerer utenforliggende diskurser og eksporterer nye tematikker til offentligheten. Slik snakker kulturen og individene sammen, og utformer hverandre – på godt og på vondt (Bondevik & Rustad, 2006:58). Språk, men også visualitet, stil og estetikk er en viktig del av denne samtalen. Disse uttrykkene sier altså både noe om diskursene en står i, tiden en er i og hva slags diskurser som er tilgjengelige. Kanskje kan man si at det er dette fotografier viser oss, og ikke menneskene i dem?

⁴ Å ”gjøre” kjønn og seksualitet er en typisk poststrukturalistisk formulering. Overordnet teoretisk rammeverk vil da også være queerperspektivet og Judith Butler, som skriver seg inn i poststrukturalismen. Dette vil bli nøyere presentert, diskutert og kritisert i kapittel 3.

1.1.1 Kulturstudier og forskning på populærmusikk og kjønn

To viktige sosiologiske forståelsesmodeller på populærkultur er henholdsvis Frankfurterskolen og Birminghamskolen. Frankfurterskolen betegner en forskningstradisjon som hadde sitt utspring i Frankfurt på 1920-tallet. Frankfurterskolen er en marxistisk inspirert teoretisk retning, med teoretikere som Theodor Adorno og Max Horkheimer som de mest kjente forskerne i feltet. Adorno og Horkheimer så på populærkulturen - eller massekulturen som det her ble kalt, som en slags opium for folket, som presenterer oss for standardiserte uttrykk som bidrar til en overordnet kulturell og strukturell konformitet og kontroll (Barker, 2008:45). Frankfurterskolens kritiske teori stilte seg skeptisk til populærkulturen, og viet således lite plass til populærkulturens politiske potensial eller til individets påvirkning av kulturen. Dette tok Birminghamskolen høyde for cirka 40 år senere. På 1960-tallet blomstret det på Centre of Contemporary Cultural Studies på Universitetet i Birmingham opp en ny fagtradisjon, med navn som Stuart Hall, Paul Willis og Dick Hebdige som nøkkelpersoner. Birminghamskolen anses som grunnleggerne av Cultural studies-tradisjonen (Barker, 2008:7). Cultural Studies er et interdisiplinært forskningsfelt med særlig fokus på forholdet mellom kultur og makt (Lorentzen & Stavrum, 2007; Barker, 2008). Birminghamskolen innehar et kritisk perspektiv, og benytter seg av for eksempel semiotikk og diskurs (Barker, 2008). I motsetning til Frankfurterskolen legger Birminghamskolen og Cultural studies vekt på at populærkulturen har et politisk potensial, og at kulturkonsumenter ikke er passive mottakere, men kritiske subjekter som er i stand til å velge og til å gjøre motstand. Birminghamskolen er særlig interessert i klasseperspektiver, mer spesifikt på hvordan arbeiderklassen gjør motstand mot hegemonier (Barker, 2008). Ungdomskulturer og subkulturer har da også vært et viktig forskningsfelt i Cultural studies. Dick Hebdiges *Subculture: The meaning of style* fra 1979 er en av de mest kjente studiene innenfor Cultural studies og forskning på stil, image og musikk, noe jeg vil komme tilbake til særlig i kapittelet om Ida Maria. Hebdige tok her for seg hvordan subkulturelle fenomen slik som for eksempel punken oppstod og representerte et opprør mot den rådende kulturen i samfunnet, spesielt gjennom stil. Men, som forskere fra Birminghamskolen flest, snakker Hebdige generelt lite om en vesentlig faktor, nemlig kjønn.

Angela McRobbie var en av de første som kritiserte Cultural studies for å være for mannsfokusert, og inkluderte ett kjønnsperspektiv i Cultural studies – noe som dermed setter min oppgave i forbindelse med Cultural studies-tradisjonen. Jenter og kvinner var lenge så å si fraværende i de fleste studiene av kultur og ungdomskultur (Lorentzen, 2000). I sine

tidligere arbeider undersøkte derfor McRobbie ”jentekulturen”. Kulturen hun da fant var en kultur som hovedsakelig foregikk hjemme. McRobbie mente at dette skyldes at det konstrueres en jentekultur som tar for seg mote, skjønnhet, hjem og romantikk, noe som dermed definerer hva som er viktig for jenter. Hun kritiserte kulturen for å skape en konsumorientert jentekultur. Senere stilte hun seg derimot kritisk til sin egen forskning, og mente at jenter selv har et refleksivt forhold til hvordan konsumentkulturen skaper bilder av hvordan de bør være og hva de bør interessere seg for (Barker, 2002:168).⁵

Populærmusikk, og særlig kombinasjonen kjønn/populærmusikk er likevel relativt lite forsket på innen sosiologien (Lorentzen og Stavrum, 2007).⁶ Imidlertid har man i de siste tiårene sett en økende interesse rundt og forskning på populærmusikk i akademiske miljøer generelt. Et eksempel på dette er interessen i Lady Gaga (se f.eks. Halberstam, 2010). På Universitetet i South Carolina har Lady Gaga faktisk fått ett eget fag i sosiologi. Denne interessen kan for øvrig sammenlignes med den til dels store akademiske interessen Madonna fikk i sin tid. I norsk sammenheng kan man nevne et av UiOs nye prosjekter *Popular Music & Gender in a Transcultural Context*, som er et tverrfaglig prosjekt mellom blant annet mediastudier, sosiologi, kjønnsstudier, musikkvitenskap og sosialantropologi.⁷ Spesielt relevant er prosjektet til Mikkel Ålvik, som vil ta for seg mediernes fremstilling av Marit Larsen.⁸ Generelt har det norske bidraget til forskning på musikk, og kjønn og musikk vært forskning på populærmusikk, vokalistposisjoner, bandformasjoner og homososiale tendenser i rock og jazz, samt kvinnelige musikere som danner band (Lorentzen og Stavrum, 2007). Den økende interessen for sosiologisk forskning på kjønn og populærmusikk vises også gjennom et

⁵ McRobbie skrev for øvrig sammen med Simon Frith en av rockesosiologiens mest kjente artikkel *Rock as Masculine Space* (1978), en artikkel som tar for seg hvordan rock forbindes med maskulinitet og maskulin seksualitet, noe jeg vil komme tilbake til i kapittelet om Ida Maria.

⁶ En årsak til dette kan være at det i lang tid var underforstått at populærkultur og populærmusikk var for trivielt for seriøs sosiologisk forskning (Kotarba & Vannini, 2009:x), en tankegang som man kan lure på om fremdeles gjelder. For eksempel skriver Knut Olav Åmås i en kronikk i Aftenposten i forbindelse med Eurovision 2010 og forskning på populærkultur, at ”Det er som om man er redd for at det å interessere seg for «lette» uttrykk skal gjøre en selv som forsker eller kulturperson mindre tung” (Åmås, 2010).

⁷ Se <http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/musicandgender/index.html> (Lesedato 11/04/2011).

⁸ Se <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/aktuelt/aktuelle-saker/2011/musikk-og-kjonn.html> (Lesedato 11/04/2011).

økende antall norske masteroppgaver i samfunnsvitenskapelige fag som tar for seg ulike sider ved populærmusikk.⁹

1.1.2 Visualitet, estetikk og visuell sosiologi

I følge Elizabeth Chaplin (1994:80) startet interessen i kritisk analyse av visuelle representasjoner etter 1970-tallet. Før dette fantes det lite interesse rundt temaet annet enn i kunsthistoriefaget. En generell økning i bruk av fotografi og video bør ses i sammenheng med den gryende interessen. Likevel har det vært overraskende lite forskning på visuelle og estetiske uttrykk i musikkfeltet og blant musikkartister, og særlig om man ser det i forhold til en omfattende forskning på ulike aspekter ved TV (Ganetz, 1997:31).

International Visual Sociology Association legger på sin nettside frem noen punkter på hva visuell sosiologi kan være.¹⁰ For eksempel kan dette være fortolkende analyse av kunst og populærkulturell visuell representasjon, studier av reklame, og studier av fotografiers mening og sosiale innflytelse. Det er viktig å poengtere om man ønsker å studere fotografier som et kunstnerisk uttrykk eller om man ønsker å forstå fotografi som formidler av kulturelle og diskursive føringer. Det er det siste som i mitt tilfelle er relevant. Fotografiene blir i min oppgave behandlet som empirisk materiale som kan si noe om de diskurser fotografiene befinner seg inne i, eller rettere sagt, diskurser artistene iscenesetter seg gjennom. Jeg vil gå nærmere inn på fotografi og fotografi som semiotiske tegn i kapittel 3.3.

Når det gjelder studier av visualitet og estetikk i populærmusikk, er musikkvideoer det som kan synes å ha blitt viet størst oppmerksomhet. Generelt har forskning på musikkvideoer gjerne gått ut ifra en antagelse om at de opererer med en høy grad av seksualisering og objektivisering (Wallis, 2010). Selv om forskningen til dels har støttet opp under slike antagelser, har de også vist at musikkvideoer har dårligere rykte enn de fortjener: De fleste musikkvideoer viser ikke like mye sex og vold som kritikere gjerne antar (Wallis, 2010:160). Cara Wallis studie fra 2010 av kjønn i musikkvideoer bekrefter dette. Derimot viser undersøkelsen at kjønnsstereotypene vedlikeholdes på andre områder, særlig sett gjennom utførelsen av normer for femininitet og maskulinitet.

⁹ Pernille Birkeland (2009) skrev masteroppgave i sosiologi om hvordan kvinner i britisk hip hop /grime iscenesetter kjønn og seksualitet. Glenn Bjermelands masteroppgave fra 2009 tar for seg to rockeplater av henholdsvis Motorpsycho og De aller Værste, og hvordan disse skriver seg inn i en historisk diskurs om rock, estetikk og musikktradisjoner.

¹⁰ <http://www.visualsociology.org/about.html> (Lesedato:11/04/2011).

1.2 Problemstillinger

Jeg har nå rammet inn oppgavens temaer og forskningsfelt. Jeg vil her konkretisere temaene ytterligere ved å formulere noen hovedspørsmål. Grovt sett vil jeg dele inn i en hovedproblemstilling, som igjen er delt inn i to spørsmål (A og B), og to underspørsmål (1 og 2). Min overordnede problemstilling vil da være:

Hvordan iscenesetter norske kvinnelige musikkartister kjønn og seksualitet?

A. På hvilken måte iscenesetter de konvensjonelle eller ukonvensjonelle betydninger av kjønn og seksualitet?

B. Hva slags diskurser finnes og hvilke av disse har forrang?

Jeg vil i analysene av Ida Maria og Marit Larsen se nærmere på samspillet mellom kjønn, seksualitet og populærmusikk. Autentisitet og sjangerdiskurs vil være viktige analytiske fokus for å finne et eventuelt samspill mellom disse. Det første underspørsmålet fokuserer på samspillet mellom musikkjangrenes diskurser, kjønn og seksualitet og musikkartistenes iscenesettelse. Det andre underspørsmålet handler om autentisitet.

(1) Hvordan utspiller møtet mellom musikkartistenes iscenesettelser og musikkjangrenes diskursive føringer seg?

(2) Hvilke forbindelser er det mellom kjønn, seksualitet og autentisitet og mellom kjønn, seksualitet, autentisitet og sjangerdiskurs?

1.3 Oppgavens oppbygging

Oppgaven vil bestå av 7 kapitler. Jeg starter neste kapittel (2) med å ta for meg empiriske valg og noen etiske betraktninger. I kapittel 3 tar jeg for meg teoretiske perspektiver og analyseverktøy. Del 1 av analysen presenteres i kapittel 4, som er en analyse av albumcoverne på de aktuelle 26 albumene som ble påmeldt i klassen kvinnelig artist til Spellemannprisen 2008. Her vil jeg kartlegge likheter og forskjeller ved artistenes visuelle-estetiske iscenesettelse, og hva slags diskurser og kulturelle føringer om kjønn artistene iscenesetter seg gjennom. I del 2 av analysen, som man finner i kapittel 5 (Ida Maria) og 6 (Marit Larsen), har jeg valgt ut to av artistene til en mer dyptgående analyse. Hver av disse

analysene er todelte: Først vil jeg analysere tekst, der intervjuer, omtaler og presseskriv er empirisk materiale. Her ønsker jeg å fokusere på hvordan artistene iscenesetter sjanger, kjønn og seksualitet gjennom begrepet autentisitet. Deretter vil jeg foreta en analyse av deres visuelle estetiske iscenesettelser på fotografier og albumcovere.

Kapittel 7, og det siste, vil stå som en samlet analyse og metadiskusjon av de tre forgående kapitlene og deres funn. Helt til slutt vil jeg foreta en slags kjønnspolitisk refleksjon av populærmusikken og debatten omkring nye tendenser i en populærkulturell visuell og estetisk offentlighet.

2 Empirisk materiale og noen etiske betraktninger

Valg av empiri vil alltid innebære en utvelgingsprosess (Widerberg, 2001:79). Da det alltid vil være nødvendig å ha noen utvalgsriterier, er det viktig å være klar over at man velger noe(n) til fordel for noe anne(n)t. Spesielt kvalitativ forskning baserer seg på strategiske utvalg (Thagaard, 2003:53). Dette vil si at man velger ut ifra antagelsen om at de har de kvalifikasjoner som er vesentlige for å svare på forskningspørsmålene. Dette har også vært tilfelle i mitt valg av artister. Da jeg ønsket å ha fokus på kvinnelige musikkartister, hadde jeg allerede med valg av tema og utformingen av en problemstilling foretatt en utvelgning. Utformingen av problemstillinger kan i så henseende fungere som en utvelgesprosess: de snevrer inn nedslagsfeltet i en undersøkelse, og legger føringer på hva som skal undersøkes. Men, kvinnelige populærmusikkartister er fortsatt et stort felt, og jeg var dermed nødt til å foreta nok en utvelgning. Jeg var i starten inne på tanken om å velge ut artister som åpenbart viste tegn til motstand. Imidlertid er ”motstand” et vidt og relativt begrep som nødvendigvis vil være vanskelig å sette fingeren på uten å først analysere dette frem - og det er jo nettopp noe av dette jeg ønsker å finne ut av i oppgaven. Jeg valgte derfor å gå ut i fra listen over påmeldte artister i klassen *kvinnelig artist* til *Spellemannprisen 2008*.¹¹ Spellemannprisen er en norsk musikkbransjepris hvor de aller fleste artister som har gitt ut album det gitte året påmeldes til. Dermed vil listene over påmeldte artister være en representativ oversikt over hvem som er aktive musikere i ett gitt år. Spellemannprisen 2008 var den nyeste Spellemannutdelingen da jeg begynte på denne oppgaven. I tillegg var, som jeg skal si noe om nedenfor, 2008 ett rekordår for albumutgivelser av norske kvinnelige artister. Dette er grunner for at Spellemannprisen 2008 ble valgt.¹²

I den første delen av oppgaven har jeg valgt å analysere 26 av de 32 påmeldte artisters¹³ 33 *albumcover*. Alle de 33 fotografiene/coverene ligger ved som vedlegg bakerst i oppgaven, og noen av dem vil også vises som eksempler i analyseteksten. Det at flertallet av coverne er fotografier var forutsetning for at jeg valgte dette utvalgsriteriet: I alt 26 av de 33

¹¹ Spellemannprisen for 2008 ble delt ut i Oslo Spektrum lørdag 24. januar 2009.

¹² Se http://www.farjournalen.no/pages/nor/2484-rekordenes_spellemann (16/7/10).

¹³ Ane Brun er påmeldt med to album.

albumcoverne viser fotografier av artistene selv.¹⁴ Det er i alt 6 cover hvor musikkartisten selv ikke er avbildet: Ane Bruns *sketches*, Hilde Marie Kersem, Ingeborg Selsnes, Rockettothesky, Susanna og Sarah Nebel. Disse 6 albumcoverne vil falle ut av analysen. Ikke fordi jeg avviser at også disse kan inneholde kjønnete uttrykk og dermed analyseres i forhold til oppgavens tema, men fordi de, som en annen type visuelt og estetisk uttrykk, nødvendigvis vil måtte analyseres på en annen måte og med andre analytiske begrep. Dermed er disse av hensyn til oppgavens begrensede plass utelatt i resten av oppgaven.

I analysene av Ida Maria og Marit Larsen har jeg valgt ett album/singel-cover, og ett pressefotografi av hver av de to. Fotografiene av Ida Maria og Marit Larsen vil presenteres i analyseteksten. Det å også ta for meg ett pressefotografi av hver av artistene vil gjøre at jeg får et større materiale å jobbe med, og forhåpentligvis en bredere forståelse av artistenes iscenesettelse. Betegnelsen pressebilde må her forstås som offentlig publiserte iscenesatte fotografier. Jeg har i utvelgelsen av disse vært opptatt av å finne frem til fotografier som representerer et type uttrykk artisten generelt iscenesetter seg igjennom. Med andre ord har jeg ikke valgt unntaksbilder. Begge pressebildene finnes for øvrig på artistenes hjemmeside/Myspace-side. Dette kan ses på som en forsikring på at dette er fotografier artistene vedkjenner seg og ønsker å representeres gjennom.

I analyseprosessen laget jeg en slags collage av alle fotografiene. Jeg lagde også skjemaer med ulike punkter jeg så etter, og analyserte bildene gjennom. Blant disse er Goffmans analysekategorier presentert i kapittel 3.3.1. Dette var gode hjelpemidler for å finne frem til de tallene, likhetene og ulikhetene jeg utover i analysen vil presentere.

Analysene av Ida Maria og Marit Larsen vil bestå av en både visuell analyse og tekstanalyse. I utvelgelsen av tekst så jeg først for meg å velge ut noen enkeltaviser eller magasiner å ta utgangspunkt i. Dette viste seg å være vanskelig fordi ingen av artistene har gitt tilstrekkelige med intervjuer i en enkelt avis/magasin.¹⁵ De utvalgte tekstene har jeg funnet frem til gjennom å lete opp linker til intervjuer fra artistenes hjemmesider, søk i ulike nettaviser og på

¹⁴ Coveret til Susanne Sundfør er et bearbejdet fotografi av Sundfør som spiller piano. Likevel tar jeg ikke med dette i beregningen over fotografier av artistene fordi det er umulig å se at det er Sundfør som er avbildet.

¹⁵ Når det gjelder intervjuene jeg har analysert av Ida Maria, er disse hentet fra magasiner og nettsider ikke tilhørende Norge. Imidlertid ser jeg ikke dette som noe hinder i henhold til oppgavens nedslagsfelt, som er rettet mot norske artisters iscenesettelse, og ikke spesifikt deres iscenesettelse i Norge.

nettet generelt, samt innsamling av presseskriv fra plateselskap. Intervjuene ble på samme måte som den øvrige empirien valgt ut basert på mulighet, tilgjengelighet og relevans. Det vil si at jeg valgte ut intervjuer hvor artistene snakket om temaer som er relevante i forhold til mine problemstillinger. Jeg forholdt meg til noen nøkkelbegreper ved utvelgelsen av intervjuer. Nøkkelbegrepene jeg da så etter var primært kjønn, sjanger, seksualitet, stil og (uuttalt) autentisitet. Etter gjennomlesning av flere intervjuer med Marit Larsen og Ida Maria, har jeg valgt ut fire intervjuer med Ida Maria, og fire intervjuer med Larsen – hvorav et av de er en del av en videodokumentar fra NRK. I tillegg har jeg analysert presseskrivet fra Larsens plateselskap i forbindelse med utgivelsen av hennes plate *The Chase* (2008), samt 2 plateanmeldelser av samme plate.

Tabell 1: Tekstanalysene av Ida Maria

Medie	Format	Tittel	Innhold	Dato
The Sunday Times (UK)	Søndagsavis (artikkel fra nett)	Ida Maria interview	Intervju	24/02/2008
The Sun (UK)	Avis (artikkel fra nett)	Ida Maria - Fortress Round My Heart	Intervju	18/07/2008
Daily Star (UK)	Avis (artikkel fra nett)	Katy hit “painful to hear”	Intervju	22/08/2008
Flavorwire/Flavorpill (US/UK)	Kultur-nettside	Killer queen: An interview with Ida Maria	Intervju	16/04/2009

Tabell 2: Tekstanalysene av Marit Larsen

Medie	Format	Tittel	Innhold	Dato
Dagbladet (NO)	Avis (artikkel fra nett)	Marit Larsen	Intervju	07/01/2005
Musikkpraksis (NO)	Musikkmagasin (magasinformat)	Intervjuet	Intervju	05/2008
Aftenposten (NO)	Avis (artikkel på nett)	- Jeg er svaret på alle dine problemer	Intervju	10/10/2008
Nrk P3 (NO)	Videodokumentar	Alle elsker Marit	Intervju av Larsen og diverse musikkfolk ¹⁶	14/10/2008
Dagsavisen (NO)	Avis (artikkel fra nett)	Den gode følelsen	Plateanmeldelse av Larsens album <i>The Chase</i> ¹⁷	14/10/2008
EMI	Presseskriv fra Larsens plateselskap EMI	Jakten på det fullendte	Presseskriv for <i>The chase</i>	2008
Lydverket (NO)	Avis (artikkel fra nett)	Viskosestund	Plateanmeldelse av Larsens album <i>The Chase</i> ¹⁸	13/10/2008

Fordi jeg analyserer data som er hentet ut og produsert av andre enn meg og til andre formål enn mitt, er all empiri jeg bruker i min oppgave *sekundærdata*. Dette kan ha både fordeler og ulemper. Ulempene er at datamaterialet ikke nødvendigvis og i like stor grad gir meg god nok informasjon til å svare på forskningsspørsmålet. Ved å samle inn primærdata ved for eksempel intervjuer, kan en formulere spørsmålene selv og dermed ha større kontroll over hva slags data en får inn. På den annen side unngår jeg gjennom å velge sekundærdata enkelte etiske dilemmaer sett i forhold til for eksempel anonymisering, samtidig som jeg minker min

¹⁶ Produsent Kåre Vestrheim, Direktør i Warner Music plateselskap (M2Ms selskap) Guttorm Raa, tidligere direktør i EMI Per Eirik Johansen.

¹⁷ Anmeldelse av Mode Steinkjer.

¹⁸ Anmeldelse av Mads Borch Bugge.

egen innflytelse på hva som blir sagt ved ikke å være den som formulerer og stiller spørsmålene. I tillegg velger jeg strategisk ut i fra temaer, noe som kan gi like mye informasjon som det å utforme egne spørsmål. En kan også tenke seg at man ved å analysere selve iscenesettelsen vil komme nærmere en forståelse av hva slags føringer artistene iscenesetter seg gjennom enn man vil gjennom å analysere *talen om iscenesettelser* (gjennom egne intervjuer om temaene) – som da også blir en annen, mer fenomenologisk tilnærming.

Jeg vil nedenfor kort redegjøre for Spellemannprisen generelt og Spellemannprisen 2008 spesielt.¹⁹ Deretter vil jeg gi en kort presentasjon av Ida Maria og Marit Larsen.

2.1.1 Spellemannprisen²⁰ og rekordåret 2008²¹

Spellemannprisen er en årlig prisutdeling for norsk musikkbransje. Prisutdelingen gikk av stabelen for første gang i 1972, og har funnet sted hvert år siden. Det etableres hvert år en spellemannkomité som bestemmer vinnerne i de ulike klassene,²² og det deles ut til sammen 24 eller 25 priser hvert år.²³ Disse prisene innebærer 15 sjangerbestemte priser, 2 kjønnsespesifikke priser, 3 priser til forfattere eller komponister, i tillegg til priser til årets spellemann, nykommer, hit og musikkvideo. Imidlertid har det vært mye variasjon i hvilke klasser det deles ut pris i, og hva de ulike klassene heter. Klassene kvinnelig og mannlig artist er en av klassene som har vært med fra starten av. Disse klassene var i periodene 1975-1977 og 1997-2002 erstattet med de kjønnsnøytrale klassene beste vokalist og beste popsolist. Siden 2003 har prisene mannlig og kvinnelig artist igjen blitt utdelt årlig.

Antall albumutgivelser i Norge per år måles ut i fra antall påmeldte album til Spellemannprisen, da man antar at de aller fleste albumutgivelser meldes på. Man har i de siste årene sett en til dels kraftig økning i disse tallene. Den nyeste rekorden var i 2009, der antallet var 615. Forrige rekord var i 2007 med 567 utgivelser. Til sammenligning ble det utgitt 278 album i 1998. 2006 ble av mediene omtalt som det store ”jenteåret”: Det var mange kvinnelige debutanter dette året, noe mediene betegnet som en ”jentekrig” (Olsen, Bakke &

¹⁹ Listen over artister påmeldt i klassen kvinnelig artist 2008 kan ses i sin helhet som vedlegg bakerst i oppgaven.

²⁰ Info fra www.snl.no/Spellemannprisen (Lesedato 11/3/2011).

²¹ Tallene for rekordåret 2008 er hentet fra http://www.farjournalen.no/pages/nor/2484-rekordenes_spellemann (Lesedato 11/03/2011).

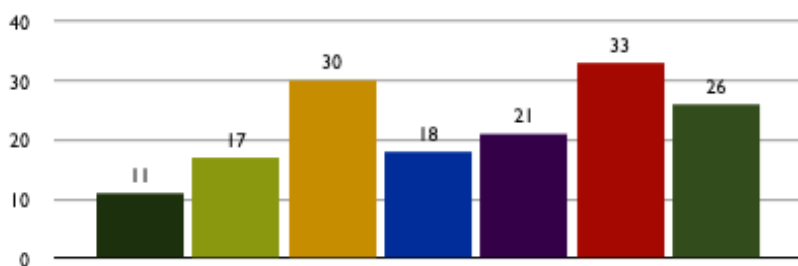
²² Unntak her er årets hit og årets musikkvideo, som er stemt frem av seere.

²³ Den siste prisen er en hederspris som ikke gis ut hvert år.

Hvidsten, 2009). Men altså var det 2008 som var ett rekordår for antall påmeldte kvinnelige artister til Spellemannprisen. Det ble dette året påmeldt 33 album og 32 artister i klassen kvinnelig artist. Som grafen viser, var dette ett stort hopp fra årene før, og også året etter var det en nedgang.

Tabell 3: Påmeldte album kvinnelige artister, Spellemannprisen 2003-2009

2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
11	17	30	18	21	33	26



2.1.2 Kvinnelig artist?

”Jeg er først og fremst artist, ikke først og fremst kvinne” lød takketalen til musikkartist Susanne Sundfør da hun mottok prisen for årets kvinnelige artist på Spellemannsprisen 2007.²⁴ Dette utsagnet kom ikke ut av det blå; i forkant av Spellemannutdelingen dette året foregikk det i mediene en debatt om hvorvidt klassene ”kvinnelig” og ”mannlig” artist var utdatert. Musikkartisten Ane Brun var den som startet diskusjonen ved å si at det var på tide å gå vekk i fra en slik inndeling; en inndeling hun beskrev som både merkelig og antikvarisk (Olsen m.fl, 2009:362). Argumentene gikk videre ut på at det er problematisk å vurdere kunst ut i fra kjønn, og å sette kunst og kunstnere opp mot hverandre ut i fra enn slik inndeling. *”Musikk har ingenting med kjønn å gjøre, og derfor kan det ikke være to kategorier”*, utdypet

²⁴ Artistene Henning Kvitnes og Thomas Felberg var prisutdelerne, og har i ettertid fått kritikk for å fremprovosere Sundførs reaksjon gjennom en noe spesiell utdelingstale. Blant annet avsluttet de utdelingen ved å si *”Hvem skal vi våkne opp med i morgen? Vi skal våkne opp med Susanne Sundfør”*. I tillegg presenterte de prisen som ”årets kvinne”, og ikke ”årets kvinnelige artist”. Se klipp: <http://www.youtube.com/watch?v=PIIKyrV-sB0> (Lesedato:08/03/2011).

Sundfør i etterkant.²⁵ Sundfør ble igjen nominert i klassen kvinnelig artist for året 2010, og valgte da i forkant av utdelingen å trekke seg fra denne prisen.

At det finnes en offentlig diskusjon omkring kjønn som utgangspunkt for inndeling av prisklasser, viser at kjønn i høyeste grad er ett tema i musikk. Ett mulig problem ved å bruke kjønn som utgangspunkt i en prisutdeling, er at ved å kjønne ett kunstverk eller en kunstner, vil forventninger, vurderinger og plasseringer basert på kjønn og ikke kunstnerisk produkt også følge med, både i publikums mottakelse av musikk, men også for artistens egen iscenesettelse. Jeg skal ikke gå lenger inn i denne diskusjonen, men ønsker å påpeke at det å ta utgangspunkt i Spellemannprisens ”kvinnelig artist”, fungerer her som et rent strategisk og empirisk utvalg, uten at jeg nødvendigvis er enig i dens eksistens.

2.1.3 Ida Maria og Marit Larsen som case²⁶

David Silverman (2001:127) deler inn case-studier i tre ulike typer med ulike forskningsmessige hensikter: en type der casen i seg selv er av interesse og generalisering til et større antall ikke er ønskelig, en type som tar for seg flere cases for nettopp å undersøke et generelt fenomen, og til slutt det han kaller en instrumentell case-studie der en ønsker å si noe om tilstander utenfor selve casen: *“in which a case is examined mainly to provide insight into an issue or to revise a generalization. Although the case selected is studied in depth, the main focus is on something else”* (Silverman, 2001:127). Det er den instrumentelle typen som i min studie er relevant. Jeg ønsker å gå nærmere inn på Marit Larsens og Ida Marias iscenesettelser. Disse artistene er interessante fordi de representerer to ulike sjangerdiskurser i populærmusikken, henholdsvis pop og rock. I tillegg til at de var påmeldt i klassen for kvinnelig artist til Spellemannprisen 2008, er både Ida Maria og Marit Larsen artister som i Norge er kjente og aktuelle navn, og som kan sies å være to av de mest kjente norske musikkartister i vår samtid.

Ida Maria (Børli Sivertsen, født 1984) er en av 2000-tallets mest profilerte musikkartister i Norge. Hun ble oppdaget da hun i 2006 ble en av vinnerne under Zoom Urørt, en konkurranse for ukjente artister i regi av blant annet NRK. Hun spilte på Zoom-turneen året etter. Samme

²⁵ Se <http://m.db.no/kjendis/2008/02/03/525792.html> (Lesedato 08/05/2011).

²⁶ Om ikke annen kilde er oppgitt: informasjonen i dette avsnittet om Ida Maria og Marit Larsen er hentet fra wikipedia og Store Norske Leksikon. http://no.wikipedia.org/wiki/Marit_Larsen, http://no.wikipedia.org/wiki/Ida_Maria, http://www.sn.no/Marit_Larsen/norsk_sanger_og_musiker (lesedato 11/06/2011).

år, i 2007, vant hun Urørt-konkurransen med sangen *Oh My God*. Hun vant også Alarmprisen i 2007. Debutalbumet *Fortress Round My Heart* utkom i 2008. Hun vant spellemannprisen for årets nykommer i 2008. Ida Maria har senere gitt ut en internasjonal versjon av albumet, med påfølgende turne, og kan sies å ha oppnådd en viss internasjonal suksess. Ida Maria hadde etter en kort pause klart ett nytt album *Katla*, som kom ut i november 2010.

Marit Larsen (født 1983) startet i tenårene sin musikkarriere i popduoen M2M. De oppnådde til bruddet i 2002 relativ stor suksess i Norge men også i utlandet, turnerte som supportband med da store artister som The Hanson Brothers og Jewel, og solgte totalt 12 millioner album og singler på verdensbasis. Larsen gikk etter noen års pause etter bruddet med M2M solo, og har oppnådd suksess både i Norge og internasjonalt. Debutalbumet *Under the Surface* kom ut i mars 2006. Under Spellemannprisen 2006 vant hun prisen for årets kvinnelige artist, og hun vant også Alarmprisen 2007 i klassen pop. Hennes andre album, *The Chase*, kom ut i oktober 2008.

2.2 Etikk og forskerrollen

Når det gjelder etikk i forskning som omhandler mennesker, er kravet om informert samtykke et av de viktigste. Dette innebærer at man er åpen og gir tilstrekkelig informasjon slik at de involverte er i stand til å ta en overveid og frivillig beslutning om hvorvidt de vil delta (Silverman 2001:258). Jeg benytter meg av offentlige dokumenter i form av offentlig publiserte fotografier og intervjuer, og er da fritatt fra å ta hensyn til anonymitet samt direkte utfordringer knyttet til forholdet mellom forsker og informant (Thagaard, 2003:23-24). Jeg er imidlertid inneforstått med at mine fortolkninger ikke nødvendigvis stemmer med artistenes fortolkninger, og presiserer at min forskning må ses i forhold til problemstilling, teoretisk kontekst og metodologiske utvalg.²⁷ En diskursanalytisk tilnærming innehar også enkelte etiske utfordringer. Disse vil imidlertid bli diskutert i kapittel 3.

²⁷ Jeg er også inneforstått med at det er i journalistens makt å redigere hva som blir valgt ut og hvilken kontekst det blir satt i, noe som kan ha innvirkning på fremstillingen av helheten i et intervju.

2.2.1 Refleksjoner over eget ståsted

I følge Michel Foucault er det ikke mulig å finne frem til sannheten, da en alltid betrakter virkeligheten innenfor en diskurs (Jørgensen & Phillips, 2008:23). En svakhet med kvalitativ forskning er da også ofte at forskeren i for liten grad reflekterer over egen rolle og eventuelle forutinntatte holdninger (Thagaard, 2003:18). Jeg vil her gå gjennom de mest relevante virkelighetsbildene som kan prege min forforståelse og tolkninger.

Jeg er ikke selv musiker, men anser meg som musikkinteressert. Mine musikkpreferanser omfavner mange spektrere både innenfor og utenfor det som kalles populærmusikken. Imidlertid er jeg først og fremst ett ”produkt” av 90-tallet hva musikk angår; det tiåret da jeg var tenåring og min musikkinteresse startet, med rock, punk-rock og grunge²⁸ som de viktigste musikksjangre.²⁹ Selv om min musikkinteresse har tatt nye og flere veier siden tenårene, er jeg vokst opp med en sjanger hvor autentisitet i stor grad var basert på en bestemt type ekthet,³⁰ noe som vil kunne prege min forståelse av hva autentisitet er. For å minimalisere de eventuelle personlige meninger som kan komme i veien, har jeg, foruten å være kritisk til personlige autentisitets-betraktninger, valgt artister som jeg på forhånd ikke hadde noe utpreget forhold til.

Min erfaring av å være kvinne er også noe som kan prege mitt forskersyn og min relasjon til diskursene jeg analyserer. Ved å analysere diskurser om kvinnelighet, vil det at jeg selv er kvinne kunne være problematisk i den forstand at jeg står inne i eller er kritisk til de diskursene jeg i utgangspunktet skal se utenfra og analysere. Dette kan gjøre meg ”blind”, og det er derfor viktig å kontinuerlig være kritisk til selvfølgeligheter (Jørgensen & Phillips, 2008), samt være obs på personlige preferanser og fordommer. Imidlertid vil det at jeg står innenfor de diskursene jeg analyserer også kunne ses på som en fordel ved at de åpner opp for nye perspektiver gjennom at jeg ser ting fra innsiden.³¹

²⁸ Grunge/punk-rock er en musikalsk sjanger som sies å ha sine røtter fra Seattle (USA), og med band som Nirvana, L7, Pearl Jam, Soundgarden, Hole, Alice in Chains etc. Sjangeren blir av Barker og Taylor (2007: 24) beskrevet slik ”(...) *It was defined by being honest, gritty, and down-to-earth (not to mention loud)*”.

²⁹ I tillegg er jeg vokst opp med en far som er musikkinteressert, noe som fylte barndommens ”soundtrack” med mye 60-talls musikk (primært rock og rock ‘n’ roll).

³⁰ En illustrasjon på dette er et av Kurt Cobains mest kjente sitat: “*The worst crime is faking it*” (http://thinkexist.com/quotation/the_worst_crime_is_faking/185062.html lesedato 11/05/2011).

³¹ En slik forståelse kan ses i sammenheng med et feministisk standpunktteoretisk perspektiv, et perspektiv som tar høyde for at all kunnskap gjenspeiler kunnskapsprodusentens sosiale posisjon, men

3 Teoretiske perspektiver og analyseverktøy

”Teori oppfattes ikke som noe som anvendes ovenfor et materiale, men som tenkning. Tenkning utføres best i møtet med det konkrete. Idealet er derfor å la tenkning utføres ved analyse av konkret materiale. På denne måten utfordres tanken av det konkrete. Dette bidrar blant annet til at man lettere får øye på det man i en kultur på et bestemt tidspunkt tar for gitt, men ikke tenker over at er av betydning for hva som anses som virkelig” (Hausken, 2009:15).

Med utgangspunkt i ovenstående sitat vil jeg i dette kapittelet ta for meg de teoretiske perspektiver og analytiske verktøy jeg vil benytte meg av i oppgaven. Da jeg ønsker å undersøke iscenesettelser av *kjønn og seksualitet* vil jeg naturlig nok dra nytte av teorier som omhandler kjønn og seksualitet.³² Fordi kjønn og seksualitet i oppgaven blir forstått som i stor grad diskursivt konstruert og fordi jeg vil utforske kjønn og seksualitet i et kulturelt felt, vil jeg først legge frem perspektiver på kultur, diskurs og hegemoni. Jeg vil så diskutere de overordnede teoretiske perspektiver, som i hovedsak vil være poststrukturalistisk queerperspektiv, med forankring i Judith Butlers perspektiver på kjønn og seksualitet. Michel Foucault vil da være en viktig innflytelse, da han er en viktig grunnpilar både i poststrukturalismen, diskursforståelsen og derigjennom queerperspektivene.

Queerperspektivene og Butler skriver seg inn i poststrukturalistisk tradisjon. Noe av kritikken poststrukturalistisk perspektiv er utsatt for, er at det er for lite empirinært og for abstrakt.³³ Jeg imøtekommer dette ved å blant annet å trekke på Erving Goffmans (1979) studie av reklamefotografier og hans begrep “Gender Displays”. Goffmans studie vil både gi hjelpsomme perspektiver og analytiske begreper på hvordan kjønn uttrykkes visuelt og estetisk. Goffmans tilnærming egner seg til å undersøke og finne stereotypiske kjønnete

som ikke nødvendigvis antar at mangel på nøytralitet er en ulempe: *”Teorien utfordrer forholdet mellom kunnskapsproduksjon og makt, ved å påpeke at kunnskap og vitenskap alltid er politisk, sosial og historisk. Tradisjonell objektiv vitenskap finnes ikke” (Bråten, 2004).*

³² Kjønnforsker og samfunnsviter Harriet Holter skiller mellom tre samfunnsvitenskapelige tilnærminger til forskning på kvinner: 1) *kvinneforskning*, som forutsetter at kjønn er en sosial kategori som strukturerer individet 2) *forskning med kvinneperspektiv*, som tar utgangspunkt i at generell forskning neglisjerer tematikker som eksplisitt berører kvinner og at man derfor aktivt må fokusere på kvinner og temaer som berører kvinner, og 3) *feministisk forskning*, som fokuserer på undertrykking, patriarkat og likestilling, og innehar et konkret politisk frigjøringsperspektiv (Halsaa, 2003:12). Mitt prosjekt kan sies å flyte et sted mellom kvinneforskning og feministisk forskning.

³³ Dette diskuterer jeg i slutten av dette kapittelet (3.5).

fremstillinger, mens man ved å anvende et queerteoretisk perspektiv åpner for alternative og supplerende fortolkninger (Mühleisen, 2003, Prøitz, 2007). Å gå ut i fra et queerperspektiv åpner også for at maskulinitet og femininitet er posisjoner som kan inntas på tvers av (biologisk) kjønn (Mühleisen, 2002: 275). På denne måten vil man enklere kunne lese ulike kjønnsiscenesetninger som kulturelle og diskursive størrelser som ikke forbeholdes det ene eller det andre kjønn.

Analytisk vil jeg støtte meg på en diskursiv og semiotisk tilnærming. Fordi mye av materialet mitt er av visuell og ikke tekstlig art, er det nødvendig å finne frem til analytiske grep som gjør at jeg kan ”oversette” fotografiene til tekst. For å gjøre dette benytter jeg meg av en semiotisk tilnærming med utgangspunkt i Roland Barthes forståelser av fotografiets tegn (Kjørup, 2002), samt Goffmans kategorier fra *Gender Advertisements* (1979). Til slutt presenterer jeg noen diskuranalytiske tilnærminger. Diskurs kan forstås både som teori og metode (Jørgensen & Phillips, 2008). Jeg vil i oppgaven generelt benytte meg av diskurs som metode og analytisk verktøy, men et diskursivt perspektiv vil også være underliggende teoretisk perspektiv da dette samsvarer med oppgavens øvrige teoretiske forankring. Både diskurs, semiotikk, poststrukturalisme og queerperspektiver kan sies å bygge på den samme sosialkonstruktivistiske virkelighetsforståelse. Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips (2008:13-14) forklarer sosialkonstruktivismen gjennom fire samlende premisser. (1) For det første innehar sosialkonstruktivismen en kritisk innstilling ovenfor all selvfølgelig viten. (2) Dette innebærer at sosialkonstruktivistene er av den oppfattelse at det sosiale (virkeligheten) er kulturelt og historisk betinget. (3) Kunnskap er resultater av sosial samhandling, og innehar i seg selv ingen verdi eller legitimitet. (4) Til slutt knyttes det sammenheng mellom kunnskap og sosial handling ved at våre handlingsmønstre formes av den kunnskap og de forståelser vi har om den sosiale verden. Derfor, som vi skal se i dette kapitlet, forholder valgte teoretiske og metodiske perspektiver seg til hverandre gjennom en felles forståelse av virkeligheten.

3.1 Kultur, diskurs og hegemoni

Diskursbegrepet fant sin plass i kultur- og samfunnsfag på slutten av syttitallet (Berkaak og Frønes, 2005:91-92). Foucault har, ved siden av filosofen Jaques Derrida, vært den som har hatt størst betydning for diskursperspektivene. Foucault er også en viktig figur i Cultural studies-tradisjonen (Barker, 2008:77). Diskurs kan som sagt forstås både som ulike teoretiske

tilnærminger, og som metode i empiriske undersøkelser. Teoretisk handler diskurser om hvordan det sosiale er bygget opp, metodisk handler det om å avsløre disse prosessene (Jørgensen & Phillips, 2008). Sosiolog Gunnar Aakvaag definerer diskurs som "(...) bestemte måter å snakke om bestemte ting på innenfor bestemte domener. Å snakke om må her forstås i vid forstand, som produksjonen av alle typer språklig og symbolsk formidlende "utsagn" (2008:309). En diskurs kan også forklares som en "sammenkobling av tekst/tale/språk og praksiser i en gitt tid og på et bestemt sted" (Bondevik & Rustad, 2006:55).

Foucaults arbeider fokuserer særlig på historiske prosesser av *makt*, og hvordan virkeligheten konstrueres som et utfall av maktkonstellasjoner, eller diskurser (Barker, 2008:20). *Språk* er viktig i diskursperspektivene. Hos Foucault forstås språk som sosiale fenomener som konstruerer ett tilsynelatende naturlig virkelighetsbilde (Weedon, 1997:105). Talen, men også det sosiale, kulturelle og strukturelle forstås som språk som reguleres av diskurser (Barker, 2008). *Normalitet* og *normsystemer* er viktige konsepter i en slik regulering. Normsystemer betegner hvordan diskursive føringer virker regulerende, fordi de innehar koder og regler som forteller oss hva som er normalt og ikke – noe som igjen regulerer våre handlinger (Mühleisen, 2002:16). Disse reglene og kodene gir også diskursene en regelmessighet som gjør det mulig å skille mellom ulike diskurser (Aakvaag, 2008: 309). Diskurser vil alltid være resultater av kamper om legitimitet over hva som har diskursiv forrang, og de virkelighetsbildene som av flertallet oppleves som sanne, er resultater av diskurser som har fått en hegemonisk posisjon. Slik kan man si at en diskurs er en *lukning av muligheter*. Dette gjøres ved at tegns betydning låses gjennom å sette dem i bestemte forhold til andre tegn (Jørgensen & Phillips, 2008:35,38).

Som jeg har vært inne på er makt et viktig konsept hos Foucault og i diskursperspektivene, og er også et sentralt konsept i Cultural studies. Særlig ideologi og hegemoni er her viktige konsepter. Ideologier skjules i selvfølgeligheter og i "sunn fornuft" (Hebdige, 1979:17). Sosiale forhold er historiske sammenhenger satt inn i bestemte ideologiske felt, ideologier som formidles til individene gjennom kanaler slik som skole, familie, arbeid, mediene og så videre (Hebdige, 1979:77). Her kan man kjenne igjen Marx' tenkning om at menneskene skaper sin egen historie, men at de ikke skaper den fritt, men under gitte og overleverte forhold (Marx, 1976, i Hebdige, 1979:77). I følge Louis Althusser er ideologier fundamentalt ubevisste:

”Ideologien er et system av forestillinger men i de fleste tilfeller har disse forestillinger intet å gjøre med ”bevissthet”, de er vanligvis bilder, av og til begreper, men det er frem for alt strukturer som innvirker på de fleste mennesker utenom deres ”bevissthet”. De er kulturelle størrelser, som mennesker oppfatter, aksepterer, underkaster seg, og de påvirker funksjonelt mennesket i en prosess som går utenom deres bevissthet” (Althusser, 1969, i Hebdige, 1983:18, min oversettelse).

Mennesker reproducerer altså sine virkelighetsforståelser, seg selv og sosiale forhold gjennom delvis eller helt ubevisste prosesser av naturaliseringer. Diskurser regulerer ikke bare hva som blir sagt, men også hvem som kan snakke (Barker, 2008:79), og vi skapes gjennom de klassifikasjonene vi gjennom språket gir oss selv og hverandre, klassifikasjoner som fungerer som disiplinerende (Ambjörnson, 2006:46). Spørsmålet blir da hvilke ideologier som hersker på et gitt tidspunkt i en gitt situasjon. Hva slags ideologier, og hvilke grupper har forrang til å definere virkeligheten? Her kommer hegemoni-begrepet inn. Hegemonibegrepet refererer til hvordan en bestemt gruppe har definisjonsmakten over virkeligheten. Særlig er Antonio Gramsci’s hegemoniforståelse en viktig inspirasjon i diskursperspektivene og i kulturstudier (Jørgensen & Phillips, 2008, Hebdige, 1979:15). Hegemoni oppnås gjennom det Gramsci betegner som en historisk blokkering, blokkeringer som formes gjennom midlertidige og strategiske allianser innenfor og mellom diskursivt konstruerte grupper (Barker, 2002). Det er en kontinuerlig kamp mellom hvem som kan definere og gi mening til ulike tegn, og hvem som sitter på de hegemoniske forståelsene (Hebdige, 1979:19). Hegemonier oppstår og fastholdes gjennom at dominerende ideologier fastholdes:

”Det lykkes for de dominerende sosiale klasser å innsette alle konkurrerende oppfattelser i deres orden, så de underordnede grupper om ikke kontrolleres, så i det minste holdes innenfor et ideologisk univers som overhodet ikke synes ideologisk: det synes i stedet å være permanent og naturlig” (Hall, i Hebdige, 1983:21, min oversettelse).

I Cultural studies blir hegemonibegrepet særlig brukt som betegnelse for den symbolske motstanden man kan se i ungdomskulturer, en motstand som blir fortolket som motstand mot hegemonier (Hebdige, 1979:74). I min oppgave vil hegemonibegrepet først og fremst brukes i forhold til de kamper som eksisterer mellom de ulike forståelsene av kjønn, seksualitet, sjangerdiskurs og autentisitet, altså mellom de ulike diskurser – som også innebærer kamper mellom tegn og mening (Hebdige, 1979:23).

3.2 Perspektiver på kjønn og seksualitet

En kan forklare kjønnsforskningsfeltet som et trekantet spennings- og relasjonsfelt mellom kvinnebevegelsen, staten og akademia; hvorav den på 70-tallet hadde sin tyngde i kvinnebevegelsen, for så å vende seg mer mot staten og statsfeminismen³⁴, og til slutt vokse frem som et hovedsakelig akademisk prosjekt. Mye av den nyere forskningen på kvinner og kjønn er, kanskje som resultat av denne vendingen, ansett som mindre politisk enn tidligere. En annen årsak kan være inntoget av nye teoretiske retninger, som i stedet for å fokusere på patriarkat og søsterskap, interesserer seg i kjønnets iscenesettelse, konstruksjon og dekonstruksjon (Halsaa, 2003:12-13). En slik teoretisk retning kalles for *poststrukturalisme* og *queerteori/perspektiv*. Denne vendingen blir gjerne forstått som en postmodernistisk vending, og poststrukturalisme, og særlig de teorier som omhandler kjønn og feminisme omtales gjerne også som postmoderne teorier (Weedon, 1997:170).³⁵

En av postmodernismens kritikk mot tradisjonell sosiologi er at de tidligere hegemoniske perspektivene i sosiologi i stor grad utelater perspektivene til sosiale grupper så som kvinner, fargede, arbeiderklassen og ikke-heteroseksuelle. I følge Butler er ikke tidligere feministisk forskning adekvat fordi de håndterer kvinner som en koherent gruppe, og forutsetter at det å være kvinne er en felles opplevelse (Jagger, 2008). Det å sette en så stor gruppe i en bås, og særlig når tendensen heller mot å generalisere erfaringer sett fra den hvite middelklasse, mener Butler er problematisk.

Poststrukturalistene tilbyr dermed et kritisk perspektiv på en slik sannhet, der man heller forutsetter at all mening er ustabile og kontekstuelle størrelser (Weedon, 1997:20, Barker, 2008). Queerperspektivet kan sies å være en gren av poststrukturalismen med særlig fokus på kjønn og seksualitet, men er også inspirert av litteraturvitenskap, filosofi og psykoanalytiske teorier. Queerperspektivet er ikke en helhetlig teori, men heller en betegnelse på en rekke perspektiver med felles forståelse om at kjønn og seksualitet er konstruerte og konserverende

³⁴ Statsfeminisme vil kort fortalt si når staten forsøker å bedre forholdene for kvinner og likestillingen mellom kjønnene gjennom lovgivning og generell endringsarbeid.

³⁵ Postmodernisme er et komplekst og omdiskutert begrep, og originalt ett begrep for en arkitektonisk stilretning. Imidlertid har begrepet blitt overført til kunstneriske, filosofiske, sosiale og kulturelle teorier. Man regner med at postmodernismen som epoke startet på 1970-tallet (Blokhuis og Molde, 1996:459).

størrelser (Ambjörnsson, 2006).³⁶ I likhet med poststrukturalismen stiller queerperspektivene seg kritisk til sannhet, og kan sies å ha to hovedmål: for det første å se vekk fra biologisk determinisme, og for det andre utvikle en kjønnsforståelse som legger vekt på historiske og ikke-essensialistiske forklaringsmodeller (Moi, 1998:53).

Queerperspektivet avviser derfor det som i følge historiker Thomas Laqueur er samtidens hegemoniske kjønnsforståelse, en forståelse som fikk sitt roffeste en gang på 1900-tallet (Moi, 1998:27). I denne tidsperioden gikk man bort fra en enkjønnsmodell og over til en tokjønnsmodell. En enkjønnsmodell la til grunne at anatomiske forskjeller kun var ulike versjoner av samme essens, eller mer presist at kvinnekroppen var en annen versjon av mannkroppen. Forskjeller mellom mannkroppen og kvinnekroppen ble deretter rangert som hierarkiske og ikke som komplementære. Tokjønnsmodell forsto derimot mann og kvinne som ulike arter. Queerperspektivet ønsker å bryte med tokjønnsmodellen (Moi, 1998:30), og en inngang til å bryte med denne, er å forstå kjønn som handling og ikke essens; eller som diskursivt og kulturelt konstruert. Et viktig begrep her er dekonstruksjon (Ambjörnsson, 2006, Barker, 2008). Dekonstruksjon kan beskrives som en analytisk tilnærming som setter spørsmålsteget til hvordan ulike og ofte binære kategoriseringer isoleres og studeres hver for seg. Poststrukturalismen og queerperspektivet mener at dekonstruksjon av kategorier er et nyttig verktøy for å avsløre diskurser som konstruerer og vedlikeholder disse (Weedon, 1997:171).

3.2.1 Heteronormativiteten

Konseptet normalitet er som vi har sett i poststrukturalismen og også queerperspektivene viktig for å forstå hvordan individ og samfunn struktureres. Heteronormativiteten er her et elementært begrep, og betegner et overordnet normativt sentrum som reflekteres i samfunnets organisering og virkelighetsorientering. Institusjonelle praksiser, som for eksempel monogami, kjernefamilie, juridiske lover og fordeling av velferdsgoder er organisert etter et heteronormativt prinsipp (Eng, 2006:146-147). Heteronormativiteten strukturerer også

³⁶ Queerperspektivet er i slektenskap med *postfeminisme*. Postfeminismen er et sammensatt fenomen som både betegner en epoke og en betegnelse på en poststrukturalistisk feministisk posisjon (Mühleisen, 2003:13). Selv om postfeminismen både er et vanskelig avgrensbart fenomen, og ikke minst betent og omdiskutert, handler postfeminisme i følge Wencke Mühleisen først og fremst om en refleksjon over den tradisjonelle feminismen, og en oppfordring til kritisk refleksjon av tidligere feministiske og teoretiske begrep og strategier. Postfeminismen har særlig sterke bånd til den medierte offentlighet og populærkulturen, og kan slik sett ses i sammenheng med en økt visualisert og estetisk offentlighet.

normative forståelser av kjønn og seksualitet gjennom kategorier som mann, kvinne, heteroseksuell og homoseksuell. Disse kategoriene fylles så på med spesifikke betydninger som regulerer adferd og forventninger, og fungerer som et underliggende prinsipp også i organiseringen av kjønns handlinger og forståelser av og forventninger til kjønn og seksualitet (Mühleisen, 2002:730). Heteronormativiteten blir dermed en slags matrise over hva som anses som normativt riktig og normalt, og alternative livsstiler og uttrykk blir definert eller forklart ut i fra dette. Et viktig poeng hos både Butler og Foucault er at normaliseringsprosesser er historiske prosesser. I tillegg kan det også være vesentlig å se på geografisk betydning (Ambjörnsson, 2006:56). Med andre ord er hva som anses som heteronormativt i ett samfunn både historisk og geografisk situert.

3.2.2 Kjønn, kropp og seksualitet som diskurs

Ifølge Butler blir kjønnsidentitet tradisjonelt konstruert gjennom tre aspekter: (1) det kroppslige kjønn (sex), som enten blir forstått som kvinne eller mann, (2) det sosiale kjønn (gender), som opererer med begrepene maskulin eller feminin, og til slutt (3) seksualiteten og det seksuelle begjær (Loxley, 2007:114). Disse fremstilles så som om de har kun en naturlig forbindelse: en kvinnekropp skal være feminin og begjære mannen, og vise versa. Butlers siktemål i hennes mest kjente verk *Gender trouble* (1990) er å stille spørsmålstegn til disse kjønns- og seksualitetskategoriene. Butlers kjønnsforståelse er en videreutvikling av sosiologene Candace West og Don Zimmermans artikkel *Doing gender* fra 1987 (Solbrække & Aarseth, 2006:74). Artikkelen lanserte den etter hvert kjente betegnelsen ”*doing gender*”, som betegner kjønn som noe man gjør og ikke noe man er:

”Doing gender means creating differences between girls and boys and women and men, differences that are not natural, essential, or biological. Once the differences have been constructed, they are used to reinforce the “essentialness” of gender“ (West & Zimmerman, 1987: 137).

Altså forsøker West og Zimmerman å skissere kjønn som noe man gjør, og ikke noe man kan forklare gjennom biologiske formler. Inspirert av denne tankegangen, beskriver Butler kjønn på lignende måte, men tar også med kroppen som en faktor i konstruksjonen av kjønn:

“Gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles... constitute the illusion of an abiding gendered self” (Butler, 1990:140).

Det at Butler inkluderer kroppen i sitt kjønnsperspektiv, gjør at også kropp blir en viktig del av hvordan kjønn og seksualitet forstås. Viktig for Butlers perspektiv er at kjønn og seksualitet er både *handling* og *estetikk*, noe som innebærer at disse skapes gjennom måter vi fremtrer og uttrykker oss på (Bondevik & Rustad, 2006:57) – gjennom for eksempel kroppsspråk, stil, klær, stemmebruk og så videre. Som et kjønn og seksuelt vesen forventes det at man presenterer seg på en viss måte, blant annet gjennom interesser, språk, tonefall, og estetikk. Presenterer en seg selv på en måte som bryter disse normene vil det kunne resultere i en mistenkeliggjøring av både kjønn og seksualitet. Disse forhåndsbestemte betydningene forstår Butler som “*tenuously constituted in time*” (1990:140), altså som historisk situerte hendelser. Hva som i en kultur oppleves som feminint, maskulint og attraktivt, er da resultater av idealer som har utviklet seg over tid (Ambjörnsson, 2006:130), og som formidler, som vi har sett, heteronormative struktureringer. Her er Butler på linje med Foucault. Foucault forklarte seksualitet som noe som skapes i møtet mellom historiske hendelser og prosesser og vitenskapeliggjøringen av mennesket (Bondevik & Rustad, 2006:56). Disse hendelsene og prosessene skaper klassifiseringer og sorteringer som igjen danner forståelsesrammer for hvordan vi oppfatter oss selv og andre (Mühleisen, 2002:29-31). Historien om seksualitet er i følge Foucault derfor en historie om makt, formet av historiske diskurser om blant annet kriminalitet, straff, medisin og vitenskap (Barker, 2008:20). Foucault viser til begrepsmotsetningene homoseksuell/heteroseksuell som eksempel. I en slik sortering vil heteroseksualitet forstås som det normale, mens homoseksualitet vil være det avvikende. Disse klassifikasjonene reflekterer de maktforholdene som skapes gjennom å ordne virkeligheten i relasjonelle og ofte binære klassifikasjoner.

Butlers poeng er at en naturligjøring av identitet, kjønn, kropp og seksualitet i høy grad både er forenklet og problematisk. Butler mener at siden gender (sosialt kjønn) er basert på sosiale normer, som igjen er basert på biologiske forklaringer (sex), vil skillet mellom sex og gender ikke være annet enn en forlengelse av sex, altså biologi og prediskursivt (Moi, 1998:60). Dette mener Butler undergraver skillet mellom sex og gender, og beviser at *kjønn, seksualitet men også kroppen er diskursivt konstruert* (Butler, 1990:186). Det er imidlertid ikke dermed sagt at alt ved det kjønnete og det seksuelle vesenet er diskursivt konstruert, men heller at det er umulig å sette et klart skille mellom hvor materialitet slutter og diskurs begynner (Chaplin, 1994:111):

"Because there is neither an "essence" that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all" (Butler, 1990:190).

Hvis også da kroppen er diskursiv, vil den modellen som tilsier at kjønn, seksualitet og kropp følger hverandre ikke lenger være tilstrekkelig. Dermed vil det ikke finnes en naturlig sammensetning av kjønn, kropp og seksualitet. Men selv om ikke kjønn, kropp og seksualitet nødvendigvis følger hverandre, og kjønn ikke kan reduseres til seksualitet, betyr ikke at det ikke er viktig å se på hvordan de forholder seg til hverandre. Tvert i mot åpner en slik forståelse opp for en allsidig fortolkning av kjønn, seksualitet, kropp og begjær.

3.2.3 Performativitet, sitering og feilsitering

Butler lanserer performativitetsbegrepet³⁷ som en inngang til å forstå *hvordan* individet konstrueres diskursivt. Selve begrepet performativitet stammer fra filosof John Langshaw Austin (Loxley, 2007:8-15). Austin betegner performativitet talehandlinger der talen blir forstått som en handling i seg selv og ikke som en tale om en handling. Disse talehandlingene forklarte Austin som handlinger som både er konvensjonelle, rituelle og seremoniske. Butler overførte performativitetsbegrepet til en teori om kjønn. Kjønnspersformativitet er i likhet med Austins performativitet en handling. Imidlertid er performativitet hos Butler både talehandlinger og kroppslige handlinger: *"In my view, performativity is not just about speech acts. It is also about bodily acts"* (Butler, i Lorentzen, 2009:95). Det performative kjønn skapes over tid ved at spesifikke ytringer og uttrykk repeterer normer for kjønn og seksualitet

³⁷ Man kan se Butlers performativitet i sammenheng med begrepet iscenesettelse. Mühleisen (2002:52) forklarer sammenhengen mellom performativitet og iscenesettelse på denne måten: *"(...) det performative innebærer en konstituerende skapende prosess som i stor grad skjuler de konvensjonene de repeterer. Iscenesettelse bærer derimot i seg den skapende virkelighetskonstituerende aktiviteten og det teatrale aspekt"*. For meg vil begge disse begrepene være relevante, både fordi jeg ønsker å se på de maktforhold og nettopp det performative ved kjønn, men også fordi de kjønnshandlingene jeg undersøker er kjønnshandlinger som skjer i det offentlige og på kulturfeltet, noe som gjør det relevant og snakke om teatralitet. Butler selv skiller mellom iscenesettelser i medierte uttrykk og i den sosiale virkelighet (Butler, 1993: 13). De medierte uttrykk foregår på delvis imaginære felt og er dermed nærmere teateret enn det sosiale liv. Dette gir medierte iscenesettelser den posisjon til å utfolde seg friere enn i den sosiale virkelighet fordi de kulturelle imaginære feltene i kraft av sin posisjon vil unngå sosiale sanksjoner, og også fordi iscenesettelsene enklere forstås og aksepteres som en mer teatral effekt enn det den blir i det sosiale (Mühleisen, 2003: 37).

og danner et grunnlag for sosial og kulturell kjønnspraksis. Skal man tro Butler er det da ikke subjektet som utfører handlinger, subjektet *er* de handlingene en gjør (Lorentzen, 2009): *“Performativity must be understood not as a singular or deliberate ‘act’ but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names”* (Butler, 1993: 2). Disse handlingene styres delvis av individets ønske om å bli sosialt akseptert (Solbrække & Aarseth, 2006:70), noe som vil si at subjektet er noe, men ikke fullstendig handlingslammet av strukturen. Butler fremhever da også hvordan de praksisene som konstituerer oss som kjønnete subjekter, i tillegg muliggjør motstand og endring (Jagger, 2008:89). Fordi kjønn er handlinger, er kjønn avhengig av å repeteres for å kunne eksistere. Men nettopp fordi kjønn, seksualitet og kropp er handlinger, bør det også være mulig å endre på forestillingen om deres konstanthet. Butler forklarer endringer i diskurser med begrepene sitering og feilsitering. *Sitering* betegner at man repeterer de diskurser man står inne i, mens *feilsitering* er *“(…) a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition”* (Butler, 1990: 179). Det er ved repeterende feilsiteringer at endring kan oppstå (Bondevik og Rustad, 2006:58). Ved at for eksempel elementer fra ulike kjønnsdiskurser sammenslås eller refortolkes, eller ved at uttrykk parodieres over, oppstår det nye måter å artikulere seg på.³⁸ Feilsitering betegner med andre ord handlinger som forstyrrer det selvfølgelige, og det at det er mulig å feilsitere viser at kjønn, seksualitet og kropp er bevegelige størrelser.³⁹

³⁸ Her kan man for øvrig se en sammenheng mellom feilsitering og Faircloughs begrep interdiskursivitet, samt diskursteoriens begrep artikulering. Dette skal jeg komme tilbake til lenger ned i kapittelet (3.4.1).

³⁹ Sitering og feilsitering er ikke forbeholdt kjønns handlinger. Butler eksemplifiserer hvordan en type feilsitering kan ha et stort endringspotensial gjennom fortellingen om Rosa Parks. Parks nektet en desemberdag i 1955 å reise seg fra ett buss-sete reservert for hvite, og startet med dette en reform for det rasesegregerte USA (Lorentzen og Kvalbein, 2009:12). Ved at hun tredde inn i et rom som hun i utgangspunktet var utestengt fra, stilte hun spørsmålsteget til legitimiteten til den praksisen hun brøt.

3.3 Å lese bilder

”Og selv om kameraet på en måte faktisk fanger, ikke bare tolker, virkeligheten, er fotografier fortolkninger av verden i like stor grad som malerier og tegninger er det” (Sontag, 2004:15).

Jeg har hittil i dette kapittelet tatt for meg noen perspektiver på kjønn og seksualitet. Jeg vil følgende fokusere på fotografiet som tegn, med semiotikken og Goffmans studie *Gender Advertisements* (1979) som bakteppe.

Fotografi er et visuelt og estetisk kommunikasjonsmiddel, og fungerer i mediene og offentligheten som for eksempel nyhetsformidling, reklame, men er også en egen kunstform.⁴⁰ Hva et fotografi er, avhenger av konteksten det opererer i (Barker, 2002:168), og fordi fotografier kun kan vise et utsnitt og aldri en helhet, vil fotografiets betydning avhenge av den sammenheng den ses i (Sontag, 2004: 138). Det er da viktig å forstå at selv om fotografier viser bilder av mennesker, viser de aldri en konkret avbildning (Kjørup, 2002:59). For eksempel vil fotografiet alltid fremstille noe fra en bestemt vinkel som viser noe samtidig som den skjuler noe, og legger føringer for hvordan vi leser mennesket avbildet.⁴¹ Dette tilsier at når vi lager iscenesatte fotografier, lager vi de ut i fra konvensjoner bestemt av historie, kultur, sjanger, stil og så videre. (Kjørup, 2002:60). Semiotikken, som betyr tegnlære eller tegnteori, tematiserer hvordan tegn slik som for eksempel fotografier gir mening (Thwaites et al., 2002). Semiotikk som fag har sitt opphav i begynnelsen av 1900-tallet, med Ferdinand de Saussure og Charles Saunders Peirce som to av grunnleggerne (Kjørup, 2002:7). Semiotikk fokuserer primært på to områder: talespråket, og de ting vi omskaper til tegn for å vise hverandre noe, som Saussure kaller ostensive tegn (Kjørup, 2002:8). Fotografiet er i så måte et ostensivt tegn. Elementært er forutsetningen om at tegn, i dette tilfelle fotografi, har betydning ut over det umiddelbare.

⁴⁰ Susan Sontag mener at fotografiet er prototypen på den moderne kunstformen: en kunstform som vender seg til typiske medierte uttrykk, så som TV, video og fotografier (2004:192). En slik type kunstform utnytter det Sontag beskriver som ”kunstens prestisje og virkelighetens magi” (Sontag, 2004:93).

⁴¹ Det er også nyttig å skille mellom iscenesatte fotografier og såkalte ”snap-shots”, slik som for eksempel familiebilder fra hytteturen kan være. Fotografiene i min studie bør klassifiseres under iscenesatte fotografier. Dette vil ikke si at ”snap shots” er utenfor disse kontekstene og føringene, men at de kanskje er mindre hyperritualiserte – et begrep jeg skal komme tilbake til i 3.3.1.

3.3.1 Goffman og kjønn i reklame

Goffman studerer i *Gender Advertisements* fra 1979 fotografier for å finne frem til hvordan kjønn blir fremstilt i reklame. Goffmans analysefokus her er ikke fotografiet som et visuelt uttrykk i seg selv, men *fotografi som formidler av kulturelle uttrykk* (Chaplin, 1994:212). Man kan kanskje se *Gender Advertisements* i sammenheng med og som en videreutvikling av Goffmans tidligere rolleteori, introdusert i hans bok *Vårt rollespill til daglig* fra 1959 (1992). Her legger Goffman frem en teori om hvordan sosial samhandling består av individer som spiller ulike roller: for å bli forstått på en måte som er akseptert vil man måtte forholde seg til roller som er forventet i en gitt situasjon og i et gitt sosialt rom. Goffman mente at reklamefotografiene på lignende måte forsøker å gjenskape spesifikke kjønnsuttrykk som er gjenkjennelige og gir mening for mottaker, noe han kaller for *Gender Displays* (Goffman, 1979:1). *Gender Displays* refererer først og fremst til ikke-verbale handlinger (roller) som uttrykker kjønn, og tar høyde for at kjønn er sosialt tillærte handlinger som skaper konvensjonelle portretter av maskulinitet og femininitet (Goffman, 1979:1):

“One might just as well say there is no gender identity, there is only a schedule for the portrayal of gender. What, if anything, characterizes persons as sex-class members is their competence and willingness to sustain an appropriate schedule of displays” (Goffman, 1979:8).

I følge Goffman er den sosiale verden på samme måte som i reklamefotografier konstituert rundt standardiserte portretter. Dette gjør at man kan se sammenheng mellom den sosiale verden og fotografier: *“advertisers do not create the ritualised expressions they exploit, they seem to draw upon the same resources as all participants in social situations who want their “glimpsed action” to be read”* (Goffman, i Chaplin, 1994:216). Forskjellen mellom den ”virkelige” sosiale verdenen og reklamefotografiene ligger heller i fotografiernes tendens til å *hyperritualisere*. Med hyperritualisering menes en overdrivelse, eller en simplifisering av typiske trekk ved noe(n). Fotografiene trekker fra eller plusser på, romantiserer og lager stereotyper. Eller som Goffman legger frem: *“So both in advertisements and life we are interested in colorful poses, in externalization; but in life we are, in addition, stuck with a considerable amount of dull footage”* (Goffman, 1979:84). Kjønnenes hierarkiske organisering bør således komme godt frem i reklamefotografier. Goffman kom da også frem til at kvinner på reklamefotografier blir fremstilt som underordnet menn. Hvordan dette vises oppsummerte han i noen fellestrekk som også kan fungere som analytiske kategorier. Disse begrepene tar for seg de som poserer på bildene og hvordan de bruker tilgjengelige

virkemidler for å uttrykke ønsket mening, noe som kan si oss om generelle ledende kjønnsforståelser og mønstre. Fire av Goffmans kategorier er i denne sammenheng spesielt nyttige:⁴²

(1) Goffman (1979:40) mener at kvinner typisk sett poserer på en måte som forstås som underdanig, mens menn poserer på måter som forstås som overlegne. Dette vises blant annet gjennom at kvinnen gjør seg fysisk mindre enn hun er, mens mannen gjør seg større, noe han kalte *Ritualization of subordination*.

(2) Med *Feminine touch* mener Goffman hvorvidt og hvordan personene på fotografiet berører noe, holder på noe eller berører seg selv, noe som også indikerer kjønnsforskjeller:

"Women, more than men, are pictured using their fingers and hands to trace the outlines of an object or to cradle it or to caress its surface (...). This ritualistic touching is to be distinguished from the utilitarian kind that grasps, manipulates, or holds" (Goffman, 1979:29).

(3) *Functional ranking* betegner hvorvidt personen på bildet fremstår som fysisk aktiv eller passiv:

"In our society when a man and a woman collaborate face-to-face in an undertaking, the man - it would seem - is likely to perform the executive role, providing only that one can be fashioned. This arrangement seems widely represented in advertisements, in part, no doubt, to facilitate interpretability at a glance" (Goffman, 1979:32).

(4) Til slutt legger Goffman frem kategorien *Licensed withdrawal* som betegner hvorvidt personen avbildet er til stede, det vil si mentalt aktiv eller passiv i situasjonen.

"Women more than men, it seems, are pictured engaged in involvements which remove them psychologically from the social situation at large, leaving them unoriented in it and to it, and presumably, therefore, dependent on the protectiveness and goodwill of others who are (or might come to be) present" (Goffman, 1979:57).

⁴² Den siste kategorien er *Relative size*, som handler om fysisk størrelse, primært høyde og bredde (Goffman, 1979: 28). Denne kategorien tas ikke med da den primært fanger opp forhold mellom menn og kvinner som poserer sammen.

Goffmans analyser i *Gender advertisements* har i ettertid blitt kritisert, blant annet fordi studien ikke er basert på tilfeldig utvalg, men utvalgte fotografier som stemte med hans hypoteser (Wallis, 2010:162). Uansett er hans kategorier og blikk på kjønnete og hierarkiske uttrykk nyttige i analyser av iscenesettelser av kjønn på fotografier. Å bruke hans analytiske innfallsvinkel egner seg også til å finne kjønnete uttrykk i fotografier der hvor kvinner poserer alene, og gjennom å lese fotografier gjennom slike kategorier kan et fotografi gi samme mengde informasjon som for eksempel skrevet tekst eller verbalt språk.⁴³

3.3.2 Denotasjon, konnotasjon og myter

Saussure skilte mellom et tegns signifikant og signifikat: Mens signifikanten betegner det rene fysiske uttrykket ved et tegn, betegner signifikatet den meningen tegnet gir. Sammenhengen mellom signifikantet og signifikatet er arbitrær, det vil si villkårlig (Thwaites et al., 2002: 35). Med andre ord er det ingen selvfølgelig eller naturlig link mellom et tegns uttrykk og mening. Ett tegn kan ha flere signifikater eller meninger, noe Ronald Barthes kaller konnotasjoner. (Thwaites et al., 2002: 60). Barthes presenterer i sitt essay *Rhetoric of the Image* begrepene denotasjon og konnotasjon, begrep som synliggjør hvordan tegn har betydning utover det umiddelbare (Hebdige, 1979:15). Denotasjon og konnotasjon forstås som henholdsvis ett tegns uttrykk og innhold. Mens denotasjon kan forklares som “*a non-coded ionic message*”, eller forholdet mellom uttrykk og innhold i et tegn, kan konnotasjon forklares som “*coded iconic message*”, eller mellom det underliggende tegn og det overordnede innhold (Barnard, 2001:149, Kjørup, 2002:18). Altså er denotasjon det man ser og konnotasjon fortolkningen av det man ser.

⁴³ En viktig forskjell mellom Butlers kjønnsperformativitet og Goffmans kjønnsforståelse er ideen om et preeksisterende selv: I følge Goffman finnes det ikke en essensiell femininitet, fordi femininitet er en sosial konstruksjon, eller en rolle vi lærer oss. Imidlertid finnes det et subjekt som tar på seg disse rollene, altså et preeksisterende selv. Kjønn er et rollespill som reflekterer de prosesser en lærer gjennom sosialisering (Goffman, 1979:8). Butler kritiserer tanken om et slikt prediskursivt selv, og spør hvordan dette prediskursive formes og hvor det kommer fra. Det finnes en logisk brist i en slik tankegang, en brist som hun mener å bevise gjennom å også gjøre kroppen diskursiv. Altså eksisterer det ingen preeksisterende selv - det er ingen “*doer behind the deed*” (Jagger, 2008:24-25). Til tross for disse forskjellene vil både Goffmans og Butlers kjønnsforståelse være nyttige perspektiver. Dette fordi oppgaven ikke vil gå så langt bak subjektet og berører dermed ikke spørsmål rundt et preeksisterende subjekt. Mer viktig er Goffmans og Butlers felles forståelse av kjønnete handlinger som formet av normative føringer - handlinger som gjennom kulturelle og diskursive forståelsesrammer legger føringer på hva som er den riktige måten å gjøre kjønn på.

Denotasjon er første skritt i analyse. Her identifiserer man hva man ser gjennom å gjøre en overflatebeskrivelse, altså det man umiddelbart observerer: form, farge, og så videre. Dette samsvarer med det Lin Prøitz (2007:5) beskriver som en generell analytisk tilnærming til fotografier: her avsløres bildets genre, motiv, situasjon, handling, hvorvidt fotografiet er iscenesatt eller autentisk iscenesatt, samt hvem som er avsender og hvem som er (ønsket) mottaker. Også bildets øvrige detaljer, slik som kroppsspråk, symboler, komposisjon, perspektiv, bevegelse og assosiasjoner blir her undersøkt (Prøitz, 2007:5).

Konnotasjon krever ett mer inngående blikk, og betegner ett fotografis tilleggsbetydninger eller medbetydninger. Konnotasjoner er kulturelt etablerte betydninger som gir mening til flere innen samme kultur. Søren Kjølrup (2002) eksemplifiserer med begrepet ”mor”. Mens begrepet denoterer en kvinne som har født et barn, konnoterer det gjerne noe varmt og trygt. Her kan man trekke sammenheng med Goffmans analytiske begreper som ble presentert i ovenfor, begrep som favner både det denotative og det konnotative ved fotografiene. Eksempelvis mener Goffman at bøyde knær (denotativt uttrykk) konnoterer underlegenhet.

Det at tegn gir mening utover det umiddelbare, innebærer at tegnene inngår i en overordnet organisering av betydning. Imidlertid blir semiotikken kritisert for å fokusere på hvordan tegn forholder seg til hverandre, og ikke på hvordan de forholder seg til historie og makt (Barnard, 2001:158). For eksempel mener litteraturviter Terry Eagleton at semiotikken ikke fanger opp historiske forandringer fordi den studerer tegn synkronisert og ikke historisk. I tillegg mener Eagleton at semiotikken glemmer individet, og ignorerer at individet aktivt tar del i kulturen. Kanskje kan man si at semiotikken mangler begrep om ideologi og hegemoni (Barnard, 2001:158-161). Barthes forsøker å løse semiotikkens svake perspektiv på sosiale, politiske og historiske faktorer gjennom begrepet *myte* (Barnard, 2001:162). I følge Barthes fungerer fotografier ideologisk gjennom at de forsøker å fremstille noe som sant eller nøytralt. Fotografiet både produserer og videreformidler forenklinger av virkeligheten, noe som fører til en naturalisering av sosiale fenomener – eller mytifikasjoner. Med andre ord forsøker fotografier å forandre historie til natur (Barnard, 2001:163). Mytebegrepet er på mange måter likt begrepet konnotasjon, men er bredere i det den betegner konnotasjonens overordnede kulturelle assosiasjoner. Myter betegner altså hvordan konnotasjoner naturaliseres og blir til ideologiske tenkninger (Kjølrup, 2002:20). En myte er ikke nødvendigvis usann, men heller en forenkling (Thwaites et al., 2002:67), eller som Goffman ville sagt – en hyperritualisering. Her kan man forøvrig også se mytebegrepet i sammenheng med diskurbegrepet.

3.4 Diskursanalyse

Hensikten med diskursanalyse kan sies å være å synliggjøre diskursive føringer og derigjennom maktforhold i samfunnet. I en diskursanalyse er forskerens oppgave å undersøke hva slags mønstre som går igjen i materialet. Det er også viktig å se på hva slags konsekvenser ulike diskursive konstellasjoner kan ha (Jørgensen & Phillips, 2008:31). Man ønsker å finne ut av hvordan ulike uttrykk settes sammen i bestemte forhold, og hvordan disse artikulasjonene skaper mening og hva de utelater/ekskluderer. Ved å se på hvordan individer konstruerer en identitet – eller slik jeg er interessert i; iscenesetter seg selv, vil en kunne avsløre samfunnsmessige diskursive strukturer (Jørgensen & Phillips, 2008:40).

Tove Thagaard (2003:112) poengterer at diskursanalyse ikke bør forstås og brukes som én enkelt metode, men som ett sett av tilnæringsmåter. Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips (2008:12) peker på at det i diskursanalyse er mulig, og også fordelaktig, å skape sin ”egen pakke” ved å kombinere elementer fra flere forskjellige diskursanalytiske perspektiv. Jeg har med dette utgangspunkt funnet frem til et sett med begreper som jeg mener vil gi meg best mulig forutsetning for analyse. Disse begrepene er i hovedsak hentet fra Ernesto Laclau og Chantal Mouffes diskursteori. I tillegg bruker jeg to begreper fra Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse, henholdsvis interdiskursivitet og diskursorden.

3.4.1 Mitt diskursanalytiske begrepsapparat

Jørgensen og Phillips (2008:36) beskriver språkets betydning som ett fiskenett, der ulike tegn utgjør ulike knuter i nettet. Hovedknuten i nettet er *nodalpunktet*, ett viktig begrep i Laclau og Mouffes diskursteori. Ett nodalpunkt beskrives som ett ”*priviligert tegn, som andre tegn ordnes omkring og får sin betydning gjennom*” (Jørgensen & Phillips, 2008:37).⁴⁴ Knutene rundt nodalpunktet er *momenter* som får betydning ved at de på en bestemt måte forholder seg relasjonelt til hverandre. Momenter er tegn som oppleves som fastlåste til en diskurs. *Elementer* er de tegn som enda ikke er gitt en fastlåst betydning, det vil si ikke har blitt lukket inn i en diskurs slik momenter har. Elementer kan så ha flere betydninger sett i forhold til hvordan den relaterer seg til andre tegn innenfor en diskurs. I det et element blir plassert inn i en diskurs, forsøker denne diskursen å fastlåse elementet til å bli momenter. Dette kan forklares som en lukning av tegnenes betydning. Diskursens formål er å ”*fjerne alle*

⁴⁴ Alle sitater hentet fra Jørgensen og Phillips (2008) er oversatt av meg fra dansk til norsk.

flertydigheter ved å gjøre elementene om til momenter gjennom en lukning” (Jørgensen & Phillips, 2008:39). Imidlertid vil denne overgangen fra elementer til momenter aldri være fullstendig, fordi man aldri vil klare å fullstendig stenge ute de alternative betydninger tegnene har utenfor diskursen.

Både betydningsdannelse og bevegelse skjer gjennom *artikulasjon*. Artikulasjon betegnes som ”(...) enhver praksis (...) som etablerer en relasjon mellom elementer på en slik måte at deres identitet omdannes som resultat av den artikulatoriske praksis” (Jørgensen & Phillips, 2008:36). Artikulasjon betegner den handling som setter ulike tegn i forbindelse med hverandre, og som sammen gir tegnene mening. Artikulasjon både reproducerer mønstre og utfordrer de. Forandringens potensial ligger i at hver gang en diskursiv praksis utføres, utføres den med en liten forandring, eller ved at nye betydninger oppstår ved at ulike tegn settes sammen.⁴⁵ Diskursteoriens begrep artikulasjon er synonymt med Norman Faircloughs nøkkelbegrep *interdiskursivitet* (Jørgensen & Phillips, 2008:144). I følge Berkaak og Frønes er populærkulturen full av intertekstualitet. Det er derfor relevant å også bruke begrepet intertekstualitet og interdiskursivitet. Populærkulturen er full av intertekstualitet (Berkaak & Frønes, 2005:125), noe som gjør disse til relevante begreper i denne studien. Begrepet interdiskursivitet låner Fairclough fra Mikhail Bakhtins begrep intertekstualitet (Jørgensen & Phillips, 2008:13). Intertekstualitet betegner forholdet mellom to eller flere tekster, der all tekst vil trekke på og henviser til andre tekster. Fordi all mening trekker på andre meninger, finnes det ingen original kjerne (Barker 2008:83). Interdiskursivitet er en smalere form for intertekstualitet, og betegner hvordan diskurser trekker på andre diskurser. Gjennom interdiskursiv praksis formes nye artikuleringer både innenfor en diskurs og mellom ulike diskurser (Jørgensen & Phillips, 2008:94).

De diskurser og muligheter man utelukker ved å ignorere dets tegn i fordel for andre tegn i en gitt diskurs, kaller Laclau og Mouffe diskursive felt. Imidlertid er en vanlig kritikk av dette begrepet at det fremstår som noe uklart om diskursive felt er ett hav av ulike betydninger eller om det vil si andre avgrensede og konkurrerende diskurser (Jørgensen & Phillips, 2008:37). Her er Faircloughs begrep om *diskursorden* ett mer avgrenset og definerbart begrep. Diskursorden kan forklares som summen av diskurser og sjangre som brukes innenfor ett sosialt felt: “(...) en kompleks og motsetningsfylt konfigurasjon av diskurser og genrer

⁴⁵ Her kan diskursteoriens begrep artikulasjon ses i sammenheng med Judith Butlers begrep om sitering og feilsitering, samt, som vi skal se, interdiskursivitet.

innenfor samme sosiale område eller institusjon” (Jørgensen & Phillips, 2008:69). En diskursorden består altså av flere og motstridende diskurser. Anne Lorentzen (2009:127) peker på at noe av det første en bør gjøre for å etablere en ramme i diskursanalyse, er å gjøre rede for de(n) diskursordene man undersøker. Dette gjør det mulig å avsløre hva det kjempes om, hva som tas for gitt og hvordan ulike diskurser forholder seg til hverandre. I diskursanalyse vil det å definere en diskursorden ofte være en selvfølgelig avgrensning, der fokus ligger på de forskjellige konkurrerende diskursene innenfor en diskursorden. Her vil man ha fokus på de kamper som skjer mellom ulike diskurser samt hvilke selvfølgeligheter de deler (Jørgensen & Phillips, 2008:147). Det er da også mulig å oppdage tilgangen til diskurser i de ulike diskursordene. Ved å se på materialet mitt gjennom de begrepene jeg ovenfor har redegjort for, er det mulig i min analyse å fokusere på spillet mellom diskursene i en gitt diskursorden, men også mellom flere diskursordener, og ikke bare hver enkelt diskurs i seg selv (Jørgensen & Phillips, 2008:151). I min oppgave er det relevant og snakke om primært to diskursordener, henholdsvis populærmusikk og kjønn/sexualitet.

3.4.2 Populærmusikk som analytisk kategori og diskursorden

Begrepet ”populær” er et begrep med den opprinnelige betydningen *”det som tilhører folket”* eller *”folkelig”* (Gripsrud, 2002:11). Imidlertid er begrepet opp gjennom tiden blitt forstått og brukt forskjellig. I forbindelse med kultur har betydningen populærkultur pekt i en negativ retning, og forbindes ofte med dårlig kvalitet og lavkultur. Populærmusikk som begrep er først og fremst et begrep forklart gjennom historiske og sosiologiske modeller (Larsen, 2002:107). Populærmusikk som begrep må i følge musikkforsker Peter Larsen forstås som en historisk prosess som startet på 1800-tallet, og som innebar en distinksjonsprosess i forsøk på å markere sosial forskjell. Skillet mellom lavkultur og høykultur, og derav kunstmusikk og populærmusikk/underholdningsmusikk oppsto som en konsekvens av en slik distinksjon. Kunstmusikk ble da definert ut fra 1800-tallets høykulturelle idealer, mens populærmusikk ble sett på som enkelt og lavkulturelt (Larsen, 2002:119, Blokhuis & Molde, 1996). En slik kulturell distinksjon var en viktig klassemarkør, men på slutten av 1900-tallet var det mye som tydet på at disse motsetningene stadig ble mindre klare. Larsen peker på utdanningsrevolusjonen og globaliseringsprosesser som årsaker til at disse skillene har blitt

rokket ved.⁴⁶ Å påstå at hierarkiet mellom høykultur/lavkultur og kunstmusikk/populærmusikk i dag er borte, vil være en overdrivelse. Imidlertid vil musikkens verdi i stor grad heller avhenge av diskursive føringer og mediens viderefremninger.

Likevel er det hensiktsmessig å forstå populærmusikk som en diskursorden. Artistene i mitt utvalg kan i bred forstand falle innenfor populærmusikken. Populærmusikken som diskursorden har på forhånd flere (mer eller mindre) identifiserbare diskurser (Lorentzen, 2009). Her kan vi for eksempel nevne rock, pop, singer/songwriter, jazz og blues. Sjanger og diskurs er på mange måter det samme, men mens sjanger først og fremst betegner det musikalske, fanger man med diskursbegrepet både det utenommusikalske (så som stil, estetikk, former for autenticitet), samt hvordan kamper om hegemoni definerer sjangerdiskursene. I mitt tilfelle vil særlig sjangerdiskursene rock og pop være relevante. Disse diskursene vil bli nøyere presentert i henholdsvis kapittel 5 og 6.

3.4.3 Kjønn/ seksualitet som analytiske kategorier og diskursorden

Fordi jeg allerede har redegjort for perspektiver på kjønn og seksualitet, vil jeg ikke vie dette mye plass her. Diskursordenen kjønn og seksualitet betegner alle diskurser om kjønn og seksualiteter som finnes i et sosialt rom. I oppgaven vil jeg først og fremst forholde meg til de diskursene som omhandler femininiteter, og hvordan disse forholder seg til hverandre. Selv om jeg ikke tar for meg mannlige artister i undersøkelsen, vil imidlertid forholdet mellom de binære kjønnskategoriene og hvordan disse påvirker, strukturerer og forholder seg relasjonelt til hverandre være relevant – noe som jo inngår i den heteronormative strukturering. I motsetning til populærmusikk, finnes det få avgrensede konkrete diskurser om kjønn og seksualitet. Å si at kvinne er en diskurs, mann en annen, vil være for ugripelig og stort, da det finnes flere ulike diskurser innenfor disse binære konstruksjonene. Det samme kan man si om femininitet og maskulinitet. Relevante diskurser og forståelser om kjønn og seksualitet som vil bli presentert i min oppgave er for eksempel normativ femininitet (Ambjörnsson, 2003), en forskjønnet naturlighet, samt i siste kapittelet kontekstautentisk femininitet – som kan forklares som en hegemonisk femininitet i møtet mellom de to diskursordene presentert her.

⁴⁶ I norsk sammenheng har antageligvis også kringkastningsmediens (NRK) formidling av og mellom ulike kulturformer til et stort og sammensatt publikum vært delaktig i en (ny)definering av musikkfeltet (Gripsrud, 2002:15).

3.4.4 Autentisitet som betydningsområde og analytisk kategori

”What do we mean when we call something authentic? A lot of things, as it turns out, but the word seems to be defined primarily in opposition to ”faking it” (Barker & Taylor, 2007:ix).

Autentisitet vil ikke ses på som en diskursorden, men heller et betydningsområde (Lorentzen, 2009:129) og en analytisk kategori. Jeg låner herved Lorentzens (2009:129) forklaring på begrepet autentisitet, et begrep *”som stadig er i diskursive kamper og forhandlinger, og som også derfor er et begrep som utvikler seg i stadig nye retninger”*.

Autentisitet er et viktig begrep for å definere ulike sjangerdiskurser, og er også ett relevant begrep i forskning på kjønn og seksualitet. Til tross for at autentisitet er et viktig begrep i populærmusikken, er det å finne en klar definisjon på hva autentisitet innebærer eller hvorfor det har blitt så viktig ikke en umiddelbar enkel oppgave. Hugh Barker og Yuval Taylor er i boken *Faking It: The quest for authenticity in popular music* (2007:xii) inne på denne mangelen: *“It’s surprising that no single book has ever adressed the subject in all its complexity or shown how the quest for authenticity has shaped the music we listen to”*.

Barker og Taylor (2007:x) gjør begrepet kanskje litt mer operasjonaliserbart ved å skille mellom to typer autentisitet i musikk; en *kulturell autentisitet* som reflekterer kulturelle tradisjoner, og en *personlig autentisitet*, som reflekterer personen(e) som lager musikken. Den kulturelle autentisiteten går ut på at ulike musikalske tradisjoner historisk sett innehar ulike mengder autentisitet. For eksempel anses enkelte former for folk og blues som noe av den mest autentiske musikken – fordi den fremstår som ærlig og nær det ”virkelige” liv, mens diskomusikk anses som inautentisk (Barker & Taylor, 2007). Den personlige autentisiteten vil si at man ”spiller ekte”, at artisten som person virker troverdig i det hun gjør og den hun fremstår som.

Bourdieu beskrev kunstfeltet som et felt preget av strid mellom aktører i ulike posisjoner og med ulike relasjoner (Magnset, 2004:173). I musikkfeltet kan denne striden på mange måter betegnes som en kamp om autentisitet. I stedet for å snakke om autentisitet i musikk, kan man snakke om autentisiteter. Med andre ord finnes det flere måter å iscenesette autentisitet på, som er formet gjennom sjangerdiskurser, kulturer, historiske prosesser og kontekster. Hva som anses som autentisk kan endre seg over tid, og disse endringene er ikke tilfeldige, men

resultater av kamper, reforhandlinger og nyfortolkninger (Peterson, 1997:220). Således kan autentisitet virke stabiliserende og samtidig fungere som drivkraft for endring.

Jeg mener å finne primært to betydninger av autentisitet i populærmusikk. (1) For det første vil det innebære å være troverdig i relasjon til en bestemt modell, og samtidig være original - det vil si ikke være en imitasjon av denne modellen (Peterson, 1997: 220). For det andre (2) er autentisitet et relasjonelt begrep, noe som innebærer at man distanserer seg fra noe som anses som inautentisk.

3.5 Svakheter og kritikk av ovenstående perspektiver

De perspektivene jeg nå har tatt for meg har som alle perspektiver aspekter ved seg som er gjenstand for kritikk. Jeg vil her gå gjennom de mest vanlige kritikkene av diskursperspektivene, Butler og poststrukturalistiske perspektiver på kjønn og seksualitet – som, som vi skal se, først og fremst dreier seg om abstrakthet og lite politisk og sosiologisk relevans.

Fordi diskurser er mer en analytisk kategori enn en empirisk kategori, vil en når man driver diskursanalyse til en viss grad konstruere virkeligheten gjennom diskursbegrepet. Men man kan på den annen side si at diskurser rammer inn den empiriske verdenen i forståelige rammer. Diskursanalyse er derfor velegnet til å analysere frem og synliggjøre kulturelle føringer og hegemonier. Altså er ikke diskurs løsrevet den empiriske verden, men heller en slags systematisering av den.

Kritikken mot Butler og queerperspektivene har særlig dreid seg om at et svakt overordnet maktperspektiv, at de tilegner individet for mye makt og at de heller bryr seg om kulturelle representasjoner enn å ha et politisk fokus (Mühleisen, 2002). Butlers performativitet blir ofte tolket dithen at hun gir individet valgfrihet til å gjøre sitt kjønn som en ønsker. Men en slik fortolkning er noe Butler selv har forklart ikke er tilfelle, og poengterer at performativetsbegrepet omfatter også de konvensjonene den repeterer, samtidig som sosiale sanksjoner ofte stopper feilsiteringer (Mühleisen, 2002:35,42).

I tillegg har den postmoderne hangen til en dekonstruktiv tilnærming til kjønn blitt kritisert for å være for abstrakt og i praksis lite relevant: Toril Moi (1998:23) kritiserer Butlers forsøk på å viske ut skillet mellom sex og gender, og mener at dette er irrelevant for å kunne forstå hva det vil si å være kvinne i en gitt kultur: *"Beauvoir tror at kvinner eksisterer, Butler at de må dekonstrueres"* (Moi, 1998:112).⁴⁷ Moi mener at Butlers påstand om at Simone de Beauvoir og andre konstruktivister med henne er essensialistiske, er feil. Det Butler overser, mener Moi, er at det skillet Beauvoir gjør mellom sosialt og biologisk kjønn indikerer at selv om kvinnekroppen er biologisk forskjellig fra mannen, skal ikke dette ha noen sosiale eller politiske konsekvenser for det sosiale kjønn. Beauvoir påpekte at forbindelsen mellom kropp og seksualitet ikke er nødvendig eller vilkårlig, men kontingent, det vil si at det ikke er skrevet inn i kroppens struktur:

"(...) kroppen vil ha en betydelig innflytelse både på hva samfunnet – de andre – gjør med meg og på de valgene jeg vil foreta som svar på Den Andres bilde av meg. Men det betyr også at ingen spesifikk form for subjektivitet noensinne følger nødvendig av en spesiell kropp eller kroppstype" (Moi, 1998:163).

Med andre ord vil ikke essensialisme av det biologiske kjønn direkte føre til en essensialisme av det sosiale kjønn (Moi, 1998:62). Moi skriver i forordet til Beauvoirs *Det annet kjønn* (2000), at det er mulig at Butler og flere andre engelskspråklige poststrukturalister med henne har misforstått Beauvoir på dette punktet, rett og slett grunnet en meget dårlig oversatt og forkortet engelsk versjon av *Det annet kjønn*. I så tilfelle kan man lure på om (Moi mener) at Butlers teorier er basert på en feillesning. Selv om det da er sånn som Moi sier, at Butlers kjønnsteori er irrelevant for å forstå erfaringen av å være kvinne eller mann, kan man til slutt argumentere for at det i alle fall åpner opp for en bredere forståelse av hva det vil si å være mann, kvinne, heteroseksuell eller homoseksuell – og alt som finnes i mellom disse kategoriene.

⁴⁷ Å aktivt bruke analytiske begreper som femininitet og maskulinitet i en oppgave som støtter seg på perspektiver som ønsker å oppløse nettopp slike klassifikasjoner, kan kanskje virke noe paradoksalt. Det er da et poeng å fremheve at femininitet og maskulinitet blir forstått som diskursive konstruksjoner, og er i seg selv tomme tegn. Imidlertid er det uansett ett relevant spørsmål å stille om hvorvidt queerperspektivene ved å systematisk bruke slike klassifikasjoner, bidrar til å opprettholde de normative forestillinger de ønsker å dekonstruere.

3.5.1 Perspektivenes sosiologiske relevans, eller dissonans?

Under en debatt jeg overvarte i Oslo, april 2011,⁴⁸ ble det stilt spørsmål om hvorvidt kjønnsforskning er noe annet enn sosiologi. Debatten hadde særlig fokus på om kjønnsforskning som forskningsfelt er for preget av det som av sosiolog Cathrine Holst beskrev som en poststrukturalistisk hegemonisk posisjon, en posisjon som ikke nødvendigvis er relevant for sosiologien. For, til forskjell fra poststrukturalismen og den rene kjønnsforskningen som er opptatt av hvordan kjønn gjøres og iscenesettes, er sosiologien interessert i å finne ut konsekvenser av hvordan kjønn fortolkes, institusjonaliseres og i praksis har konsekvenser for individ og samfunn, ble det i debatten argumentert for. Det første spørsmålet jeg da stiller meg er hvorvidt disse to innfallsvinklene egentlig går ut på det samme, selv om formen er annerledes? Poststrukturalismen, som jo også betegnes som et postmoderne perspektiv, kan ses i sammenheng med hvordan kjønn gjøres og forstås *generasjonsspesifikt* (Widerberg, 2003:51). Å se på hvordan kjønn og seksualitet ”gjøres”, sier oss derfor noe om samtidens fortolkninger av kjønn, og derigjennom maktforhold og strukturer. Karin Widerberg impliserer at den poststrukturalistiske innfallsvinkelen tidsmessig passer godt, både fordi den språklig er poetisk artikulert, men kanskje særlig fordi den innehar et appellerende fokus på mening, tekst og individ i et individfokusert og mediert postmoderne samfunn:

“I tillägg härtill och mycket viktigare är dock att den poststrukturalistiska förståelsen av subjektet svarar till hur den yngre generationen individualister kan eller önskar förstå sig själva.(...). Betoningen av mening och text (framför struktur) framstår också som ett viktigt och riktigt fokus, då det är så verkligheten tycks göras idag då allt och överallt är genommedierat. Mot denna bakgrund framstår ”den goda gamla problemorienterade empirismen som i högsta graden oakтуell” (Widerberg, 2003:52).

En annen kritikk debatten var inne på, og som vi har sett også generelt er en kritikk av poststrukturalismen, er at det som betegnes som kjønnsforskning og særlig poststrukturalistisk kjønnsforskning tenderer til å være for abstrakt og teoritisert, der, som Widerberg sier “(...) *inte bara frågan men också svaret «situerades» i teorin*” (2003: 46).⁴⁹ Dette kan kanskje

⁴⁸ Debatt i regi av Norsk Sosiologforening, Østlandsavdelingen, 4. april 2011: FLYKTER SOSIOLOGENE FRA KJØNNSFORSKNINGEN? Panel: Cathrine Holst, Gunn Elisabeth Birkelund, Øystein Gullvåg Holter, Sigtona Halrynjo.

⁴⁹ Butlers skrivning har også både rent stilistisk og innholdsmessig blitt kritisert for å være snirklete og abstrakt. Resultatet er, mener Moi ”*arbeider som når et fantastisk abstaksjonsnivå, uten å gi oss den*

stemme i enkelte tilfeller, men er ikke selvfølgerlig. Widerberg trekker frem Dorothy E. Smith⁵⁰ som et eksempel på hvordan en kan benytte seg av poststrukturalistisk perspektiv, og samtidig relatere seg til andre tradisjoner. I dette tilfellet bruker Smith et diskursperspektiv forankret i teorier om samhandling, noe som synliggjør hvordan diskursene genereres relasjonelt og strukturelt.⁵¹ Ved å se på diskurser som både samhandling og struktur, unngår man at diskursene essensialiseres, noe som også gir en mer sosiologisk tilnærming til diskurser (Widerberg, 2003: 53). Dette er et relevant poeng for denne oppgavens innfallsvinkel. Hos meg vil poststrukturalistisk og queerteoretisk perspektiv først og fremst fungere som en kritisk tilnærming til hvordan man tenker kjønn og seksualitet, og kjønn og musikk – som diskursivt forankret. Dekonstruksjon vil være i fokus – og ikke den filosofiske, psykoanalytiske teoretiske diskusjonen om hva kjønn er. Jeg vil i poststrukturalistisk begrepstradisjon snakke om kjønn som noe man gjør, fordi jeg tar for meg det iscenesettende ved kjønn og seksualitet; hvordan de visuelt og estetisk gjør kjønn og hvordan man snakker om kjønn og seksualitet. De anvendte perspektivenes relevans ligger i å se på hvordan diskursive strukturer virker inn på artistenes måte å iscenesette seg på. Ved å fokusere på hvordan kjønn og seksualitet gjøres i gitte sosiale rom, vil det interessante ikke være hvorvidt de som gjør kjønn og seksualitet kan dekonstrueres fra kategorien ”kvinne”, men hvordan deres iscenesettelser preges av diskurser om kjønn og seksualitet – som igjen sier noe om maktforhold i samfunnet.

Jeg har gjennom de første 3 kapitlene nå skissert ett bakteppe for oppgavens analytiske del, som blir framstilt i de følgende kapitlene.

konkrete, situerte og materialistiske forståelsen av kroppen som disse teoretikerne erklærer at de vil frem til” (Moi, 1998:54).

⁵⁰ *”Hon bygger sina resonnemanng på Meads teorier om selvet som relationellt och kontextuellt samt Bakhtins sociala språk teori. Därmed undgår hon den fällan hon kritiserar konstruktionister för att gå i då de med sitt fokus på diskursen har som underliggande premiss ett autonomt och «ensamt» subjekt utan fundament i en materiell och social gemenskap” (Widerberg, 2003:52).*

⁵¹ Her kan man trekke likheter til min bruk av heteronormativitet som forklaringsmodell. Heteronormativitet forstås som en strukturell og kulturell formulering som skaper diskurser og normative føringer.

4 Iscenesettelser av kjønn på albumcovere

Jeg vil i dette kapittelet gjøre en analyse av de 26 aktuelle albumcoverne av de til sammen 33 albumene påmeldt til Spellemannprisen 2008, i klassen kvinnelig artist.⁵² Jeg vil først gjøre en denotativ analyse, for så å analysere de denotative funnenes konnotative betydninger. Altså vil jeg forsøke å finne frem til forholdet mellom uttrykk og innhold (Kjørup, 2002:18). Jeg vil se på hvordan artistenes iscenesettelser formes, for så og plassere disse betydningene inn i et større perspektiv. Jeg vil sammenfatte iscenesettelsene i en slags kjernebetydning, som jeg vil betegne som diskursen om en *forskjønnnet naturlighet*. Jeg vil underveis også undersøke hvordan artistene eventuelt gjør motstand mot disse. For å kunne forstå hvordan kjønnsiscenesettelser, kjønnsforskjeller og hegemoniske forståelser av feminitet opererer i lokale settinger er det viktig å spørre seg hva slags karakteristikk og praksiser utført av kvinner som defineres som feminine, og hva som oppleves som forstyrrende (Schippers, 2007). Mer bestemt vil jeg, basert på Goffmans analytiske kategorier og forståelser av feminitet i *Gender Advertisements* (1979), undersøke hvordan artistene både *siterer* og *feilsiterer*.

Analysen vil ikke ta for seg ett og ett coverbilde, men fokuserer på de temaer oppgaven er opptatt av. Jeg deler analysene i to hovedkategorier: en del hvor jeg tar for meg *kroppsspråk*, og en del hvor jeg tar for meg *kroppen som estetisk prosjekt*. Jeg vil også undersøke fotografienes omgivelser, da også disse innehar kjønnete konnotasjoner.

4.1 Kroppsspråk

Kroppsspråk er et komplekst språk, der ulike uttrykk som artikuleres sammen forsterker hverandre og samlet sett gir et helhetlig uttrykk (eller eventuelt en mangel på en helhet). Jeg vil her skille mellom fire typer av det jeg kaller kroppsspråk: *blikk*, *bevegelse*, *positur* og *berøring*, begrep basert på Goffmans (1979) analysebegreper *licensed withdrawal*, *functional ranking*, *ritualization of subordination* og *feminine touch*.

⁵² Se kapittel 2 for en utredning og begrunnelse av dette utvalget. Albumene vil finnes som vedlegg bakerst i oppgaven. Artistene som brukes som bildeeksempler vil markeres med kursiv i teksten.

4.1.1 Blikk

I alt 16 av de 26 artistene ser inn i kameraet. Altså er artistene som ikke ser inn i kameraet i mindretall (10). Å se inn i kameraet kan anses som en strategi for å vise at en er til stede i situasjonen, har kontroll, og at man ser like mye som man blir sett på (Prøitz, 2007). Imidlertid kan blikk ha flere betydninger enn disse. Grovt kan blikkene i mitt utvalg deles inn i 5 ulike blikk:

A) Ovenfra og ned (2): *Marit Larsen* og *Ingrid Olava* har ett blikk og en hodepositur som gjør at en får følelsen av at de ser ned på kameraet, eller oss. **B) Nedenfra og opp (3):** *Ida Maria*, *Hanne Tvetter* og *Tone Mette* er plassert slik at de ser opp på oss. *Tone Mette* med ett noe arrogant eller likegyldig blikk, *Ida Maria* med ett mer spørrende blikk. **C) Tenkende/Undrende (4):** *Ane Brun*, *Lise Olden*, *Elvira Nikolaisen* og *Marthe Valle* iscenesetter blikk som jeg vil tolke som undrende. Disse blikkene er fulgt av et generelt undrende ansiktsuttrykk, hvor artisten ikke smiler. **D) Rett på/portett (4):** Disse er gjerne fulgt av ett smil hvor tennene synes, noe som kan ses i sammenheng med portrettbildetradisjonen. *Maria Haukås Storeng*, *Inger Lise Sturlien*, *Caroline Waters* og *Katrine Moholt* representerer ett slikt blikk. **E) Flørtende (3):** Ett flørtende blikk blir ofte akkompagnert med ett lurt smil. Her kan *Maria Arredondo*, *Herborg Kråkevik* og *Sichelle* plasseres. **F) De øvrige artistene ser ikke inn i kameraet (10):** *Maria Mena*, *Emma*, *Benedicte Torget*, *Josefin Winther*, *Joanne Vardaal-Lunde*, *Paulin Skoglund Voss*, *Katharina Nuttall*, *Wenche Myhre*, *Marte Heggelund*, *Benedicte Adrian*.

Figur 1



Goffman (1979) mente at kvinner i reklamebilder blir fremstilt som distraherete eller ikke til stede i situasjonen og omgivelsene de er i, blant annet gjennom å se en annen vei, eller ved at de er oppstilt bak andre objekter eller mennesker. De fleste av artistene i denne studien passer ikke i en slik beskrivelse, enten fordi de ser inn i kameraet, eller fordi de (i samtlige

fotografier) poserer alene. Mens kvinnene Goffman studerte ble fremstilt som passive, ser man altså en tendens til at de kvinnelige artistene i denne studien gjennom blikket iscenesetter seg som aktive. Det at flertallet faktisk ser inn i kameraet, vil si at de bryter med det Goffman mener er en tradisjonell og underordnet feminin posering. Imidlertid kan disse blikkene altså fortolkes ulikt. For eksempel vil det at blikket går nedenfra og opp gi mottaker en følelse av overtaket, i motsetning til å det å se ned på oss. Det å se rett inn i kameraet kan på samme måte fortolkes som offensivt.

4.1.2 Bevegelse og positur

Fem av artistene på fotografiene skiller seg ut ved at de er i bevegelse: *Hanne Tveters* kropp er vridd delvis fra oss, mens hun snur seg mot kameraet. Dette gir håret og kjolen en bevegelse. Joanne Vaardal-Lunde har hendene over hodet i en bevegelse som om hun ordner på noe (håret sitt?), mens *Katharina Nuttall* peker tungen sin mot en rosa fugle-figur. Marit Larsen hopper eller svinger seg slik at både kropp og armer er i bevegelse, mens Benedicte Torget beveger armene til siden som om hun danser. Her kan en trekke et skille mellom *harde* og *myke bevegelser*. Harde bevegelser kan beskrives som kontrollerte og symmetriske, mens myke bevegelser er lekne, forsiktede, asymmetriske og behagelige å se på. De fem artistenes bevegelser passer best i beskrivelsen myk: armene holdes opp og bølger seg fritt i luften, håret leker i vinden og så videre. Goffman (1979) mente at kvinner avbildet i aktivitet, utfører aktiviteter som assosieres med enten seksualitet og flørt, eller til barnlig lekenhet. I så måte iscenesetter disse fem artistene seg gjennom tradisjonelle kvinnelige positurer, fordi bevegelsene er myke og lekende. Imidlertid er det vesentlig og se på samsvar og artikulering mellom aktivitet og andre elementer, og hvordan dette potensielt endrer helheten. Her skiller Marit Larsen og Katharina Nuttall seg ut. Larsens iscenesettelse av feminine bevegelser blir mer tvetydig om man anser at hun ser ned på oss, og hun bryter da med den feminine underordnede posering gjennom å iscenesette kontroll gjennom blikk. Katharina Nuttalls iscenesettelse, sett i sammenheng med hennes bruk av barnlig og feminin konnoterte elementer så som rosafarge, tiara og rosa fjær, gir en ironisk undertone, og er i mitt utvalg den eneste posering som kan klassifiseres som åpenlyst teatral.⁵³ Selv om dette ikke nødvendigvis gjør at bevegelsene til Nuttall og Larsen kan tolkes som harde, finnes det en dissonans som gjør at de myke bevegelsene ikke er ensidige. Med andre ord finnes det en feilsitering i

⁵³ Maria Mena kan imidlertid også fortolkes inn i en teatral “eventyr”setting.

Larsens og Nuttalls myke bevegelser som gjør at de ikke blir like behagelig å se på som myke bevegelser har til hensikt å være.

Figur 2



Å være i bevegelse er også en form for positur, men hvordan poserer de artistene som ikke er i bevegelse? Asymmetriske poseringer forstås som feminine og underordnede positurer (Goffman, 1979:48) – kontrastert med de typiske medierte positurer av menn, som er rette og symmetriske, og konnoterer autoritet og selvsikkerhet. Det er en type positur som blander disse to poseringene som blant artistene særlig går igjen: flere av artistene fotografers frontalt, samtidig som de ser rett i kameraet. En slik positur fortolkes altså som et tegn på selvsikkerhet og autoritet, altså maskulint konnoterte positurer (Prøitz, 2007). Imidlertid poserer nesten alle artistene som er fotografert på denne måten også med en asymmetrisk kroppspositur gjennom at hodet er snudd mot kameraet, mens kroppen vender mot en annen vinkel. Ett eksempel her er *Sichelles* positur. *Sichelles* ansikt og skuldre er fotografert frontalt. Likevel skapes en asymmetrisk effekt ved at fotografiet er tatt ovenfra og ned. *Sichelles* hode og hake er bøyd litt mot kroppen, noe som gjør at vi som ser på fotografiet er plassert høyere enn *Sichelle*. At hun bøyer hodet og på denne måten, mykner opp det autoritære og selvsikre ved posituren (Goffman, 1979:46). *Katrine Moholt* representerer en annen type positur. *Moholt* ser inn i kameraet, med hodet i frontalperspektiv. Imidlertid oppmyknes dette uttrykket ved at den øvrige kroppsposituren er asymmetrisk. I tillegg smiler hun, noe som kan virke avvæpnende (Goffman, 1979). En positur lik *Moholts* er den som mest går igjen i mitt materiale – altså en positur der det harde og direkte ved en frontalposering myknes opp med et smil. Ingen av artistene er avbildet på en måte der beinstillingen synes. Mens symmetriske eller rette beinstillinger leses som maskuline, er det å folde beina, eller – slik Goffman beskrev (1979), bøye knærne, ansett som feminint. På de fotografiene der nesten hele kroppen er synlig er fotografiet kuttet like under eller like over knærne, noe som gjør at artistene unngår å måtte forholde seg til beinstilling.

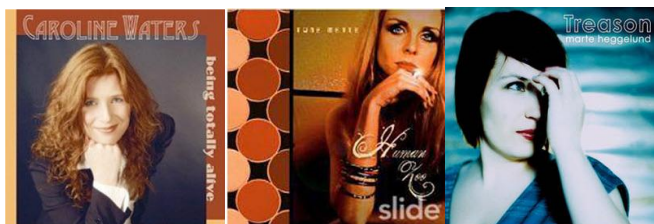
Figur 3



4.1.3 Berøring

Det er flere av artistene (9) som rører ved noe eller ved seg selv: *Caroline Walters* har hånden mot haken, *Tone Mette* har hånden mot munnen, *Ida Maria* holder hendene sammen og mot ansiktet, *Ingrid Olavas* hender berører skjertet hun har på seg, *Wenche Myrhe* berører håret med hånden, *Joanne Vaardal-Lunde* berører håret med hendene, *Marte Heggelund* berører ansiktet/håret lett med venstre hånd, *Katharina Nuttall* berører sin fugl-figur med tungen, og *Benedicte Adrian* holder hodet lett i hendene. Å avfotograferes med lette berøringer på seg selv, andre personer eller på ting kan fortolkes som en tilnærming til kroppen som en delikat og skjør ting, noe som kan ses i sammenheng med Goffmans begrep *feminine touch* (1979:29). Det kan også indikere en usikkerhet. Imidlertid kan en berøring iscenesette noe annet enn dette. Her kan ett skille tilnærmet lik det skillet jeg presenterte ovenfor som harde og myke bevegelser være til hjelp. På samme måte kan man skille mellom *lette og tunge berøringer*. Å sette ett slikt skille gir enkelte av berøringene en mer kompleks fortolkning. Her skiller særlig *Caroline Waters* berøring seg ut fra de andre. *Waters* bøyer seg for det første fremover mot kameraet samtidig som hennes hånd er gjort til en knyttneve som lener seg mot haken. *Waters* berøring vil altså kunne klassifiseres som tung. Å holde kroppen i rette linjer i stedet for kurvete, og i tillegg holde hodet høyt, er stereotypiske tegn på overlegenhet - som igjen assosieres med maskulinitet (Goffman, 1979:40). Dette fordi det viser en type berøring som *holder* heller enn å berøre. En knyttneve konnoterer styrke i større grad enn for eksempel *Tone Mettes* bøyde håndledd. *Tone Mettes* hånd mot ansiktet er et eksempel på en type lett berøring: det ser ut som at hun støtter hodet med tommelen, og holder frem hånden, som buer seg i en knekk foran haken. *Tone Mettes* berøring kan også ses på som en posering der hun skyver hodet opp med armen/tommelen. At hennes berøring gjør at hodet hennes holdes høyt, kan assosieres med de maskulint konnoterte følelsene makt eller overlegenhet (Goffman, 1979:40).

Figur 4



4.1.4 Omgivelser

Et fotografis omgivelser kan deles inn i det klassiske sosiologiske skillet *natur* og *kultur* (Borg, 2006). Natur vil si naturlige omgivelser, så som sjø, gress, trær og skog, mens kultur handler om (aktive) omgivelser i for eksempel byer eller i arbeid. Marian Flicks (1994) studie av kjønnsroller i norsk ukebladreklame 1965-1985 avslørte hvordan reklamebilder fulgte en mal der kvinnene ble plassert i naturen og menn i kulturen. En slik tendens kan se ut til å fortsatt eksistere; Elin Borgs studie fra 2006 om barn i reklamebilder, viste at jentebarn oftere plasseres i omgivelser som har med natur og gjøre, mens guttebarn plasseres i kulturen, gjennom sportslige aktiviteter og så videre. Dette samsvarer til en viss grad med mine funn: det er flere av artistene i utvalget som iscenesetter seg i naturlige omgivelser heller enn i kultur. Imidlertid kan man se en tredje type omgivelse, nemlig en *nøytral* en. Mens syv av artistene iscenesetter seg i omgivelser som kan plasseres i kategorien natur (Maria Mena⁵⁴, Elvira Nikolaisen, Ingrid Olava, Marit Larsen, Hanne Tveter, Ida Maria, Paulin Skoglund Voss), og to av artistene i kategorien kultur: (Joanne Vaardal Lunde, Wenche Myhre)⁵⁵, er de resterende 17 plassert i nøytrale omgivelser (Inger Lise Sturlien, Emma, Katrine Moholt, Maria Haukås Storeng, Sichelle, Benedicte Torget, Ane Brun, Caroline Waters, Josefin Winther, Lise Olden, Marthe Valle⁵⁶, Marte Heggelund, Benedicte Adrian, Maria Arredondo, Herborg Kråkevik, Tone Mette, Katharina Nuttall). Med nøytral mener jeg omgivelser som verken er natur eller kultur, men som preges av (nøytrale) fargebaserte bakgrunner. Altså er det ett flertall som i sin helhet bruker nøytralitet i omgivelsene/bakgrunnen. Det å bruke en

⁵⁴ Her skiller imidlertid Maria Menas coverbilde seg ut fra natur og over til eventyr. Mena sitter på bakken foran en død skog, iført en eventyraktig kjole. Eventyrassosiasjonene får en først og fremst av den lyserosa barnlige fargen og det lange slepet, som kan minne om eventyrenes prinsessekjoler.

⁵⁵ Joanne Vaardal-Lunde sitter i en bil og Wenche Myhre opptrer live.

⁵⁶ Det kan se ut som om Marthe Valle står foran en skog, men bakgrunnen er for uklar til å kunne avgjøre dette. Fordi man ikke kan se om det er natur, ønsker jeg heller ikke kunne klassifisere det som natur.

nøytral bakgrunn kan fungere som en slags mellomposisjon mellom det feminine og maskuline, mellom kultur og natur, og dermed som en strategi for nøytralitet: de siterer ikke konvensjonene, men bryter heller ikke radikalt med de ved å plassere seg i kulturen.

4.2 Kroppen som estetisk prosjekt

”(...) *Music represents more than the sounds we hear; Just as fashion is more than what we wear.*” (Kawamura, 2005:35).

Med kroppen som estetisk prosjekt mener jeg den bearbejdede kroppen som symbol, aspekter Goffman i *Gender advertisements* (1979) i liten grad tar for seg. Mee-Eun Kang tar høyde for dette i sin studie av fremstillingen av kjønn i reklame (1997). Kang lanserer begrepet *Body Displays* som er et supplement til Goffmans begreper, og inspirert av Goffmans begrep “*Gender Displays*”. *Body Displays* fanger opp det jeg betegner som kroppen som estetisk prosjekt. Kang operasjonaliserer begrepet i kategoriene *body-revealing*, *clothes* og *nudity*, som kan oversettes til noe sånt som fremvisning av hud, klær og nakenhet. På lignende måte tar jeg for meg kroppens overflate i seg selv og de utsmykninger artistene bekler seg i. Dette skaper til sammen ett inntrykk, eller image som kan ses på som en forlengelse av personen selv - en slags kroppens andre hud – som bør forstås som sosial, politisk og ikke minst kjønnnet (Krogstad, 1999:24). Her vil jeg i likhet med *Body Displays* ta for meg klær (som også innebærer sminke og smykker) og hud, men legger også til hår og bruk av farger.

4.2.1 Klær, farge, hud og hår

De aller fleste av artistenes *klær* fremstår som hverdagslige, naturlige eller eventuelt litt pyntet. Maria Menas og Hanne Tveters kjoler er unntaket: deres kostymer er storslagne og tar mye fokus og plass. Flertallet fremstår som feminine, enten gjennom at de bruker typiske ”kvinneplagg” (kjole, bluse, skjørt) eller gjennom bruk av *smykker*. Mange av artistene bruker ørepynt og/eller halssmykke, som gjerne kompenserer med en ellers nøytral/nedpyntet bekleddning. Her skiller Tone Mette seg ut ved å bære mange armbånd, en ring som fanger lys, og sterk sminke. Dette står i stil med den sekstitallsestetikken fotografiet iscenesetter. I tillegg har Caroline Walters på seg hvit skjorte og dressjakke – som er typiske uniformerte og maskuline klesplagg, mens Ida Maria benytter seg av sterk sminke i form av markerte øyne. En slik estetikk, i tillegg til tatovering/tegning på håndflaten hennes, kan ses i samsvar med en

litt rocka stil, noe jeg kommer tilbake til i kapittelet om Ida Maria (5). Ellers er artistene *diskré sminket* eller feminint sminket med rødlig lepestift.

Som jeg har vært inne på er *fargene* på bakgrunnen, men også fargene på elementer slik som covertekst og klær, en vesentlig del av fotografiets helhetsuttrykk. Generelt brukes det først og fremst svart/hvitt eller nøytrale duse farger på albumcoverne og på klærne, og det er få av fotografiene som skiller seg ut med skarpe farger. Mest påfallende unntak er Tone Mettes bruk av en sekstitallsinspirert rust-farget bakgrunn, Maria Haukås Storengs skarpe rosa tekstfarge, Maria Arredondos gullkjole og Katharina Nuttalls rosanyanser. Rosa er en farge som kobles mot det feminine, noe de sterkt kjønnete klesplaggene for små barn der guttebarn ofte blir kledd i blått, og jentebarn i rosa (Borg, 2006) er eksempel på. Svart/hvitt-bildene er i stor grad lyse og har en overvekt av hvithet. Tekstfargene har gjerne en sentral plass i bildet, og er også primært i svart/hvitt. Ellers verdt å nevne er Marte Heggelunds og Wenche Myhres blålige bakgrunn. Heggelund har i tillegg blå kjole, noe som gir fotografiet et kjølig preg. Slik sett er Heggelunds coverfotografi annerledes enn de nøytrale fargevalgene og bakgrunnene jeg tidligere har beskrevet. Likevel balanserer hun det feminine med det jeg har beskrevet som en lett berøring.

Gjennomgående er det lite synlig *hud* på fotografiene. Maria Arredondo og Katrine Moholt er de eneste med helt bare skuldre. I tillegg har Maria Mena på seg en kjole hvor ryggen avdekkes. Fotografiet av Mena er det eneste som ikke kuttet av ett sted på kroppen, men hennes underkropp er til gjengjeld dekket av en stor kjole med langt slep.

Alle artistene, foruten Herborg Kråkevik, er avbildet med utslått *hår*. I tillegg har samtlige artister, med unntak av Josefin Winther - som har helt kort hår, langt eller halvlangt hår. Forståelsen av langt hår som feminint og attraktivt er en kulturell forståelse som har utviklet seg gjennom århundrer (Brownmiller, 1984:59). Kvinner med barbert hode er en uvanlig frisyre også i dag, og blir gjerne assosiert med aggresjon, lesbiskhet og en generell avfeminisering (Negus, 1997:185). Langt hår blir på kvinner ansett som noe som forsterker femininitet, og tap av hår anses dermed som en avfeminisering eller avseksualisering, i det minste en avseksualisering i en heteroseksuell kontekst.

4.3 Kulturelle og diskursive føringer

Iscenesettelser bør i likhet - eller kanskje i større grad enn i Butlers performativitetsbegrep⁵⁷, forstås som *forhandlinger* i stedet for handlinger. Og selv om jeg snakker om artistenes iscenesettelse, er det et viktig poeng at disse ikke er autonome handlinger, men også preget av diskursive og kulturelle føringer: Artistenes iscenesettelser er både diskursivt og kulturelt konstruert, samtidig som de ikke blindt styres og undertrykkes av disse. Spørsmålet blir da hva slags mønstre og diskurser som legger føringer for at artistene iscenesetter seg som de gjør, samt hvordan de forhandler med disse. Forhandlingene vil være et samspill mellom de diskurser artistene står innenfor og de valg de tar i henhold til hvordan de ønsker å fremstå, noe jeg her vil forsøke å finne frem til.

4.3.1 Forskjønnet naturlighet

I følge Susan Sontag (2004:113) kan fotografihistorien oppsummeres som en kamp mellom de to imperativene forskjønnelse og sannferdighet. Det kan virke som det eksisterer en mal i artistenes iscenesettelse som følger begge disse imperativer: her møter forskjønnelse sannferdighet – som til sammen gir et bilde av en forskjønnet femininitet som sannferdig. Om jeg oppsummerer iscenesettelsene ved å forsøke å beskrive en generell tendens, vil jeg foreslå at denne tendensen er en iscenesettelse av en *forskjønnet naturlighet*⁵⁸. Det er som vi har sett flere elementer som sammen binder denne diskursen sammen: Ett flertall av artistene fremtrer som diskret sminket (*sminke*), feminint kledd (*klær*) og med utslått langt hår (*hår*). Det er lite naken hud, og fargene og bakgrunnene er nøkterne eller typisk feminine.

Man kan se en tendens til at iscenesettelsene bærer preg av en ren estetisk iscenesettelse av kjønn, noe som kan ses i sammenheng med det Goffman (1979:84) kaller hyperritualisering. Hyperritualisering vil si at uttrykk overdrives, simplifiseres og standardiseres for å virke tilsynelatende ekte eller for å få uttrykt ønskelig mening. Kanskje kan man si at artistene i min studie hyperritualiserer ideen om femininitet som noe vakkert, men naturlig. En lignende

⁵⁷ Jeg refererer til kapittel 3.2.3 for en begrunnelse av denne påstanden. Her legger jeg frem hvordan iscenesettelse og performativitet på mange måter er synonyme størrelser, men at iscenesettelsen innehar en potensiell større intendert teatralitet.

⁵⁸ Under utdelingen av klassen for årets kvinnelige artist på Spellemannprisen i 2008, åpnet utdelerne ved å si at gjennomsnittsalderen på de nominerte hadde sunket med 10 år siden 1972. Se <http://www.youtube.com/watch?v=PIIKyrV-sB0> (Lesedato 08/05/2011). En forskjønnet naturlighet er dermed også alderbetinget.

femininitet med det artistene her iscenesetter, beskriver Nina Bjørk i boken *Under det rosa teppet* (1996:22). Bjørk tar her for seg hvordan femininitet fremstilles i motemagasiner, og peker på at kvinnene i magasinene knyttes opp mot en bestemt type kropp. Denne kroppen er en stilet kropp som fremstår som naturlig kvinnelig; en kvinnelighet som reflekterer skjønnhet og sex-appeal. En slik femininitet er også lik den feminiteten Mühleisen (2003:61) beskriver sin undersøkelse av kvinnelige programledere i NRK: en kvinnelig programlederuniform som uttrykker en *”konvensjonell femininitet gjennom diskret makeup, frisyre og bruk av smykker (...)”*. *En konvensjonell femininitet vil alltid være en diskret femininitet, fordi enhver overdrivelse signaliserer trivialisering eller vulgarisering*⁵⁹. Artistene fremstår som naturlig feminine i sine estetiske uttrykk; og det er her, i mangelen på feilsiteringer at naturligheten står frem.

Som vi vet tar Goffman i *Gender Advertisements* utgangspunkt i reklamefotografier, mens fotografiene av artistene i min studie er albumcovre. Reklame⁵⁹ kan ses på som strategiske diskurser fordi de i større grad er bevisst og strategisk iscenesatt med tanke på både produkt og mottaker/konsument (Fairclough, 1992:210). Albumcovre kan ses på som en del av produktet ”album”, og ser man artistenes iscenesettelse i samsvar med reklamens virkemidler og hensikt, vil en kunne tillegge deres iscenesettelser en slags markedsstrategi: De ønsker å selge ett produkt, og spiller dermed en bestemt rolle i den hensikt å gi et ønskelig inntrykk til omverden (Goffman, 1992). Reklamens handlingsrom anses som relativt lite, blant annet fordi man ønsker at mottaker skal gjenkjenne og enkelt motta de bildene de blir presentert for (Cook, 2001:237). Hyperritualisering er en effekt av dette: For at det som presenteres skal bli forstått på ønskede måter, vil de måtte spille på gjenkjennende mønstre og diskurser for at det i det hele tatt skulle gi mening for mottakerne. Her ligger ett vesensskille mellom reklamen på den ene siden, og kunsten på den andre, noe også Guy Cook er inne på:

”(...)The value of art, moreover, (...) is often associated with opposition to or detachment from the dominant values of society”. (...) In comparison (...), ads accept and glorify the dominant ideology while literature often rejects and undermines it” (Cook, 2001: 236).

Mens reklamens etos ofte er å presentere ett budskap og ett bilde som er enkelt å motta for publikum, er kunstens hensikt snarere heller å utfordre og forstyrre nettopp disse virkelighetsbildene som vi er vant til. En slik reklamediskurs minner på mange måter om

⁵⁹ Guy Cook (2001) og Erving Goffman (1979) opererer begge med begrepet advertising, som direkte oversatt betyr annonsering. Da begrepet annonsering er et vidt begrep, vil jeg her bruke begrepet reklame, forstått som en type produktpromotering.

hvordan Adorno og Horkheimer beskrev populærmusikken: som autoritær, konform, standardisert, og lite original (Barker, 2008). Her er Adorno og Horkheimers begrep kulturindustri relevant. I kulturindustrien smelter kultur og reklame sammen, og alle uttrykk og produkter tar da i bruk reklamens teknikker (Larsen, 2006:21). Dette tilsier at kulturen er bygget på reklamens premisser. Interessant i denne sammenheng er da også at det kun er 6 av artistene som ikke bruker bilde av seg selv på coveret, mens de andre, og flertallet, bruker fotografier av seg selv som samtidig spiller på konvensjonelle og til dels hyperritualiserte fremstillinger av kjønn.⁶⁰ Dette kan indikere at artistene i større grad trekker reklamediskursen inn i en populærkulturell kontekst, enn at de iscenesetter seg i en kunstdiskurs.⁶¹

4.3.2 Overskridelse gjennom kroppsspråk og avvisning av heteronormativiteten

Selv om man kan finne en generell tendens i artistenes iscenesettelse, er de ikke blottet for feilsiteringer. Fordi Goffmans analysebegreper i *Gender advertisements* (1979) ensidig orienterer seg omkring begrepene femininitet og maskulinitet, vil også feilsitering fra den tradisjonelle femininitet lett forklares som en iscenesettelse av maskulinitet. Ser man på artistene i sin helhet, er det enklest å finne feilsiteringer i form av å iscenesette maskulinitet gjennom kroppsspråk. Blikk er den mest åpenbare feilsiteringen flere av artistene gjør fra det Goffman mener er en typisk feminin posering. Som jeg har vært inne på ser flertallet av artistene inn i kameraet. Selv om de ulike måtene å se inn i kameraet på kan ha ulike konnotasjoner, avviker de uansett fra en slik type feminin posering. En mulig forklaring på avviket er at Goffmans studie er over 30 år gammel, og at det i dag er generelt flere synlige kvinnelige profiler i offentligheten enn tidligere.⁶² Til tross for at musikkfeltet er skjevfordelt,

⁶⁰ Ett annet interessant aspekt en kan nevne er at 32 av de 33 artistene i denne studien bruker sine virkelige navn, enten kun fornavn eller fornavn og etternavn som artistnavn. Den eneste artisten som har ett eget artistnavn er Rockettothesky, som egentlig heter Jenny Hval. Rockettothesky er en av de artistene som har ett albumcover der hun selv ikke figurerer, og dermed falt ut av analysen. Når det er sagt, er hun dermed den som umiddelbart skiller seg mest ut i det opprinnelige utvalget.

⁶¹ Et interessant poeng er her at også skattereglene støtter opp om hypotesen om at albumcover fungerer som reklame: i motsetning til andre aspekter ved et musikalskt virke, som for eksempel konsertopptredener, er kostnader ved cover-produksjonen MVA-belagt.

⁶² Som eksempel kan man gå til statistikken over antallet kvinner og menn i norske regjeringer. Her man kan lese at sett i forhold til 1974, hvor kvinner utgjorde 24%, var tallet i 2009 (siste måling) 50% (regjeringen.no).

og mannlige artister er i stort flertall på festivaler, i radio og så videre,⁶³ gjelder denne økningen også i musikkfeltet, både sett i forhold til mediert synlighet, men også i forhold til antall aktive kvinnelige musikkutøvere. I det kvinner inntar nye posisjoner og større plass i offentligheten, vil det nødvendigvis også oppstå nye måter å presentere seg på. Det å se inn i kameraet kan være et uttrykk for offensivitet og subjektivitet. Fordi kvinner (og kvinnens seksualitet) tradisjonelt sett skal være implisitt, passende og nøktern (Irigaray, i Whiteley, 2005:52), og samtidig ofte blir objektivisert, vil det å se inn i kameraet potensielt skape forvirring i forholdene mellom aktiv/passiv, subjekt/objekt; subjektposisjoner som i sterk grad er kjønnet henholdsvis maskulin (aktivt subjekt) og feminint (passiv objekt).

At de fleste feilsiteringene skjer gjennom å bryte med typisk feminine poseringer slik som blick, kroppspositur, hodestilling eller lignende, indikerer at det er større rom for å bryte med kjønnsrollene i kroppsspråk enn gjennom estetikk så som klær og hår. Judith Halberstam understreker at kvinner som iscenesetter maskulinitet utfordrer de hegemoniske forståelser av kjønn (Prøitz, 2007). En overskridelse fra det normale kan være å bryte med prinsippet om forskjell mellom femininitet og maskulinitet. I det artistene gjennom kroppsspråk iscenesetter maskulinitet, skaper det en dissonans mellom hvordan kroppen snakker (kroppsspråk) og den kjønnete kroppen (hvordan kroppen ser ut). Imidlertid er disse positurene ikke fullt ut maskuline; de "femininiseres" ved at de samtidig ikke er symmetriske: de poserer frontalt med hodet rett mot kameraet, mens skuldrene er asymmetriske, de vipper haken ned eller har hodet på skakke og så videre.⁶⁴

Josefin Winther er et interessant unntak. Jeg har tidligere vært inne på at Winther skiller seg ut fra materialet, og er den som mest åpenlyst feilsiterer og overskrider femininitet. Winther iscenesetter seg på en måte som overskrider diskursen om en forskjønnet naturlighet i den grad at hun ikke kan plasseres i den. Men hva gjør at Winther vanskelig kan leses innenfor denne diskursen? Som jeg har vært inne på er det først og fremst hennes hår, eller mangel på sådan, samt fargene på coverbildet som avviker fra den dominerende tendensen i materialet.

⁶³ For eksempel viste Gramo-statistikken for 2008 at kun 5 av de 100 oftest radiospilte norske artister er kvinner. Statistikken viser også store skjevheter i fordeling av vederlag. I 2010 hadde antallet steget til 9 (se <http://www.gramo.no/funktionsmeny/nedlasting.4.44d172dc10f76d2e37e80006063.html> (Lesedato 11/06/2011)).

⁶⁴ For eksempel poserer Lise Olden med rett kropp i frontalperspektiv, noe som anses som typiske maskuline positurer. Imidlertid "femininiserer" hun dette ved at hendene skjules bak ryggen og ved at blikket hennes ser opp på oss.

Her mener jeg at det er et poeng at Winther er en åpen skeiv artist.⁶⁵ Seksualiteter kan forstås som en organisering på primært på to nivåer; ett gjennom identitet og ett gjennom praksis (Schippers, 2007:52). Selv om man kan skille mellom seksuelt begjær og seksuell identitet, følger gjerne disse hverandre, noe jo heteronormativiteten er et eksempel på: I det man snakker om heteroseksualitet og heteroseksuelt begjær, er det relevant og forstå heteroseksualitet ikke kun som en seksuell praksis, men som en strukturell og normativ (kulturell) føring. Sosiolog Mimi Schippers (2007:91) poengterer at heteroseksualitet er et (vestlig) fenomen basert oppdeling i feminin og maskulin:

“In Western societies, heterosexual desire is defined as an erotic attachment to difference, and as such, it does the hegemonic work of fusing masculinity and femininity together as complementary opposites.(...) While there is far more to the content of masculinity and femininity than erotic desire, the construction of hetero-desire as the ontological essence of gender difference establishes the meaning of the relationship between masculinity and femininity”.

Altså er ideen om at forskjell er forutsetningen for erotisk begjær strukturerende for hvordan kjønn presenteres, en forskjell som forstås som henholdsvis feminin og maskulin. Hva skjer da med den estetiske fremstillingen av kroppen når det seksuelle begjær ikke følger heteronormativiteten? Dette belyses i en amerikansk undersøkelse fra 2008 om fremstillingen av kjønn og seksualitet i magasiner. Her blir reklamer i 150 magasiner som henvender seg først og fremst til et heteroseksuelt publikum (mainstream/store magasiner), og 150 magasiner som henvender seg til lesbiske, undersøkt for å finne ut hvordan kvinnekroppen blir presentert (Milillo, 2008). Undersøkelsen viste at kroppene som ble fremstilt i lesbiske magasiner er annerledes enn i de store magasinene rettet til et primært heteroseksuelt publikum: mens kvinnekroppene til modellene i de store magasinene fremsto som homogene, unge, tradisjonelt feminine og meget slanke, viste de lesbiske magasinene større variasjon både i alder, størrelse og femininitetskonstruksjoner. Resultatet i undersøkelsen ble sett i sammenheng med hvordan mediene generelt og kontinuerlig bekrefter kulturelle ideer om hvordan kvinner bør være: *“Advertisements call for a consumption of products that will transform a woman into a more acceptable-looking package for the outside gaze. Popular women's magazines (...) educate women on how to perform a more feminine look”* (Milillo, 2008:382). Kvinnekroppene presentert mot et hovedsakelig (antatt) heteroseksuelt publikum

⁶⁵ For eksempel ble Winther, da hun var med i Tv 2's underholdningsprogram Det store korslaget i 2011, lansert som en av årets skeive deltakere (se: [http://www.blikk.no/kultur/item/6501-klar-for-korslaget-Lesedato \(12/05/2011\)](http://www.blikk.no/kultur/item/6501-klar-for-korslaget-Lesedato%20(12/05/2011))).

blir altså i stor grad regulert av heteronormative føringer, mens de lesbiske kroppene virket mindre bundet av dette. Det er kanskje også dette som er tilfelle hos Winther. Winther bryter med heteronormativiteten og også estetisk med den hegemoniske fremstillingen av femininitet. Kanskje kan man si at hun bryter med *heteronormativitetens estetikk*, noe som i såfall kan sies å bekrefte hvordan kjønnsidentitet innenfor den heteroseksuelle matrise i følge Butler tegner en rett linje mellom kroppslig kjønn, sosialt kjønn og seksuelt begjær (Loxley, 2007:114): En kvinnekropp skal være feminin og begjære mannen. Fordi et av disse elementene brytes, nemlig det seksuelle begjær, vil også de andre forventningene enklere kunne brytes. Kanskje er det avvikelsen fra det heteroseksuelle begjær og som gjør at overskridelsen fra forventninger til femininitet enklere utføres?

4.3.3 Avslutning og overgang til de to neste kapitlene

Menn og maskulinitet blir tradisjonelt sett gjerne forbundet med tanke, kultur, aktivitet, intellekt og historie, mens kvinner og femininitet blir assosiert med kropp, natur, passivitet, følelser og essensialisme/evighet (Reynolds & Press, 1995:223). Dette har vi sett gjenspeiler seg i hvordan musikkartistene iscenesetter seg. En mulig kritikk vil være at artistene er for lite overskridende nettopp fordi de i stor grad følger heteronormative føringer. For selv om jeg har poengtert at det finnes feilsiteringer og motstand mot heteronormativitetens referansesystem og mot typiske feminine positurer blant artistenes iscenesettelser, kan det likevel synes som om det finnes en slags felles enighet om hva som er en riktig estetisk femininitet. Bourdieu (1980:218) poengterte at en felles enighet ikke bare skaper en felles kultur, men også en felles problematikk:

”(...) og den pågjeldende tids problematikk er ikke annet enn disse samlende relasjoner mellom den ene og den andre posisjon, og som en uadskillelig del herav, mellom den ene og den andre posisjonering. Dette betyr helt konkret at oppkomsten av en gitt kunstner, skole, parti eller bevegelse som en posisjon som er konstituerende for ett felt (...), viser seg ved at dette fenomen ”volder problemer”, som man sier, for de som inntar andre posisjoner” (Bourdieu, 1980:218, min oversetning).

Felles referansesystemer risikerer å skape tilsynelatende autonome felt og fungere som ekskluderende for andre typer referanser, eller for de som inntar andre posisjoner – noe som virker normativt inn på subjektets iscenesettelse. Som jeg har vært inne på kan man se på artistenes iscenesettelse som en markedsstrategi og derigjennom i en reklamediskurs. Kanskje er det fordi albumcoverne fungerer som reklame for musikken, og ikke nødvendigvis er ment

som ett kunstverk eller en integrert del av deres kunst (les: musikk), at det ikke er så enkelt å få øye på motstand?

Imidlertid har dette kapitlet også primært hatt fokus på hvordan artistene iscenesetter kjønn. Jeg har rettet lite fokus på om hvorvidt selve musikkartistrollen kan virke potensielt regulerende eller muliggjørende i forhold til iscenesettelser av kjønn, og hvordan sjangertilhørighet påvirker disse iscenesettelsene. Som vi har sett spiller kjønn en rolle i musikkartisters iscenesettelse, og det er derfor nærliggende å tro at artistenes musikalske tilhørighet (sjangerdiskurser) også forholder seg til kjønn – og også seksualitet. Dette vil jeg undersøke i de to neste kapitlene.

5 Ida Maria

I dette kapittelet vil jeg fokusere på musikkartisten Ida Maria. Analysen vil være todelt: jeg vil først analysere Ida Marias iscenesettelse sett gjennom den *tradisjonelle rockediskursen* og rockens autentisitetstforståelse. Her vil jeg analysere utvalgte intervjuer av Ida Maria gjort i perioden 2007-2009. I del to av analysen vil jeg ta for meg Ida Marias visuelle iscenesettelse analysert ut fra to fotografier. Men først vil jeg redegjøre for rockens sjanger og avgrense en tradisjonell rockediskurs.

Rock 'n' roll' som sjanger kan sies å ha oppstått i USA på 1950-tallet, og beskrives som *"loud, fast, guitar-driven, typically amplified, very danceable"* (Kotarba and Vannini, 2009:9). Rock 'n' roll er soundmessig i slekt med rhythm & blues-sjangeren, som igjen slekter på bluesen. Rock 'n' roll blir i dag gjerne betegnet som rockabilly (Skar, 2007:219), mens rock blir forstått som en slags videreutvikling av rock 'n' roll (Kotarba & Vannini, 2009:9). Rockens begrep slik den brukes i dag kan virke noe vanskelig definerbar; noen vil si begrepet er utvannet, mens andre vil si den har utvidet seg (Bjermeland, 2009). Likevel kan man identifisere noen faktorer som forstås som rock; *"intensiv, rytmisk og først og fremst gehørbasert musikk med "gitarøs" som en av de viktigste ingrediensene"* (Lorentzen, 2002:227).⁶⁶ Dette er beskrivelser av de musikalske aspektene ved *rock som sjanger*. Idet jeg snakker om *rock som diskurs*, vil også de utenom-musikalske aspektene ved rocken inkluderes; aspekter som berøres av historie, normer og maktkonstellasjoner. En rockediskurs innebærer også betydningen av image, eller *stil*, noe jeg vil komme tilbake til. Jeg vil følgende redegjøre for det jeg kaller en tradisjonell rockediskurs.

5.1 Rockens diskurs

Rocken har siden sin opprinnelse blitt forbundet med opprør fra konvensjonene, noe som har sammenheng med at rocken var en del av oppblomstringen av ungdomskulturer på 1950-tallet (Skar, 2007). Tidligere fantes det ikke, i hvertfall ikke i like stor omfang, ungdomskulturer som definerte seg annerledes fra foreldrekulturen. Ungdomskulturer har blitt forklart som

⁶⁶ Det at rocken i dag er et mer utvannet eller utvidet begrep, innebærer også at man kan dele rocken inn i flere undersjangre innenfor rockens sjanger. Imidlertid vil rock som jeg her snakker om, referere til en overordnet og tradisjonelle forståelsen av rock, som et utspring av rock 'n' roll, og som "gitarøs" m.m. - med andre ord en type tradisjonell rock.

klassebaserte grupperinger, der rocken – og senere punken, var en del av arbeiderklasseungdoms opprør (Hebdige, 1979). På 70-tallet så man imidlertid en tendens til at opprøret utviklet seg videre fra klasse og også over til seksualitet, kjønnsidentitet og kjønnsroller (Hebdige, 1979:59). Selv om rocken har utfordret bildet av hva vi synes er attraktivt, feminint og maskulint (Knutsen, 2008:21), er rockens forbindelse til kjønn og seksualitet likevel rimelig konservativ. Simon Reynolds og Joy Press (1995:18) påpeker dette: *“Rock’s great paradox is that it has successively revolted against established notions of manliness while remaining misogynistic”*. Altså har opprøret mot konvensjoner innen kjønn og seksualitet i rocken først og fremst vært et opprør med maskulint fortegn. Et av de viktigste aspektene ved rockens diskurs er nettopp dens forbindelse til maskulinitet. Simon Frith og Angela McRobbie var i sin artikkel *Rock and Sexuality* fra 1978 av de første som påpekte at rocken er kjønnnet, mer spesifikt en maskulin prosess: *“(…)In terms of control and production, rock is a male form. The music business is male-run; popular musicians, writers, creators, technicians, engineers and producers are mostly men.”* (Frith & McRobbie, 1978:373-74). Dette er også ett viktig poeng i mye av den senere tids rocke-forskning, som bekrefter at tradisjonell rock først og fremst forbindes med menn, maskulinitet og maskulin (hetero)seksualitet (se for eksempel Leonard: 2007, Frith & McRobbie: 1978, Lorentzen: 2000).⁶⁷ Et resultat er at menn har *den hegemoniske posisjon* i diskursen, mens kvinner befinner seg i en minoritetsposisjon – på et kjønnsdelt arbeidsmarked (Lorentzen, 2001:5).

5.1.1 Hvorfor blir rocken forstått som maskulin?

En av årsakene til at rocken forstås som maskulin er at rockens instrumenter fungerer som kjønnete tegn (*symboler*) som konnoterer maskulinitet. Mens instrumenter så som vokal, fiolin, piano og fløyte tradisjonelt sett forstås som feminine, er gitaren, trommen, bassen – altså de instrumenter som forbindes med rock, kodet maskulint (Bayton, 1997:42, Lorentzen, 2002:241).⁶⁸ Mavis Bayton (1997:45) belyser hvordan gitaren tilegnes maskuline egenskaper, gjennom noe som kan forklares som en essensialisering av tegn; gitaren som symbol fortolkes

⁶⁷ Mer presist er rocken først og fremst en diskurs om unge, hvite, vestlige, heteroseksuelle menn (Ganetz, Gavanoas, Huss & Werner, 2009: 12). Jeg vil med hensyn til oppgavens begrenset størrelse, samt i henhold til problemstillingen ikke ta for meg rocken som en hvit diskurs.

⁶⁸ Ida Maria har selv kommentert gitarens tilsynelatende maskuline dominans: *“I really want girls to pick up the guitar or drum sticks or make some noise. Electric instruments were invented for not only the guys”*.

som en forsterkning av maskulinitet, og kan også ses på som symbol for maskulin seksualitet og *fallos*.

Rockens diskurs er også historisk forankret, og et resultat av fortellinger om maskulinitet og mannlig seksualitet. Lorentzen (2002:237) legger frem tre potensielle forklaringer på prosesser og fortellinger som gjør at rocken forstås som maskulin. (1) For det første er fortellingen om rocken og rockebandet en fortelling om ett homososialt (men heteroseksuelt) *broderskap*. En annen (2) forklaring er hvordan rocken bidrar i et maskulint *identitetsprosjekt*, der rocken fungerer som en arena for å tilegne seg og demonstrere forestillinger om maskulinitet. For eksempel assosieres den tradisjonelle rocken ofte med *maskulin seksualitet* som spiller på aggressivitet, dominans og makt (Frith & McRobbie, 1978). En siste (3) forklaring kaller Lorentzen for rockens romantiske kunstprosjekt. Musikkjournalistikken spiller her en viktig rolle ved å favorisere en bestemt mening, beskrive musikk og musikere på måter som innehar referanser til stereotyper som dermed bidrar til å reprodusere hegemoniske forforståelser av rocken (Lund, 2005:20).⁶⁹

Som vi kan se handler rockens diskurs om noe mer enn musikalske uttrykk. Og når vi snakker om rockens diskurs, er det også relevant å snakke om *stil* og *image*. Image og stil er viktig fordi det er det første man kommuniserer gjennom. Hebdige belyser i *Subculture: The meaning of style* (1979) hvordan stil er en del av den kulturelle meningsdannelsen, og påpeker, med referanse til Goffmans rolleforståelse, at klær og klessammensetning reflekterer sosiale roller og meninger som derigjennom inngår i diskurser (Hebdige, 1979:93). Både i forhold til seksualitet og kjønn, men også i forhold til interesser, sosial status, politisk ståsted og så videre. Image og stil henger også sammen med musikalsk tilhørighet. Musikkulturer kan i likhet med subkulturer forklares som en serie transformasjoner av et sett materialer; klær, dans, musikk og sjargong og så videre, som får mening gjennom motsetninger til andre musikkulturer (Hebdige, 1979:116). Rockens stil er vanskelig definerbar som en spesifikk stil.

⁶⁹ Et eksempel på hvordan mediene er med på å formidle rocken som maskulin diskurs kan være Dagbladets anmeldelse av Ida Marias andre album *Katla*, som ble sluppet i november 2010. Anmelder Sven Oves Bakke (2010) legger her frem at Ida Maria ”*tøffer seg mer enn nødvendig*”, og at hun ”*gjemmer bort sin indre popjente*”. Det er påfallende å tro at Bakke her opererer med en forforståelse om at rocken er en tøff mannsgeie. Denne anmeldelsen kan ses i sammenheng med mediens ideologiske effekt. Hall mener at mediene forsøker å sette (i Halls tilfelle ungdomskultur) de som utøver motstand mot hegemoniene tilbake på plass (Hebdige, 1979:79).

Imidlertid bør rockestetikken ses i sammenheng med rockens øvrige diskursive føringer. Her er opprørskhet og subjektivitet viktig også for estetikken.

Oppsummert formulerer rockens fortellinger forestillinger om nettopp en type *opprørskhet* og *subjektivitet*, som er kodet maskulint. Dette er faktorer som forholder seg til hva som kan betegnes som *rockens autentisitet*, som igjen kan betegnes som diskursens nodalpunkt. Rockens autentisitet har sitt opphav blant annet fra jazzkritikkens fokus på musikalsk uttrykk og fremføring, samt kunstnerisk og personlig ekthet; der musikeren ”*oppfatter seg som et kunstnersubjekt som gjennom sin originalitet og særpregede uttrykk skaper musikk som genuint uttrykk for en indre subjektivitet*” (Knapskog & Larsen, 2008:181).

5.2 Ida Marias iscenesettelse av rock og autentisitet

Fordi rock på så mange områder er kodet maskulint vil dette nødvendigvis, og som jeg har vært inne på, føre med seg utfordringer for kvinnelige rockeartister. I følge Reynolds og Press (1995:232) blir kvinnefiguren i mannens rockefortelling utdelt to tilgjengelige roller: enten rollen som deseksualisert morsfigur, eller rollen som en seksuell frigjort kvinne, noe som blir referert til som hore/madonna-komplekset. Dette kompliserer situasjonen for de kvinnene som inntar rockediskursen som aktører og ikke som figurer mennene forteller om. Kvinnelige rockeartister møter i følge Lorentzen utfordringer langs særlig to akser: et legitimeringsproblem fordi de er allerede på forhånd er ”feil kjønn”, og ett fortolkningsproblem idet de skal gå inn i forhåndsdefinerte- og maskulint konnoterte posisjoner (Lorentzen, 2001:10). Det vil derfor være interessant å se på hvordan kvinnelige rockeartister, her Ida Maria, iscenesetter seg i rocken og som rockeartist. Dette kan si oss noe om hvordan kjønn og seksualitet forhandles om, samt hva slags subjektposisjoner som er tilgjengelig for kvinner i rock.

5.2.1 Assimilering av rockens rebell?

Et gjennomgående trekk hos Ida Maria er at hun plasserer seg gjennom og forholder seg til rockens fortellinger om opprørskhet. Som for eksempel i et intervju i den engelske avisen The Sunday Times:

(TST: And the drinking: is it good for her?): *“Yup (...), very much. People say, ‘She’s a self-harmer, she’s self-destructive, depressed.’ But you can’t go through life without expecting, or welcoming, downfalls or how life crashes into you”*.⁷⁰

Hun følger opp dette bildet i et annet intervju fra den engelske avisen The Sun:

“At school I had whisky locked up in my closet. We’d lock ourselves in my room, drink Jack Daniel’s out of green teacups and smoke weed behind the bible study room”.⁷¹

Som vi ser forteller Ida Maria her om en opprørsk fortid så vel som nåtid. Her kan hennes utsagn assosieres med den klassiske rock `n` roll-myten: om rockerne som drikker, ruser seg, og lever ett hardt og stormfylt liv. Dette er historier vi kjenner godt: kunstens, og særlig rockens dominerende fortellinger (og myter) er dramatiske og risikofylte, og forteller om mennesker som lever *”på kanten av stupet, langt fra A4-livet”* (Berkaak & Frønes, 2005:157-158). *Rebellen* er på mange måter den mest sentrale figuren i rockens autentisitetsforståelse (Gantez, 1997:87), en rebelltype som assosieres med kvaliteter som forstås som maskuline (Lorentzen, 2001:5). Reynolds og Press (1995:235) mener at det rett og slett ikke har vært tilgjengelige fortellinger om en kvinnelig rocker eller en kvinnelig rebell. Rockens rebellfigur ser tvert i mot på kvinnen som symbol for alt det de ikke vil være eller ha; passivitet, konformitet og familieliv, som symboliserer konvensjonalitet (Reynolds & Press, 1995:3).

Lorentzen (2000) skriver at kvinner i rock grovt sett har to valg i sin tilnærming til rocken: enten velger de å adoptere de mannlige konvensjonene i rocken, eller så velger de å iscenesette seg gjennom forskjellighet. Derav likhet/forskjellsstrategier. Ida Marias iscenesettelse gjennom rockens rebelske figur kan tolkes som en aksept og tilegnelse av rockens ledende maskuline diskurs, eller en likhetsstrategi. Å iscenesette seg gjennom likhet kan også fortolkes som en assimileringshandling. Assimileringshandlinger er siteringer som kan føre til at diskurser fremstår som selvfølgelige størrelser. Å assimilere rockens krav til autentisitet vil kunne ses på som en naturalisering og reproduisering av de elementene som gjør at rocken forstås som maskulin. At kvinnelige rockere assimilerer den maskuline rocken har blitt kalt *macha*:

“A woman can play the role of tough rebel as convincingly as any man. But they’ve done so at the expense of bringing anything new, different, to the stock rock posture. Dan Graham calls this stance macha”a simple inversion of the male”macho” principle”” (Reynolds & Press, 1995:244).

⁷⁰ The Sunday Times, 2008.

⁷¹ The Sun, 2008.

Altså vil det å iscenesette seg macha i følge Reynolds og Press innebære at man ikke tilfører noe nytt inn i rockens diskurs, derav assimilering. Imidlertid skal vi se at Ida Maria feilsiterer rockens maskuline posisjon på andre måter.

5.2.2 Forskyvning og en kvinnelig subjektivitet

Det kan som jeg har vært inne på være en utfordring for kvinnelige rockeartister å tilegne seg subjektivitet, enten fordi den hegemoniske modellen for subjektivitet i rocken er maskulin, men også mer generelt fordi kvinner i større grad blir objektivisert. Ida Maria tematiserer i et intervju objektiviseringen av kvinner, hvor hun snakker om sin sang *“I like you so much better when you’re naked”*:⁷²

“When I wrote “Naked” that was very much a comment on all this objectification of the female body. (...) There’s always so much hysterical media around the female naked body. I am very much interested in the male nakedness. I felt like someone needs to point that out: It’s not only guys that like to see people naked. I just wanted to clown it around, just make it very loud and clear, that I’m not necessarily the object. I’m actually the subject; I’m actually observing you”.⁷³

Filmviter Laura Mulvey (1975) mener at mannens blikk – *the gaze*, former måten kvinner presenterer seg selv på samt stimulerer den underordnede objektiviserte posisjonen kvinnen har. Mulvey mener at kvinner først og fremst formes av en *“to be-looked-at-ness”*. Med dette menes at det mannlige blikk projiserer sin fantasi over på den kvinnelige kropp, og at mannens begjær således former kvinnens egen presentasjon av kroppen. På denne måten blir kvinnen bærer, og ikke egen produsent av kjønnets mening (Mulvey, 1975:33). Et slikt blikk har da altså også på vært en del av rockens kvinnesyn. Ved å forskyve det seksualiserte blikket vekk fra kvinnen, til kvinnen, kan det argumenteres for at Ida Maria her foretar en refortolkning av kvinnen som objektivisert. Forskyvning er en viktig prosess for forandring, og betegner grovt sett fenomener som veksler rom. Dette skjer ved at fenomener hentes fra ett sted over til ett annet, og dermed får en ny eller annen betydning (Berkaak & Frønes, 2005:142), og kan også forstås som en interdiskursiv praksis. Når Ida Maria snur blikket, forskyver hun blikket fra seg og mot oss; hun observerer, og vi blir observert: *“I’m actually*

⁷² Les teksten her:

http://www.lyricsmode.com/lyrics/i/ida_maria/i_like_you_so_much_better_when_youre_naked.html
(Lesedato 11/05/2011).

⁷³ Flavorwire, 2009.

the subject; I'm actually observing you". Hun unngår her dermed å ikle seg den rollen kvinnelige musikkartister gjerne blir tillagt som estetiske objekter åpne for våre vurderinger og iakttagelser, og også rollen kvinnen tildeles av rockens rebeller som enten "*object of desire or dread*" (Reynolds & Press, 1995:235). Gjennom å forskyve blikket (the gaze), er det her vi som blir stirret på, vi som må forholde oss til hennes blikk. Samtidig iscenesetter hun en omvendt (kvinnelig) kjønn og seksuell subjektivitet i en diskurs der subjektivitet først og fremst forbeholdes menn.

Hebdige (1979:111) påpeker at selv om medlemmer av samme subkultur kan vise individuelle forskjeller, må de samtidig ha et felles språk. På samme måte må Ida Maria for å bli lest som rockeartist iscenesette gjenkjennende tegn som andre oppfatter og forstår som rock. Enhver iscenesettelse av rock kan da forstås som en sitering av rockens diskurs. Men siteringer vil aldri være fullstendige, og man kan alltid finne frem til områder hvor siteringen har mislykkes; tilfeldig eller ikke. I Ida Marias tilfelle vil hun som kvinne utføre en feilsitering allerede ved å entre en maskulin diskurs. Dette kan forklares som en *passiv feilsitering*. Imidlertid forsterker hun feilsiteringen ytterligere ved at hun forskyver blikket (the gaze), men også gjennom at hun i flere intervjuer snakker om seg selv som kvinne og plasserer seg i et rom som kvinnelig artist:

*"You can get that: "You should put more make-up on; you should wear this; you look better with you hair like that." I've just gotten to the point where I don't take any crap from anyone. I want to be part of a female league that's actually making a bigger space for female musicians..."*⁷⁴

"I couldn't get into a band at college because I'm a girl and the boys couldn't stand the fact that I played bass better than them (...)"

*"The industry is still a sexist place today, but you have to turn it around and use it to your own good." It really fucking angers me so I put that energy into my writing."*⁷⁵

I utsagnene ovenfor sier hun noe om å være kvinne i en mannsdominert bransje, og at hun som kvinne ikke har fått en selvfølgelig plass i rocken: hun fikk ikke bli med i band fordi hun ikke fikk plass blant guttene, som så på henne som en trussel. Utsagnene kan ses på som en opprørskhet mot et mannsdominert rockefelt. Dette kan forstås som en type imøtekommelse av rockens fortelling om rebellen, men som hun refortolker til en kvinnelig rebell der opprøret

⁷⁴ Flavorwire, 2009.

⁷⁵ Daily star, 2008.

ligger mot rocken i seg selv. Den type feilsitering Ida Maria her gjør, kan da også forstås som en tilnærming til autentisitet gjennom å imøtekomme rockens rebell, men på en måte som også forhandler om spørsmålet omkring riktig/feil kjønn – på en annen måte enn likhet/forskjellstrategien tillater. Å aktivt iscenesette seg som kvinne i en maskulin diskurs slik Ida Maria her gjør, kan forklares som en *aktiv feilsitering*. Med dette kan man si at Ida Maria utfordrer det som kan kalles rockens paradoks: samtidig som rocken skal være i opprør mot det etablerte, er den likevel både kjønnskonserverende og tradisjonell (Lorentzen, 2001:5).

5.2.3 Oppsummering

Som vi har sett imøtekommer Ida Maria rockens tradisjonelle diskurs gjennom å iscenesette seg gjennom rockens rebellfigur. Å adoptere subjektposisjoner som tilhører menn, kan forstås som en assimileringshandling, noe som i rocken har blitt kalt macha. Ida Maria feilsiterer gjennom å opprøre mot menns hegemoniske posisjon i rocken ved å snakke om hvordan rocken fungerer ekskluderende for kvinner. For eksempel omformulerer hun en av de rollene kvinner gjerne blir tildelt i populærmusikken, nemlig det seksualiserte objekt, og snur det til å iscenesette seg som et seksuelt subjekt – hvorpå vi som publikum blir avkledd og objektivisert.

Hvordan iscenesetter hun seg så visuelt? Kan man finne samme strategier og tendenser her som i hennes italesettelse? I den neste delen av analysen vil jeg ta utgangspunkt i to fotografier av Ida Maria. Det første (A) er et fotografi fra en serie fotografier som ble tatt til coveret til hennes singel *Queen of the world*, mens det andre fotografiet (B) er hentet fra hennes Myspace-side.

5.3 Ida Marias iscenesettelser analysert gjennom utvalgte fotografier

Figur 5 & 6



Fotografi A

Fotografiet er fra en fotoserie der Ida Maria poserer i samme motiv men i forskjellige, men likevel like positurer. Fotografiet kan forstås som *iscenesatt teatral*, både i forhold til motiv, posering og estetikk. Dette samsvarer med den postmoderne fotografitradisjon og derigjennom, som vi skal se, en postmoderne estetikk (Røssaak, 2005). Fotografiet viser Ida Maria fra under hoften og opp. Bakgrunnen og skiltet rundt halsen indikerer at det skal illustrere ett fengselsfoto. Bakgrunnen er hvit med svarte streker med tall på, som måler høyde.⁷⁶ Ida Maria har på seg en polkamønstret rød kjole med hvite prikker og hvit linning. Fotografiet er i frontelperspektiv, det vil si at det er tatt i samme høyde som motivet. Hun er plassert midt i motivet, og hun skyggelegger noe av den hvite bakgrunnen. Det at Ida Maria er iført farger, gjør at hun kommer sterkere frem mot den fargeløse bakgrunnen. Hun lener seg

⁷⁶ På skiltet står det: BG DEPT OF CORRECTIONS, som kan oversettes til avdeling for irettesettelser, serienummer, NIKO, som er usikkert hva refereres til, og nederst på skiltet *queen of the world*, som er navnet på en av sangene på hennes debutalbum, og også navnet på singelen denne fotoserien er laget for.

fremover, mot kameraet, mens kroppen hennes er vridd noe mot venstre. Hun holder armene bak ryggen sin, hvor hendene møtes og berøres men ikke holder hverandre. Dette gir en myk linje i bildets ellers noe stramhet. Hennes positur kan dermed også leses som asymmetrisk og myk, noe som skaper en ambivalens. Hennes hodepositur vender noe opp mot høyre, og gjør at blikket hennes, som ser rett i kameraet, myser ned på bildets mottaker. Med andre ord ser hun ned på oss. Hennes kroppspositur signaliserer tilstedeværelse fordi hun samtidig som hun ser i kameraet, lener seg fremover mot oss.

Kjolen, men også håret som er formet i en bobfrisyre, kan sies å falle inn under en "rockabilly"-estetikk (tidlig sekstital).⁷⁷ Man kan også se referanser til pin-upen, da særlig i poseringen: hun står fremoverlent og sender oss et kyss, samtidig som hun er sterkt sminket, primært med rød leppestift og markert opptegnet øyebryn. Pin-upen iscenesetter seg i hensikt i å appellere til det mannlige blikk ved å gjøre seg tilgjengelig (Mühleisen, 2002:23).

Fotografi B

Fotografiet viser Ida Maria fra cirka midten av lårene og opp, sittende på en stol. Fotografiet er svart/hvitt, og grå/svarte toner dominerer. Lyset treffer fra vår venstre side ovenfra. Bakgrunnen er mørk, med punkter av lys som lager en horisontal linje øverst i motivet. Bakgrunnen er en vegg med tegning/grafitti som ikke lager noe direkte mønster, men som kan se ut som er en del av et større motiv. Ida Maria har på seg en skinnjakke med ¾-dels lange ermer og nagler på kraven. Hun har på seg en svart lue/caps, og lyse bukser med mønster på lårene. Ansiktet og de bare armene hennes er det som på fotografiet treffes av mest lys, og er dermed blikkfang. Omgivelsene gir en slags fabrikk-følelse; mørk, kald og rå. Ida Maria er plassert midt i fotografiet, hennes kropp er vridd mot høyre (for oss). Motivets kutter av noe før kneet hennes i høyre hjørne. Hodet er frontalt med en svak blikking mot høyre og hun holder armene opp på siden av hennes venstre kinn. Hennes venstre håndflate er vendt noe mot oss, og hennes høyre hånd holder en gjenstand mot den venstre håndflaten, som om hun skriver noe i den. Ida Maria ser på oss, samtidig som vi får følelsen av at hun ikke ser på oss. Hennes blikk er i kameraet, et blikk som både virker likegyldig, men også hemmelighetsfullt, og på samme tid litt fandenivoldsk. Altså ikke et mildt blikk, noe som forsterker det mørke og

⁷⁷ Takk til motejournalist Kjersti Pernille Skar Stårvik for hjelp til å beskrive Ida Maria og Marit Larsens antrekk på fotografiene i kapittel 5 og 6.

noe truende ved fotografiets helhetsuttrykk. Det øvrige ansiktsuttrykket samsvarer med blikket, og formidler noe steinaktig samtidig som det virker noe arrogant.

5.4 Kjønn og seksualitet som maskerade

Jeg har ovenfor redegjort for fotografienes denotative innhold. Jeg vil nå gjøre en analyse av fotografiene. I analysen av fotografi A vil postmoderne estetikk, parodi og fengselsetetikk være i fokus, mens analysen av fotografi B vil benytte seg av androgynitetsbegrepet. Disse konnotasjonene assosieres til mulige kjønnete og sjangermessige diskursive betydninger. Jeg vil lese Ida Marias iscenesettelser gjennom Butlers begrep om *drag*, et begrep som åpner opp for en forståelse av kjønn og seksualitet som et skuespill, eller maskerade.

Dragbegrepet introduseres i kjønnteoretisk begrepsapparat av Butler i *Gender trouble* (1990: f.eks. s. 187). Butler viser til draghandlinger som et eksempel på hvordan kjønn er handlinger og ikke essens, og at det ikke er en selvfølgelig sammenheng mellom biologisk kjønn, sosialt kjønn og kjønnsiscenesettelse.⁷⁸ Ved at draghandlingen kombinerer tilsynelatende ukombinerbare kjønnsidentiteter, blir man tvunget til å vurdere også det biologiske kjønn på en annen måte. Hva er det egentlige kjønnet på aktøren, hva kommer først? Drag avløser dermed kroppen fra det determinerte og over til et situasjonelle (Loxley, 2007:126): ” (...) *in imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself- as well as its contingency*” (Butler, 1990:187).⁷⁹

5.4.1 Postmoderne estetikk, parodi og fengselssymbolikk (fotografi A)

Det mest fremtredende ved fotografi A er Ida Marias klesstil, en stil som gir assosiasjoner både til en rockabilly og pin-up-estetikk hentet fra sekstitallet. Det at hun flytter et estetisk tidsbilde fra en kontekst til en annen, gjør at hun på høyde med en postmoderne estetikk, en estetikk som i stor grad baserer seg på fortolkninger av fortiden, men også som iscenesetter seg parodisk og intertekstuell: “*Estetisk vil postmodernismen grovt skissert kunne forstås som*

⁷⁸ Mer presist sex, gender og gender performance (Loxley, 2007:126).

⁷⁹ Butlers bruk av dragbegrepet har blitt kritisert fordi drag først og fremst er en form for teater og noe som ikke konkret kan kobles til det sosiale liv. Hun forsøker imidlertid å oppklare dette i *Bodies that matter* (1993:125) ved å forklare at draghandlinger fungerer som en dekonstruksjon av den selvfølgeligheten kjønn og seksualitet presenteres som. Det er dette som er Butlers poeng ved å bruke drag som eksempel, og ikke at drag i seg selv er et eksempel på kjønnsoverskridelse.

uttrykk som blander stil, genre, betydning og konvensjoner, er selvrefererende, ironisk og sitatpreget” (Mühleisen, 2002:23). Å ta i bruk tidligere tiders estetiske bilder, kan gjøre at det kontekstuelle og historisk spesifikke synliggjøres.

I følge Bourdieu (1980:219) er det den reaksjonen man har på fortiden som skaper nåtiden – og det er i avvisningen av fortiden prinsippet for forandring ligger. Men dette kan sies å ha en ny betydning i postmoderne estetikk; en estetikk der forandringen kanskje heller ligger i *videreføringen av fortiden*, enn i en avvisning. Mens andre -ismer søkte å distansere seg fra de forgående -ismene, trekker postmodernismen aktivt tidligere uttrykk inn i samtiden.⁸⁰ Dette kan ses på som interdiskursive handlinger som ”(...) gjennom nye former for artikulering av forskjellige diskurser skifter grensene både innenfor diskursorden og mellom forskjellige diskursordener” (Jørgensen & Phillips, 2008:84). Man kan skille postmodernismens resirkuleringshandling inn i pastisj og parodi. Pastisj er et rent overflatespill; den er nøytral og er et såkalt ”dødt språk”, der humor, distanse, satire, kritikk eller andre former for dypere mening ut over overflaten er fraværende (Asbjørnsen, 1994:90). Parodi kan på sin side fungere som en måte å kritisere et fenomen på – som for eksempel og i stedet for å avvise fortiden, parodierte over den. I følge medievitene Dag Asbjørnsen (1994:87) må en ytring ha to forskjellige stemmer for å kunne forstås som en parodi.

Ida Maria iscenesetter seg gjennom bilder fra fortiden og bedriver slikt sett en form for pastisj. Imidlertid kan hennes posering synes å være i konflikt med den forførende feminiteten hun iscenesetter: Hun poserer med trutmunn og foroverlent kroppspositur, som i artikulering med den feminine sekstistallsestetikken gjør uttrykket noe tvetydig. Positur samsvarer i tillegg med blikk, som begge assosieres til tradisjonelle maskuline portrettfotografier (Prøitz, 2007, Mühleisen, 2003:88). Jeg har tidligere satt Ida Marias iscenesettelse i sammenheng med pin-up-figuren. Pin-upen symboliserer seksuell tilgjengelighet og stimulerer det Mulvey (1975) betegnet som *Male Gaze* (Mühleisen, 2002). Imidlertid kan det å aktivt spille på seksuell tilgjengelighet være en overskridende handling. Mühleisen eksemplifiserer i Anne Kath Hærlands programlederstil:

⁸⁰ Et eksempel er medievitene Peter Larsens analyse av et reklamefotografi fra 1990-tallet - som trekker på en 50-tallsestetikk. Han reflekterer over denne dissonansen mellom tid på samme måte: ”(...)På en (...) dag i begynnelsen av det 21- århundre, finner jeg (...) reklamen igjen, og plutselig kan jeg tydelig se det som før var tåket: dette er ikke bare et bilde fra 90 tallet som imiterer et bilde fra 50-tallet. Det er et bilde av 90-tallet” (Larsen, 2004:199).

”Selv om pin-upen – det å stille seg ut, må karakteriseres som en stereotyp kvinnerolle – så gjør Hærlands lekende og svært selvbevisste form at hun oppnår en distanse der hun styrer unna 'den dumme blondinen' hun samtidig karikerer. Hun nøyer seg ikke med å bli avbildet og fungere som blikkfang, hun insisterer på å fange blikket selv. Dermed kan dette bekrefte Pedersens poeng om at den kvinnelige programleder som bevisst spiller på utseende, kan signalisere en distansering til stereotypene” (Mühleisen, 2002:132).

Jeg vil foreslå at det gjennom å flørte med kameraet på en så direkte måte, iscenesetter en distanse til kvinnen som det mannlige blikkfang, noe som kan fortolkes som en parodi av nettopp en slik objektivisert kvinnerolle.

Som jeg foreslo ovenfor, skal fotografi A forestille at Ida Maria er i fengsel/varetekt. Å trekke på aggressiv og kriminell adferd⁸¹ kan fungere som strategier for å tilegne seg anerkjennelse, respekt og maskulin makt. Kriminalitet forbindes gjerne med menn og maskulinitet, og også med opprør. Et eksempel er hvordan hypermaskulinitet ofte har dypt rotfeste i marginaliserte miljøer,⁸² noe den amerikanske hip-hop-kulturen kan stå som ett populærkulturelt eksempel på: deler av (den amerikanske) hip-hopens estetikk iscenesetter en kriminell hypermaskulinitet. Dette kan ses på som en strategi for å gjøre opprør mot en hegemonisk maskulinitet de ikke har tilgang til – en maskulinitet som er hvit (Halberstam, 1998: 232). Man kan også se en populærkulturell trend der kvinnelige artister tar i bruk en lignende estetikk. For eksempel befinner Lady Gaga i musikkvideoen *Telephone* seg i fengsel. Et lignende eksempel er hvordan artisten Rihanna i musikkvideoen *Hard* (2010) bruker militær estetikk, krigsbilder, tanks, våpen og så videre. På samme måte som Judith Halberstam (1998:201) påpeker at kvinnelige innsatte i fiksjonsfilmer fremstiller femininitet som noe de må gi slipp på for å overleve (de må altså ”manne seg opp”), spiller Rihanna på aggresjon og soldat og -militærestetikk for å fremstå tøff (hard). Dette risikerer å reprodusere forestillinger om hva som er tøft (mandig) og hva som ikke er tøft (kvinnelig). Eller som musikkviter Erik Steinskog sier det:⁸³ *”Denne stereotypen er det altså Rihanna (...) forholder seg til. En stereotyp som framhever aggresjon som en mannlig dyd”*. Bruk av fengselsestetikk i populærmusikken bør kanskje helst ses i sammenheng med en iscenesettelse av opprørskhet

⁸¹ Kriminell adferd er ett veldig vidt begrep som rommer mange atferder. Imidlertid er det ikke en spesifikk kriminalitet jeg snakker om, men heller stempelen ”kriminell”.

⁸² Her vil jeg nevne to litteraturtips som godt beskriver sammenhengen mellom maskulinitet/marginalitet/kriminalitet: Philippe Bourgois bok *In search of respect* (1996) om kulturen i East Harlem, USA, og, i norske forhold, Kjetil Østlis *Politi og Røver* fra 2009, om Tveita-gjengen.

⁸³ Musikkviter Erik Steinskog har gjort en interessant analyse av Rihannas musikkvideo til *Hard* på sin blogg. Se <http://steinskog.wordpress.com/2010/02/04/harde-kropper/> (Lesedato 11/05/2011).

og rebellfiguren samt i en populærkulturell intertekstuell refereanse. Sett i forhold til Ida Marias øvrige iscenesettelse på fotografiet (parodi), samt hvordan vi har sett henne iscenesette seg i intervjuer, er det derfor mer nærliggende å fortolke fengselssymbolikken som en forlengelse av rebellfiguren enn som en tilnærming til maskulinitet.

5.4.2 Androgynitet, intertekstualitet og klær som symbol (fotografi B)

Det er lite ved fotografi B som kan sies å konnotere feminitet: Ida Maria fremstår som aktiv: hun ser i kameraet og sitter på en måte som gjør at beinene er spredt fra hverandre, en sittestilling som fremstår som en maskulin sittestilling fordi beina er symmetriske og ikke foldet. Fargene er mørke, og omgivelsene fremstår sterile. I kaptittel 4 så vi at artistene tenderer mot å først og fremst bryte med tradisjonell feminitet gjennom kroppsspråk. På samme måte bryter Ida Maria her med feminine positurer, noe som altså ikke er helt uvanlig. Mer interessant er da hvordan klesstilen artikulerer sammen med kroppsspråket en helhet som ikke kan leses som feminin. For i motsetning til artistene i kapittel 4, som “kompanserte” med en feminin estetikk, har Ida Marias estetiske fremtoning få feminint kjønnete konnotasjoner. Imidlertid innehar stilen flere tegn som på symbolnivå kan settes inn i en populærkulturell kontekst. Skinnjakken er da særlig interessant. To av de mest påfallende symboler skinnjakken har er dens assosiasjon til *seksualitet* og seksuell (homoerotisk/S&M) praksis samt til en *rock, metall, punk* og senere *goth*-estetikk. Skinnjakkene som assosieres med rock er imidlertid ofte enklere jakker enn den Ida Maria har på seg, uten de store armene og naglene. Skinnklær kan også ses i sammenheng med en motorsykkel (*biker*)-estetikk, en estetikk som i høy grad iscenesetter seg som maskulin.

Altså konnoterer skinnestetikken først og fremst typiske maskuline estetikker. Kanskje kan man si at Ida Maria iscenesetter en androgynitet som fremstår som tilnærmet kjønnsnøytral. Androgynitet kan forstås som en ”light” draghandling: Gjennom å gjøre skillet mellom feminine og maskuline tegn uklart, fremstår Ida Maria som mindre kjønnet på den ene eller den andre måten. Androgynitet er i populærmusikken et estetisk uttrykk som kan spores tilbake til beat- og rockekulturen på 1950-tallet (Hansen og Møller, 2001:130). Androgyn-trenden tok seg opp på syttitallet, med David Bowie/ Ziggy Stardust som en pioner (Hebdige, 1979). Listen over musikkartister som har et androgyn image, rommer artister så som Elvis, Prince, Annie Lennox (Eurythmics), Brian Molko (Placebo), Madonna, og k.d. Lang.

Androgynitet kan ses på som en strategi for å frisettes fra sitt kjønn og sin seksualitet, slik at musikkartisten og ikke kjønnnet står i fokus. Samtidig får publikum ett potensielt større spekter å tolke henne gjennom.⁸⁴

Men, hvis begrepet androgynitet tilsier en blanding av femininitet og maskulinitet som sammen fremstår som kjønnsnøytral, hvor er her da de feminine trekk hos Ida Maria? Det mest åpenbare er da å nevne hennes halvlange hår. Imidlertid er det en overvekt av maskuline iscenesettelser på fotografiet: posering, blikk, form, farger... Beauvoir poengterte at så lenge mannen er det herskede kjønn, er han normen, og dermed intet kjønn (Sky, 2002:35). Hvis mannen ikke har kjønn vil han dermed være kjønnsnøytral, noe som logistisk sett vil si at en androgyn kvinne er en kvinne som kun isenesetter maskuline trekk. Jeg har tidligere snakket om macha, et begrep som brukes om hvordan kvinnelige rockeartister adopterer de maskuline elementene i rock, på bekostning av femininitet. Reynolds og Press (1995:244) trekker frem Joan Jett som et eksempel på et ”macha” image. Jett spiller rollen som ”bad girl”, og adopterer den maskulint konnoterte skinnestetikken rocken da altså gjerne spiller på. Stella Bruzzi (1997:195) er i sin analyse av musikkartisten k.d. Lang inne på noe lignende. Her påpeker Bruzzi at Langs iscenesettelse av androgynitet snarere er en iscenesettelse av en naturalisert maskulinitet. På denne måten fremstår femininitet hos Lang som noe unaturlig og uønsket.⁸⁵

Dermed kan androgynitet ses på som nok en likhetsstrategi/assimilering av rocken. Reynolds og Press kritiserer en slik likhetsstrategi, og det kan se ut til at de mener at en slik strategi kun reproducerer rockens maskuline hegemoni. Som eksempel bruker de det amerikanske punkrockbandet L7: *”L7 shows that trying too hard to be as hard as the boys is just a dead end. Sureley women have more to offer rock than the same old hardened, repressed amature of cool?”* (Reynolds & Press, 1995: 248). Her ser det imidlertid ut til at Reynolds og Press opererer med en forståelse av at maskulint konnoterte uttrykk er konstante og ikke kan omkodes eller løsrives fra dets betydning. Et interessant spørsmål å stille seg er hvorvidt en likhet/assimileringsstrategi i stedet for å reproducere rockens maskulinitet, omformulerer hva

⁸⁴ k.d. Lang- som har sagt dette om sin androgyne iscenesettelse: *“ androgyny is important in my life because I can deal with people on a human, not a sexual level”* (Bruzzi, 1997:145) bekrefter en slik strategi.

⁸⁵ Et argument mot androgynitet som en kjønnspolitisk strategi, er at androgyne uttrykk gjerne spiller på stereotype forestillinger om mannlighet og kvinnelighet⁸⁵ (Sky, 2002:37). Androgyniteten er faktisk avhengig av den binære oppdelingen av kjønn og de stereotypiene som følger disse for i det hele tatt kunne eksistere, og kan på denne måten heller en frigjørende virke konserverende.

som forstås som maskulint: Ved å bringe typisk feminine egenskaper inn i rocken kan man muligens utfordre rockens diskurs, men ikke kjønnsdiskursene, fordi kvinner forventes å iscenesette seg gjennom femininitet. Når en kvinne iscenesetter ”typiske” maskuline elementer kan dette bekrefte deres maskuline posisjon slik Reynolds og Press antyder, men de kan også omformuleres og miste sin maskuline konnotasjon. For hvorfor kan for eksempel ikke Ida Maria tøffe seg uten at det er for mye? Kan hun ikke være like tøff som gutta uten at hun beskyldes for å enten være ufeminin eller inautentisk? På samme måte kan man argumentere for at androgynitet ikke er en assimilering av maskulinitet, men heller en avvisning av de feminint konnoterte elementene som jo også assoiseres med underdanighet. Med andre ord jevner Ida Maria ut det som anses som veldig feminint og det som anses som veldig maskulint – man rydder opp i og fjerner de kulturelle overflødlige og tillagte egenskapene ved femininitet og maskulinitet. For, om man mener at å føre en likhetstrategi er en undergravning av feminine egenskaper, da aksepterer man at det faktisk finnes noe slikt som feminine egenskaper, og ikke at det kun er handlinger som kan endre sin mening.

Det er også interessant å se på hvordan Ida Marias stil er i dialog med andre populærkulturelle fenomener/personer. Kjente populærkulturelle personligheter som har brukt lignende jakke og lue er for eksempel diskogruppen Village People, Queens Freddy Mercury, Kiss, Joan Jett og Black Sabbath. Et nylig eksempel kan være Lady Gaga i musikkvideoen Alejandro, der både hun og hennes (homoerotiske) mannlige dansere ikler seg skinn og skinnluer. Lady Gaga bruker også en lignende jakke som Ida Marias i musikkvideoen Telephone, i sekvensen da hun er i fengsel.⁸⁶ Disse artistene refererer alle til enten homoerotisme⁸⁷, S&M, eller generelt til en opprørskhet.

Figur 7



⁸⁶ Lady Gaga brukte disse etter fotografiet av Ida Maria ble tatt. Poenget er imidlertid ikke å vise hvem som etterligner hvem, men at populærkulturen er full av intertekstualitet.

⁸⁷ Et eksempel på skinnantrekk i bruk av homoerotisk kunst er kunstneren Tom from Finland, se bildeeksempel.

Altså har Ida Marias klær i begge fotografiene mange populærkulturelle referanser, referanser som gjør at hun kan settes inn i en populærkulturell ramme. Dette gjør at hun først og fremst plasseres i en populærkulturell kontekst og estetikk, heller gjennom en kjønn og seksuell estetikk. Gjennom å iscenesette seg først og fremst gjennom populærkulturelle bilder, blir kjønn og seksualitet sekundært; noe som kan gi et større handlingsrom. Man kan trekke flere likheter mellom dette fotografiet og fotografi A. Begge fotografiene er tydelig iscenesatt og, mens hun i fotografi A parodierer over femininitet, kan man kanskje si at hun i fotografi B parodierer over maskulinitet. Dette gjør at hun synliggjør det teatrale aspektet ved kjønnskonstellasjoner, og rokker ved forestillingen om en egentlig kjønnsidentitet og en egentlig seksualitet, eller, som Butler (1990:188) formulerer: *“Gender parody reveals that the original identity after which gender fashions itself is an imitation without an origin”*. I Butlersk tradisjon forutsetter man at kjønn, seksualitet og også kroppen er kulturelle kategorier, noe som gjør at alle kjønnsidentiteter og kjønnsiscenesettelser kan forstås som drag; en kopi av en kopi (Mühleisen, 2002). Fordi det ikke finnes noen stabile identiteter – fordi identitet er bygget på repeterende handlinger, vil det alltid være mulig å avsløre prosesser av performativitet (Loxley, 2007: 134). Ida Maria, gjennom å iscenesette kjønn som maskerade, gjør disse handlingene spesielt synlige.

5.5 Avslutning: Ida Maria og forestillingen om et refleksivt selv

Ved overskridelser av en gjenkjennelig kvinnelighet er det viktig å, som Anne Krogstad (1999:61) beskriver, kunne ha *”to tanker i hodet på samme tid”*. Det vil si at man på den ene siden overtar de modeller som finnes på de områder man erobrer, og samtidig skaper endring og baner frem nye veier. Det samme kan kanskje sies om Ida Marias iscenesettelser. For å forstås som rock må Ida Maria imøtekomme noen av rockens modeller – som hun gjør gjennom blant annet rebellfiguren. Samtidig feilsiterer/overskrider hun disse ved at hun plasserer seg i et rom som kvinnelig artist, i tillegg til at hennes opprør også retter seg mot selve rockens hegemoniske diskurs.

Dette med å ha to tanker i hodet på samme tid kan kanskje også forklares som evnen til å være *refleksiv*. Teaterviter Anne Britt Gran (2004:47-56) beskriver en type identitet hun kaller selvreleksiv identitet. Dette innebærer en metaposisjon der man både spiller og reflekterer

over det man spiller. Her velges identitet ut i fra kontekst (her rocken). Å være reflektiv bryter med ideen om at identitet er noe satt og prediskursivt (Berkaak & Frønes, 2005:74).⁸⁸

Jeg vil altså konkludere med at Ida Maria iscenesetter seg gjennom refleksivitet: Hun iscenesetter seg gjennom rockens autentisitetsideal, og feilsiterer den. Feilsiteringen skjer på to plan; en indirekte og en direkte – eller som jeg har beskrevet; en passiv og en aktiv. Den passive feilsiteringen er den feilsiteringen som skjer simpelthen fordi hun er kvinne i en maskulin diskurs. Dette kan også forstås som en interdiskursivitet fordi hun bringer elementer fra en kjønnsdiskurs inn i rockens diskurs. Hun feilsiterer også aktivt ved at hun snakker om seg selv som kvinne, og som kvinne i et rom (diskurs) hun selv definerer som mannsdominert. Til slutt iscenesetter hun seg estetisk gjennom parodi, androgynitet (maskerade) og populærkulturelle referanser. Reynolds og Press mener at det å bruke kjønn og seksualitet som maskerade kan provosere og forvirre det mannlige blikk (Male gaze): "*Women have long been accused of being superficial, fickle, depthless, mendacious; masquerade turns these negative stereotypes into a weapon. These artists refuse to be tied down to any one identity*" (Reynolds & Press, 1995:289). Når Ida Maria parodier over kjønn og seksualitet og veksler mellom ulike måter å iscenesette seg, driver hun refleksive forskyvninger og feilsiteringer av rockens diskurs men også av forventinger til kjønn og seksualitet. Parodi er en viktig popkulturell referanse, som da også er en handling som omhandler kjønn og seksualitet. Som jeg tidligere har vært inne på, blir kvinnelige musikkartister ofte vurdert ut i fra kjønn og seksualitet, og det å være attraktiv kan særlig i populærkulturen virke som et krav. Å parodiere over uttrykk som forventes av en, kan virke autoriserende da en blir mindre sårbar for kritikk fra publikum. Ved at Ida Maria parodierer den femininitet, maskulinitet, seksualitet og opprørskheten hun iscenesetter, vil hun vanskeligere kunne kritiseres for å spille på seksualitet, degraderes til et objekt eller å beskyldes for ikke å være "rocka nok", fordi hun allerede selv parodierer over dette. Dermed vil ikke noe kunne bli "tatt seriøst" og ei heller lest som ett mislykket forsøk. Ida Maria isenesettelser er da på høyde med den postmoderne refleksivitet, og det er gjennom dette hun iscenesetter subjektivitet som musikkartist.

⁸⁸ Refleksiv identitet bør ses i sammenheng med Anthony Giddens forståelse av det refleksive selvet (Aakvaag, 2008: 271). Giddens mente at det som kjennetegner dagens samfunn og individer er dets dynamikk og endringskraft: Individet er i større grad i posisjon til å velge sin identitet, i hvert fall innenfor de diskurser man står innenfor (Jørgensen & Phillips, 2008:53-56).

6 Marit Larsen

Dette kapittelet er en analyse av hvordan Marit Larsen iscenesetter kjønn, seksualitet, sjanger og autentisitet. Jeg vil først se på hvordan hun i intervjuer italesetter seg sjangermessig og i forhold til popens diskurser, og hvordan kjønn eventuelt spiller inn. I del to av analysen vil jeg med utgangspunkt i to fotografier av Larsen se på hvordan hun visuelt iscenesetter kjønn og seksualitet. Jeg analyserer også *medienes rolle* i konstrueringen av artisten Larsen. Hebdige (1979:79) påpeker at mediene ikke bare registrerer og formidler informasjon, men gir oss kategorier som vi anvender til å klassifisere den sosiale verden etter. Det er derfor interessant å se på hvordan Larsen og mediene forholder seg til hverandre. Jeg vil imidlertid starte kapittelet med å skissere for en popdiskurs.

Populærmusikk er et begrep som innehar minst to betydninger: For det første kan populærmusikk forstås som ett felt eller ett landskap som dekker flere musikalske sjangre. En slik definisjon kan ses i sammenheng med Faircloughs begrep *diskursorden*, som jeg har redegjort for i kapittel 3.4.1. Den andre, og i dette kapittelet den mest relevante betydningen av populærmusikk, betegner en smalere form av begrepet, som også kalles *pop*. Som vi skal se plasserer Larsen seg selv i popsjangeren, samtidig som hun av andre blir plassert der. For eksempel vant hun i 2007 Alarmprisen i klassen pop. Begrepet pop stammer fra 1950-tallet og denne epokens fremvekst av ungdomskultur. Mens rocken har sin inspirasjon fra blant annet afroamerikansk musikk, har popen soundmessige likheter med tiden før rocken (Blokhus & Molde, 1996:23). Soundmessig blir popen gjerne forstått som mykere og mer melodios enn rocken, og med mer fokus på vokal og mindre på "gitarøsitet". Popen blir også gjerne forstått som snillere enn rocken (Reynolds & Press, 1995:20). Forholdet mellom rock og pop har mange likheter med den distinksjonen vi kjenner fra forholdet mellom kunstmusikk og populærmusikk (Lorentzen, 2002), en hierarkisk ordning som referer både til musikalske ulikheter og slikt som publikums kulturelle og økonomiske posisjon. Mens kunstmusikken forstås som kompleks, krevende og substansfull (Blokhus & Molde, 1996:19), blir populærmusikken ansett som banal og enkel. Mens skillet mellom populærmusikk og kunstmusikk gjerne baserer seg på klasseforskjell, er autentisitet det som først og fremst utgjør statusskillet mellom rocken og popen: "(...) *man snakker om pop'ete eller rocka som både stilnyanserende og verdirelaterte adjektiver. Pop blir gjerne oppfattet som lettere og glattere, mer underholdningspreget, enn rock, som på sin side oppfattes som mer seriøs eller*

autentisk” (Blokhus & Molde, 1996:23). Med andre ord blir popen tildelt lavere verdi og derigjennom lavere status enn det rocken blir. Mens pop blir definert som kommersielt, blir rock definert som ”ekte”. Imidlertid kan man se at denne pop/rock-dikotomien i postmodernismen har blitt mindre definitiv, både fordi sjangrene gjerne flyter mer i hverandre, men også fordi en ser en tendens til at popens status er i endring. Pop blir i større grad vurdert seriøst, og man kan se en tendens til at popen vinner respekt ved at *”overflate anses som vel så relevant som forestilt ekthet”* (Weisethaunet, 2008:184). Når autentisitet versus kommersialitet ikke lenger like godt skiller rock fra pop, vil kunstnerisk *integritet* kunne være det som anses å stå i motsetning til de kommersielle markedskreftene (Weisethaunet, 2008:183).

6.1.1 Pop som feminin diskurs

Lik rocken er en kjønnnet diskurs, kan man se at popens tradisjonelle diskurs også er kjønnnet. Og mens rocken blir forstått som maskulin, blir popen forstått som feminin: *”Rock har for eksempel tradisjonelt definert seg selv i kraft av hva den ikke har ønsket å være, mens pop i større grad har blitt tilegnet de kvalitetene rock ikke har ønsket å bli assosiert med; kommersialitet, femininitet og en jenteaktig teeny-bopperkultur⁸⁹* (Lorentzen, 2002). Som vi så i analysen av Ida Maria, spiller rocken på en maskulin seksualitet, en seksualitet som virker autentisk. På samme måte kan man si at popens seksualitet er feminin, men også forstått som inautentisk og mer iscenesatt. Dette vil si at kvinnelige popartister har et startpunkt som dobbelt inautentisk, noe som kan være en årsak til at kvinnelige popartister tenderer å bli rangert hierarkisk lavest også i popdiskursen. For eksempel blir kvinnelige popartister gjerne kategorisert som syngedamer, som blir i ordboken definert som *”en dame som synger populære sanger mot betaling”* (Lorentzen, 2009:150). Dette har ført med seg at kvinnelige popartister befinner seg i en posisjon der hennes autonomi betviles, og ”bakmenn” gjerne får æren for suksess (Lorentzen, 2002). I mange tilfeller kan det også synes som om kropp og seksualitet har vel så mye betydning for popartistens popularitet, noe som også har konsekvenser for kredibilitet og autentisitet. På den ene siden skal man være tiltrekkende og sexy, men på den andre siden skal man ikke spille for mye på kropp og sex (Gavanas, 2009). Dermed blir kjønn og seksualitet et viktig aspekt i en (kvinnelig) popmusikkartists konstruksjon av image, enten de da velger å spille det ut, eller tone det ned.

⁸⁹ Teenybopper refererer til en type (sentimental) popmusikk som først og fremst assosieres med unge jenter (Lorentzen, 2002).

6.2 Marit Larsens iscenesettelse av pop og autentisitet

Marit Larsen har snakket om pop som en sjanger med mange typer uttrykk. I et intervju definerer hun det hun selv betegner som standardpop:

“Standardpop har jo bare tre følelser: den statiske kjærlighetssorgen hvor du ikke får den du vil ha, den hengivne, betingelsesløse kjærligheten, og den kjærligheten hvor du sier «jeg elsker deg, men elsker du meg?». Du kan oppsummere det som nei, ja og kanskje. (...) Slik jeg ser det, kan popmusikk deles i forskjellige bokser. Den enkle og den som er litt mer komplisert, litt mer kunstnerisk. Du kan fint være i begge boksene på en gang. (...) Jeg har også begge deler i meg. Men jeg har vært så langt over på den ene siden, og nå vil jeg gi min stemme til den andre”.⁹⁰

I samme intervju snakker Larsen om sitt forrige band M2M, og forskjellen mellom det hun gjorde da og det hun gjør nå.:

M2M-musikken hadde mye lys i seg. Den var preget av alderen vi var i. Verden er annerledes nå enn da. Jeg lever et ordentlig liv nå, i motsetning til et liv som surrer på overflaten”.⁹¹

Larsen distanserer seg her fra M2Ms musikk, og tillegger M2Ms musikk mye lys og ungdommelighet – noe som kan ses i sammenheng med naivitet og umodenhet. Bourdieu mente at få ting klassifiserer mennesker bedre enn hvordan de selv klassifiserer andre (Thornton, 1995:103). Larsen forsøker å distansere seg fra disse egenskapene og hun forteller at hun nå lever ”et ordentlig liv”. I sitatene ser man at Larsen selv refererer til en popdiskurs (”standardpop”) som står i samsvar med den tradisjonelle popdiskursen jeg ovenfor skisserte. Larsen setter imidlertid et skille mellom denne standardpopen og noe som er ”mer komplisert”. Ved at Larsen definerer seg som både enkel og komplisert, kan det her synes som om hun forsøker å beskrive sin musikalske tilhørighet gjennom en kompleksitet. Larsen ønsker at musikken hennes skal bli forstått ikke bare som enkel underholdning, men som noe mer; som noe med kunstneriske aspekter, dybde og med mer under overflaten enn den enkle standardpopen. Ved likevel ikke å avskrive seg fra å tilhøre standardpop-diskursen, verner hun seg dessuten mot en eventuell kritikk om at hun prøver å være noe annet eller mer enn

⁹⁰ Dagladet, 2005

⁹¹ Dagladet, 2005

”pop”. Larsen forsøker også å distansere seg fra det overfladiske ved å fortelle at hun nå lever ett virkelig liv. Dette kan leses som en tilnærming til rockens autenticitetskrav. I følge kjønnsforsker Hillevi Ganetz (Ganetz m.fl, 2009:198) er det en tendens til at all populærmusikk blir vurdert gjennom rockens autenticitetskrav, en tendens som har blitt betegnet som *rockism*. Rockism kan forstås som interdiskursive praksiser fordi betydninger som i utgangspunktet tilhører rockens diskurs adopteres over i popens diskurs. Larsens iscenesettelse av ekthet vil da kunne ses på som en interdiskursiv praksis mellom popen og rocken.

6.2.1 Autentisitet gjennom nærhet og musikalsk forfatterskap

I presseskrivet for *The Chase*, snakket Marit Larsen om seg selv som artist:

”Musikken min er en stor del av den jeg er og det livet jeg lever – og det har den vært så lenge jeg kan huske. Jeg må fortsatt være drevet av en følelse eller inspirert av en situasjon eller hendelse for å skrive noe som helst”.

”Men dette er viktig: for meg er ikke musikk en jobb. Jeg lar andre ta hånd om det praktiske og forretningsmessige, og konsentrerer meg utelukkende om musikken i stedet. Noe som resulterer i at jeg til dags dato ikke har noe image! Jeg er nok ikke en ”helstøpt artist”.”⁹²

Hun følger opp i et intervju med følgende:

” – ja, det er vel mindre rom for tolkninger på dette albumet. Tekst og melodi er skrevet samtidig, og det er mer direkte uttrykk. Jeg har blitt modigere sånn sett. Men jeg vil ikke være for tydelig. Jeg vil jo ikke at tekstene bare skal handle om meg, heller. (...) Jeg prøver å ha et lite filter på nå. Kanskje blir jeg modnere med tiden. (...)”Jeg skriver jo ofte for å få ting ut av systemet”.”⁹³

Her forteller Larsen at hun ikke anser musikken som en jobb, og at hun derfor ikke har et image. I denne sammenheng kan Goffmans rollebegrep være et nyttig redskap. Goffman sammenlignet individets identitet i det sosiale liv med et skuespill der aktøren tar på seg ulike roller. Individet opererer med ulike roller i det private og i det offentlige, noe Goffman kaller henholdsvis frontstage og backstage (1992). Frontstage betegner det sosiale liv der fasader utspilles og binder sammen det inntrykket publikum sitter igjen med (Goffman 1992: 29), mens backstage refererer til den private sfære, der man kan slippe maskene og slappe av. De ulike rollene som spilles på henholdsvis frontstage og backstage er i følge Goffman

⁹² Presseskrivet for *The Chase*, 2008.

⁹³ Aftenposten, 2008.

uforenelige, og om man mikser disse vil man bryte publikums inntrykk og dermed bryte ned rollens troverdighet (Goffman, 1992:114). Man har imidlertid i nyere forskning gått vekk fra et så klart skille mellom frontstage/offentlig og backstage/privat, da man ser at skillet mellom disse i dag er visket noe ut. Denne utviskingen har dannet en midtscene der skillet mellom scene og bakrom overlapper hverandre (Andersen, 2009). Dette er en trend en særlig kan se i den medierte offentligheten, hvor nærhet, bekjennelse og personlige beretninger har fått stor plass. Ved at Larsen ikke skiller mellom frontstage og backstage, men skyver de sammen som en helhet, imøtekommer hun denne utviklingstendensen.

Foruten at en sammensmeltning av disse scenene er en postmoderne trend, som man kan gjenkjenne i alt fra talkshows og litteratur til reality-TV, kan en slik utvisking av skillet mellom privat og offentlig også forstås som en strategi for å nærme seg autentisitetensidealet i et rockism-orientertpopulærmusikkfelt. Den private sfære assosieres gjerne med kvinner og femininitet, og offentlighet med menn og maskulinitet (Andersen, 2009). Det kan da synes motsigende at autentisitetskravet baseres blant annet på nærhet, samtidig som autentisitet er kodet maskulint. Den som blir lest som mest troverdig uttrykker ofte svakhet og sårbarhet. Likevel er dette som positiv kvalitet på mange måter forbeholdt menn (Reynolds & Press, 1995). Det finnes mange eksempler på at mannlige musikkartister oppnår autentisitet gjennom å være åpne, private og sårbare, noe som ofte blir forstått som et kunstnerisk uttrykk og til dels genialitet (Leonard, 2007). Men når kvinner viser nærhet eller sårbarhet i offentligheten kan det risikere å bli tolket som iscenesatt og falskt, eller som lavkulturelt og inautentisk.⁹⁴ Det kan derfor synes som om at når nærhet og sårbarhet artikuleres sammen med autentisitet i en populærmusikkdiskurs, endres dets kjønnete fortegn. Imidlertid iscenesetter Larsen her en nærhet som ikke er for nær- hun kommer for eksempel ikke med noen konkrete eksempler eller fortellinger, men bemerker at det finnes en personlig nærhet til hennes musikk, spesielt i tekstene. Hun poengterer også at hun selv har et filter fordi hun ikke ønsker å være for privat.

⁹⁴ Musikkjournalist og forfatter Marta Breen (2009) spør seg i en kronikk i Dagbladet hvorfor kvinnelige artister som synger om seg selv og om kvinneliv oppleves som klamme og påtrengende, mens menn som er personlige oppleves som ærlige og dermed autentiske. Det kan dermed virke som om intimitet er noe ekte når det iscenesettes av en mann, men noe klamt eller kynisk når det iscenesettes av en kvinne. Dette er også Leonard (2007:70-87) inne på da hun mener at "madness" blant musikkartister fortolkes gjennom kjønn. Hun viser til glorifiseringen av Kurt Cobain og Richey Edwards' velkjente trøblete privatliv, sett i forhold til hvordan kvinnelige musikkartister som opptrer som ustabile, opprørske eller aggressive, fortolkes som teatralske eller uekte. For eksempel har Courtney Love, Bjørk og P. J. Harvey blitt beskrevet som gale, manipulerende, referert til som hekser, og forstått som teatralske og feika ustabile (Kurt Cobain fra bandet Nirvana (selvmord i 1994), Richey Edwards fra bandet Manic Street Preachers (forsvant i 1995, antatt selvmord), Courtney Love fra bandet Hole).

Dette kan ses på som en strategi på å unngå å bli for ærlig eller nær- som igjen, og spesielt i artikulasjon med kvinnerollen, risikerer å bli inautentisk. Det at kvinner risikerer å bli stemplet som ”syngedamer”, gjør at kvinnelige artister i større grad må bekrefte sitt kunstneriske virke og sin autonomi. I ett intervju i fag-musikkmagasinet Musikkpraksis (5, 2008), blir Larsen og hennes produsent Kåre Vestrheim intervjuet om Larsens musikk. I intervjuet var sound, musikk og lydbilde i fokus, og Larsen iscenesetter seg som aktiv og medbestemmende i produksjonsprosessen:

*”Men platene Kåre og jeg lager er jo litt ustoppelige fantasiprosjekter, og det kan man gjøre. Det er mange som tenker ”hvorfors?” når noe skal spilles inn, mens vi kanskje heller tenker ”hvorfors ikke?”. Hvis det er fint må vi jo ha det med, ikke sant? Allikevel, når man hører på platene føler jeg det kommer godt frem hvor gjennomarbeidet musikken er. Det er virkelig våre plater”.*⁹⁵

Lorentzen (2009) skiller mellom en bakgrunnsdiskurs og en forgrunnsdiskurs i utformingen av ett musikkverk. Bakgrunnsdiskursen betegner soundet eller grooven, mens forgrunnsdiskursen handler om tekst og melodi. Disse diskursene er i strid med hverandre, hvorpå bakgrunnsdiskursen har forrang med høyest status. Bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen er også kjønnete diskurser: mens bakgrunnsdiskursen blir forstått som en mannlig diskurs, blir forgrunnsdiskursen forstått som en kvinnelig. I dette intervjuet iscenesetter Larsen seg både i forgrunnsdiskursen og i bakgrunnsdiskursen. Hun snakker om tekst og låtskriving, som hun også har gjort i flere av intervjuene jeg har tatt for meg. Imidlertid tar hun her også eierskap på utformingen av musikken som helhet. Lorentzen peker på at ”syngedamer” som produserer selv ofte blir oppfattet som skeive; fordi de bryter med forestillingen om at kvinner ikke produserer selv. Imidlertid blir denne skeivheten oppfattet som positiv. Larsen iscenesetter seg i intervjuet med Vestrheim som synlig og aktiv i produksjonsprosessen, mens hun understreker at prosessen er ett samarbeid. Hun inntar en slags mellomposisjon i bakgrunnsdiskursen, hvor hun iscenesetter seg som aktiv men allikevel som en medspiller med produsenten. Hun opptrer altså ikke som autonom i bakgrunnsdiskursen. Likevel opptrer hun i den, noe som kan ses på som en forhandling med og avvisning av syngedame-stempelet kvinnelige popartister gjerne får. Her kan man imidlertid kanskje også se Larsens iscenesettelse i sammenheng med singer/songwriter-tradisjonen, en musikktradisjon som sies å stamme fra folksong-tradisjonen fra 1960-tallet med blant annet artister som Neil Young, Bob Dylan, Joan Baez, Joni Mitchell og James

⁹⁵ Musikkpraksis, 2008.

Taylor som relevante artister. Denne tradisjonen har tradisjonelt blitt forstått som en egen sjanger innenfor rocken, og betegner grovt sett musikkartister som opptrer med eget materiale, og har et såkalt strippet lydbilde, det vil si sang komponert med enten piano eller gitar spilt av artisten selv (Ganetz, 1997:100-102). Ett aspekt ved singer-songwriter-tradisjonen er at artisten også står for sound og komposisjon, og artisten blir sett på som et autonomt skapende subjekt gjennom komposisjon. Singer/songwriter- sjangeren kan fungere som en inngang til autentisitet for kvinner i rock da den innehar egenskaper som tradisjonelt blir forstått som feminine; intimt, ærlig og nært (Ganetz, 1997:101,105). Larsen viser her at det også kan fungere som en inngang til autentisitet for en som ellers leses som pop.

6.3 Marit Larsens iscenesettelser analysert gjennom utvalgte fotografier

Jeg vil nå gå over til del 2 av analysen av Marit Larsen, som er en analyse av hvordan Larsen visuelt og estetisk iscenesetter kjønn og seksualitet. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i to fotografier av Larsen. Det første fotografiet (A) er albumcoveret til hennes andre soloalbum *The Chase*, og er også en av de 33 albumcoverne i utvalget til analysen i kapittel 4. Det andre fotografiet (B) er ett pressefotografi som er hentet fra Larsen Myspace-side.

Figur 8 & 9



Fotografi A

Fotografiet er albumcoveret til Larsens album *"The Chase"* (2008). Larsen er plassert noe til venstre, men likevel sentralt i motivet. Bakgrunnen er landlig, og ser ut til å være en eng eller et jorde, med høyballer som ligger på gresset. På begge ytterkanter av motivet synes deler av trær – som har rødlig farge og dermed antyder høst. Larsen vises fra litt over ankelen og opp. Fordi Larsens kropp og kjole er i bevegelse i det bildet tas, skaper det en sirkulasjon og liv i fotografiet. Bevegelsen i håret, kjolen og armene gir ett inntrykk av at hun hopper eller svinger med kroppen. Armene "flyr" i luften og skaper en skrå linje fra venstre mot høyre. Larsens bevegelse i armene gir en organisk dynamikk med myke linjer. Hodet, som er bøyd litt bakover og nedover mot hennes venstre skulder, er vendt skrått ned mot fotografiets venstre hjørne. Imidlertid bryter Larsen med sin myke positur gjennom at beinene er symmetriske.

Larsen har på seg en lys rosa "romantisk" kjole med blomstertrykk, med markert midje og blasst blomstermønster. Markert midje i klær kan sies å være en feminin bekledning, fordi den fremmer den idealiserte kvinnekroppens form og fasong, hofter og bryster. På beina har Larsen på seg brune støvletter som stopper ett stykke under knærne. Kjolen går ned til ett stykke over knærne, og viser bar hud mellom kjolekant og støvletter. Fotografiet er kuttet like over ankelhøyde. Fotografiet har ikke sterke farger, og kan virke noe blasst, som om det er et gammelt fotografi. Også skarpheten er preget av blasshet eller uklarhet. Dette kan skyldes lyset som glimter frem over trærne helt i bakgrunnen. Lyset kan minne om tidlig morgenlys; en lett kald lyshet. Fargene som preger bildet er rosafargen på Larsen kjole samt de grønne nyansene i bakgrunnen. Blassheten på bildet gjør at ingen farger peker seg ut eller fungerer som selvfølgelig blikkfang, og at fotografiet er behagelig å se på.

Fotografi B

Fotografiet er hentet fra Larsens Myspace-side og viser Larsen sittende på en hvit steinunderflate, som kan minne om marmor.⁹⁶ Larsen sitter med beinene delvis i kors, med rygg og armer delvis fremoverbøyd. Bildet er kuttet like over hennes ankler, og rett over hennes hode. Hennes høyre arm hviler på hennes bein, mens hennes venstre hviler på siden av

⁹⁶ Fotografiet kan se ut som er tatt på operabygningen.

henne. Mens beina vinkler mot vår venstre side, skrår hennes skuldre ned mot vårt høyre. Larsens hode er bøyet ned, og øynene hennes ser ned/ er lukket.

Larsen har på seg et blått blomstrete skjørt som rekker til litt over knærne. Imidlertid ser vi ikke så mye av stoffet på skjørtet fordi hun sitter med knærne noe opp, og fokus dermed blir på hennes legger. Hun har på seg en grå genser med knapper og v-hals og har utslått hår. Hun er ikke synlig sminket. Fargene er preget av lyse hvit-toner, særlig fordi bakgrunnen er hvit-spettete. Larsen har heller ikke på seg noen skarpe farger som umiddelbart bryter med det lyse inntrykket fotografiet har. Fargene gir verken feminine eller maskuline konnotasjoner, og kan på denne måten ikke bare virke passivt, men nøytralt.

6.4 Balansering av kjønnsuttrykk: normativ femininitet og respektabel seksualitet

De to fotografiene ovenfor skiller seg fra hverandre på enkelte punkter, først og fremst i farger og bevegelse: mens fotografi A bruker varme farger, er fotografi B kaldere. På fotografi A fremstår Larsen i en barnlig situasjon. Dette fordi Larsens bevegelse minner om hopping, noe som kan assosieres med lekenhet, samt hennes kjole, som jeg skal komme tilbake til. Sammenhengen mellom femininitet og barnlighet kan ses på som en romantisk illusjon og en historisk forestilling om kvinnen som mindre intellektuell enn mannen (Whiteley, 2005:115). I tillegg er en barnlig femininitet en uskyldig og ufarlig femininitet. At bakgrunnen er landlig og dermed i naturen, forsterker denne uskyldige femininiteten. For, som jeg har vært inne på i kapittel 4, blir menn tradisjonelt blir assosiert med kultur, samfunnsliv og politikk, mens femininitet gjerne assosiert med barnlighet, moderlighet og naturlighet. Samme (barnlige) bevegelse er ikke tilstede i B, hvor hun sitter i en stille positur. Likevel konnoterer begge fotografiene hva Goffman (1979) betegnet som underordnede feminine positurer: kvinner blir på reklamefotografier oftere enn menn plassert i en barnlig kontekst⁹⁷ (A), eller som uoppmerksomme og ikke tilstede i situasjonen (B).

Også klærne på bildene har lignende uttrykk, selv om de har forskjellige farger. Rosa (A) er en farge som i stor grad har feminine konnotasjoner, og også barnlige konnotasjoner (Borg, 2006), mens blå (B) er kodet maskulint, og grå (B) fremstår som mer nøytralt. Likevel

⁹⁷ Her må man ikke blande barnlig med sportslig. Sportslige kontekster er gjerne forbeholdt menn og blir enklere assosiert med kroppslig kontroll, styrke og utholdenhet i stedet for barnlig lek.

fremstår begge bekleddingene som feminine og nøytrale: duse farger og nøytral men likevel veldig feminin bekledding gjør at Larsen iscenesetter en helhetlig femininitet uten tydelige feilsiteringer. En slik femininitet Larsen iscenesetter kan ses i sammenheng med det Fanny Ambjörnsson betegner som en *normativ femininitet*. Normativ femininitet er et sentralt begrep i Ambjörnssons undersøkelse *I en klass för sig. Genus, klass og seksualitet bland gymnasietjejer* (2003), en studie av svenske skolejenter (gymnas) og deres syn på og iscenesettelser av kjønn og seksualitet. Ambjörnsson fulgte i studien jenter fra to studielinjer, henholdsvis fra yrkesfaglinjen (BF) og samfunnfag/økonomilinen (S). Studien viste at jentene på BF iscenesatte en annen type femininitet enn jentene på S: mens jentene på BF ble av jentene på S beskrevet som høylytte og useriøse, ble jentene på S beskrevet som "Jent-jenter". Jentene på S gjorde krav på den normative femininiteten, som betegner en overordnet og ønskelig femininitet som blir regulert av normative idealer og krav: "(...)hur vissa normsystem har högre status, att somliga sätt at bete sig ger större utdelning enn andre. Därför finns det också anledning att tala om en viss form för femininitet som en normativ sådan" (Ambjörnsson, 2003:29). En normativ femininitet vil videre innebære (seksuell) måtehold, kontroll, forsiktighet, omsorgsfullhet, empati og innlevelsessevne (Ambjörnsson, 2003:63). Ambjörnsson (2003:52) beskriver det estetiske aspektet ved normativ femininitet som måteholden, med lyse farger og klær som ikke viser for mye.⁹⁸ I tillegg assosieres diskret sminke med en naturlig og derigjennom normativ femininitet – en naturlighet som spiller på en nøktern og ren fremstilling av femininitet (Ambjörnsson, 2006:130).

Ved å iscenesette seg gjennom normative bilder av kjønn og seksualitet, iscenesetter Larsen en type femininitet som ikke virker forstyrrende fordi hun fremstår naturlig. Larsens image kan således forstås som en *balansering av kjønnsuttrykk* (Gavanas, 2009:105). Larsens normative, men også barnlige iscenesettelse av femininitet nedtoner i tillegg Larsens seksualitet. I Anna Gavanas studie av kvinnelige DJ'er i Berlin, London og Stockholm, fant Gavanas ut at en strategisk god posisjon for de kvinnelige DJ'ene er å balansere ett kjønnsuttrykk som konnoterer en respektabel seksualitet:

"Man kan dra nytte av sitt utseende som kvinnelig DJ om man oppfattes som ung, pen, med riktig stil (ikke for vulgær og sexy (...), men heller ikke for ukvinnelig)... med andre ord har balansegangen mellom ulike kjønnskoder / seksuelle fremtoninger mye å gjøre med normer for respektabilitet, som i sin tur kobles til det hvite middelklasseideal" (Gavanas, 2009:105, min oversetning).

⁹⁸ Motsatsen til dette, og det BF-jentene iscenesatte, er en estetikk som fremstår som aggressiv, seksuell, med sterkere sminke og mer utfordrende bekledding.

Det å iscenesette en normativ femininitet og en nedtonet seksualitet kan også være en strategi for å frigjøre seg fra den kjønnete kroppen. Gjennom å iscenesette det Ambjörnsson betegner som normativ femininitet og det Gavanoas beskriver som respektabel femininitet og seksualitet, iscenesetter Larsen ett uttrykk for kjønn og seksualitet som virker respektabel og naturlig, noe som kanskje vil gjøre at hun som artist i mindre grad opplever fokus på disse aspektene. Det at Larsen for det første befinner seg i popens diskurs, og for det andre iscenesetter seg i offentligheten, kan være en inngang til forklaring på hennes iscenesettelse av disse uttrykkene. I løpet av 1990-tallet skjedde det en endring av fokus i den medierte offentligheten. Disse endringene innebar en intimisering og et økt fokus på seksualitet og kropp, noe som blir betegnet som pornografisering, seksualisering og intimisering av offentligheten (Andersen, 2009). Disse tendensene blir først og fremst, og spesielt i et nordisk perspektiv, forstått som et forfall, både moralsk og feministisk (Mühleisen, 2006). Interessant nok blir disse endringene også både referert til og forstått som en feminisering av offentligheten (Andersen, 2009).

Larsen befinner seg i en musikalsk sjanger (pop) som anses som lavkulturell og feminin. Det å være kvinne er i kultursammenheng ofte ett hinder fordi man gjerne blir tildelt andre vurderingskriterier, samtidig som kvalitet og autentisitet enklere blir tildelt menn – noe jeg har diskutert tidligere i dette kapitlet. Kjønn er uansett en viktig klassifiseringskategori som man vanskelig kommer helt utenom. En strategi for å virke nøytral er da å iscenesette seg gjennom den mest gjenkjennelige måten kjønn blir gjort på. At Larsen iscenesetter seg gjennom en type femininitet som kan betegnes som en normativ femininitet, kan forstås som en strategisk posisjonering utenfor den feminiserte og derigjennom lavkulturelle offentligheten, men også som en bevisst avstand fra popens lave status.

6.4.1 Marit Larsen og det norske middelklasseideal

Ambjörnsson mente at et viktig aspekt ved utformingen av ulike femininiteter er klasseforskjeller, der den normative feminiteten representerer et middelklasseideal, og jentene på BF ett arbeideklasseideal. Det er da interessant å merke seg at også Gavanoas kobler det hun betegner som en respektabel femininitet og seksualitet til et middelklasseideal.⁹⁹ Ambjörnsson forklarer hvordan middelklassen har forrang på en normativ femininitet fordi middelklassen har hatt ressurser til å iscenesette en type femininitet som arbeiderklassekvinner og fargede

⁹⁹ Se sitatet ovenfor.

ikke har mulighet til å leve opp til. Både Gavanas og Ambjörnssons begreper har som vi har sett et premiss om naturlighet og en nøkternhet, med andre ord uttrykk som fremstår som naturlige og essensialistiske. Og skal man tro sosiolog Ketil Rolness (1992:281), er kjernen i norskheten en forkjærlighet for nettopp det naturlige og nøkterne: *”Troen på det ekte jeg’et som noe innvortes, er en av grunnene til at Norge som kulturnasjon kanskje ennå befinner seg i det premoderne (...). Kjernen i norskdommen er forkjærligheten for det naturlige: for enkelhet og måtehold”*. Dette er gode beskrivelser på Larsens iscenesettelser av feminitet og seksualitet: naturlig, enkelt og måteholdent.¹⁰⁰

Men, hva menes egentlig med norskhet? For at ”norskheten” i det hele tatt skal kunne defineres, må den nødvendigvis defineres i forhold til noe annet. En kultur oppstår ved at flere individer kommuniserer seg frem til en identitet om hva de er og hva de ikke er en gruppe (Bernard, 2001:90). Kjønnsforsker Fredrik Langeland (2009) mener at den norske seksualiteten blir konstruert og idealisert i møte med ”de andre”.¹⁰¹

I følge Mühleisen (2003:86) kan det synes som om det i offentligheten kjempes om to paradoksale idealer: på den ene siden er det den kjønnsnøytrale diskurs som ser på kjønn og seksualitet som noe som forstyrrer den offentlige arena, mens på den andre siden er det nettopp kjønn, seksualitet og intimitet som er det postmoderne samfunns store fokus. Det første idealet ønsker en nøytral offentlighet, hvor kjønn og seksualitet blir sett på som forstyrrende faktorer. Det kan være fristende å se denne nøytraliteten i sammenheng med en normativ feminitet og derigjennom et middelklasseideal. Dette fordi en slik fremstilling av kjønn og seksualitet fremstår naturlig, og kan dermed ha en effekt som nøytral. Det kan synes som om det er dette idealet Larsen iscenesetter seg igjennom, i motsetning til et postmoderne uttrykk med fokus på seksualitet, kropp og kjønn – som da også gjerne fortolkes som lavkulturelt. Kanskje er det noe i Rolness’ utsagn om at Norge, eller i det minste det norske ideal, befinner seg i det, om ikke premoderne, i det moderne?

¹⁰⁰ Også anmelder Mads Borch Bugge satte i Lydverkets anmeldelse av *The Chase* Larsens musikk i sammenheng med Norge: *”Enorme forventninger er pakket inn i myk ull. For det var jo ulljakkefeeling for et par år siden. Et lite stykke Norge, og noe for alle – alltid”*. (Lydverket, 2008).

¹⁰¹ Dette eksemplifiserer Langeland (2009) i sin undersøkelse av hvordan den hegemoniske norske mannlige kroppen blir fremstilt, men også hvordan den utfordres gjennom møte med andre typer maskuliniteter. Langeland undersøker dette gjennom å analysere hvordan to norske sportsprofiler, henholdsvis roer Olaf Tufte og fotballspiller John Carew blir presentert i mediene. I følge Langeland representerer og symboliserer Tufte den tradisjonelle og hegemoniske norske maskuline kropp, mens Carew symboliserer en annen og ny type maskulin kropp og seksualitet – en maskulinitet Langeland betegner som ”feminisert”.

6.5 Runddans: Medienes rolle

Det var i mediene knyttet mye spenning til Larsens solokarriere i det det ble kjent at hun skulle gi ut soloalbum noen år etter bruddet med M2M. I *Alle elsker Marit*, en videoreportasje på NRK P3 TV uttaler Larsens produsent Kåre Vestrheim: ”Folk heia på Marit, da. Og det var jo bra da, at hun klarte å levere”. Per Eirik Johansen, tidligere sjef i Larsens plateselskap EMI fulgte på: ”Marit er en artist du vil det skal gå bra med. Og slike artister har ofte en veldig sterk evne til å lykkes”.¹⁰² Men, elsker vi alle Marit, og i så fall hvorfor? Og hvorfor vil vi at det skal gå bra med henne?

Gjennomgående er anmeldelsene av Larsens album positive. Dagsavisen anmeldelse er et eksempel på dette:

“«The Chase» er kvalitetspop som snører og luller deg inn i en falsk trygghetsfølelse, forårsaket av dobbeltheten som vi etter hvert er blitt vant med fra Larsen. En sang som «Is It Love» er et godt eksempel, klassisk stor og ambisiøs pop, gjennomført svulstig arrangert, men med et kokett sting som balanserer det naivistiske og nesten barnlige sukket i refrenget”¹⁰³.

Larsens musikk ble i flere av anmeldelsene beskrevet som for eksempel kvalitetspop, søt og komplisert, fintfølede og spennende. Her er det et poeng at smak og preferanser ikke er objektive størrelser, men et utfall av en slags felles enighet. Ett slikt perspektiv avviser dermed at kunstnere er autonome og uavhengig sosiale føringer, og at smak er noe subjektivt – som artister noen gang klarer å treffe i bredde. Publikums smak samkjøres i stor grad i mediene, og kulturjournalistikken kan kanskje ses på som representasjoner for diskurser om kvalitet. Odd Are Berkaak og Ivar Frønes (2005:96) påpeker at kritikere har en viktig rolle i å verbalisere smaken gjennom at de bestemmer hva som er bra og hvorfor det er bra, for så å formidle dette til publikum som derigjennom tilegner seg disse verbaliseringene som sine egne preferanser.

Medienes symbolske makt i musikkammenheng kan sies å gå i to retninger: for det første bestemmer altså mediene hva som synliggjøres og ikke, og for det andre fungerer mediene som smaksdommere (Lund, 2005:20). Imidlertid finnes det en tredje retning på medienes makt som betegner medienes definisjonsmakt av hvordan vi oppfatter mennesker på et mer personlighetsmessig plan. Gjennomgående brukes adjektiver slik som søt og sjarmerende i

¹⁰² Klipp fra radiodokumentaren *Alle elsker Marit*, 2008.

¹⁰³ Dagsavisen, 2008.

beskrivelser av Larsen selv – som vi kan se står i samsvar beskrivelser av hennes musikk. Da Larsen gjestet programmet Skavlan i 2008, ble hun av medgjest Petter Stordalen beskrevet slik:

”du har en sjarme som gjør at (...) og jeg sitter her og får tårer i øynene og gåsehud og vet ikke hva vi skal si”.¹⁰⁴

- noe som ble fulgt opp med jubel fra salen og Larsen som ler og skjuler ansiktet i hendene.

Disse beskrivelsene kan vi si at på mange måter samsvarer med Larsens egen iscenesettelse av kjønn og seksualitet. Dette vil jeg forelså at er årsaker til at Larsen møter så lite motstand hos mediene. Å se på hvordan mediene og musikkartister relaterer seg til hverandre, kan forstås som det Bourdieu (1980:219) beskrev som en relasjon mellom produsent og produkt. Larsen kan forstås både som en produsent og produkt: hun produserer ett bilde av seg selv, samtidig som hun også blir produsert av det bildet mediene skaper av henne. En artists iscenesettelse vil slikt sett alltid være i en dynamisk relasjon med mediene. Stuart Hall mente at mediene har kolonisert den kulturelle og ideologisk sfære: Mediene er ansvarlig for å distribuere bilder, representasjoner og ideer om hvordan den sosiale verden henger sammen (Hall, i Hebdige, 1979:79). I mediene blir kvinnelige popartister gjerne klassifisert som enten søte og naturlige eller seksuelle og tilgjorte (Ålvik, 2011). Larsen spiller selv på denne dikotomien, og iscenesetter seg estetisk som normativ feminin, samtidig som hun snakker om seg selv om autentisk, ekte og uten image. Dette gjør at Larsen dermed fremstår som lite overskridende. Det er lite feilsiteringer i Larsens iscenesettelse som gjør at hun kan kritiseres. Enkelt sett kan man si at når kulturjournalistikken betegner Larsen som noen alle elsker, skaper de ett diskursivt hegemonisk rom hvor alle elsker henne.

Dette samspillet mellom mediene og Larsen kan illustreres som en runddans, der noen måter å forstå Larsen på skapes gjennom at bestemte definisjoner vinner plass i fordel for andre definisjoner. Denne runddans er en nytterelasjon mellom mediene og artistene: mens mediene trenger stoff å skrive om, trenger artistene omtale for å nå ut til publikum (Lund, 2005:33). Runddans mellom mediene og artister er en maktkamp hvor de ulike stemmene kjemper for å vinne definisjonsmakten. Det kan derfor virke som om mediene og Larsen har oppnådd en enighet eller en positiv kommunikasjon, hvor mediene ”spiller på lag” med Larsen. Her kan Goffmans begrep om dramaturgisk disiplin være en inngang til forståelse. I og med at musikkartister har en offentlig rolle, og det er denne vi ser, er en slik forståelse

¹⁰⁴ Klipp fra radiodokumentaren *Alle elsker Marit*, 2008.

særlig relevant. Ideen om hvordan man som artist egentlig er kan sies å oppstå gjennom et samspill mellom hvordan en forstår seg selv og hvordan publikum forventer at du skal være (Barker og Taylor, 2007:245, 334). Det er i det dialektiske forhold mellom artist og publikum at produksjonen av myten om den autentiske artist skapes. I følge Goffman spiller en aktør sin rolle i den hensikt å gi omverden et ønskelig inntrykk, samtidig som en også tror på sin egen rolle. Dette kan ses på som forhandlinger om autenticitet. Å spille en autentisk rolle krever visse kvalifikasjoner. Dette er hva Goffman kalte *dramaturgisk disiplin*, som vil si evnen til en autentisk og helhetlig selvpresentasjon.¹⁰⁵ Derfor vil det skje en siling av hvem som passer inn i ulike roller. Slike kriterier ligger forut for hvem som blir kjent og hvem som blir anerkjent – det skjer en siling der de beste vinner frem (Krogstad, 1999:26). Men denne silingen inn i rollen er ikke kun resultater av aktørens egne kvalifikasjoner, men hva slags diskurser aktøren står inne i og hva slags tilgang aktøren har til ulike diskurser. Å iscenesette seg selv i mediene er altså en kunnskap som offentlige personer må forholde seg til, og som krever en dramaturgisk selvdisciplin. Dette kan det da virke som om Larsen innehar, i det hun har klart å skape en positiv relasjon og samarbeid med mediene.

6.6 Avslutning

Jeg har i analysen av Marit Larsen foreslått at hun iscenesetter en type feminitet og seksualitet som ikke virker forstyrrende, samt at hun oppnår autonomi og autenticitet blant annet ved å tilegne seg musikalsk forfatterskap. Autenticitetskravet i musikk kan til tider kanskje virke gjennomsyrende: fra å primært være et kvalitetskrav for rocken, har det å være ekte fått rotfeste som kvalitetskrav også i popen. Dette vil si at diskursene kjemper om å få autenticitet til å tilhøre sin diskurs. Den utformingen av autenticitet Marit Larsen iscenesetter er lik den autenticiteten rocken opererer med: ekthet, nærhet og autonomi står sentralt. Likevel mangler hun et viktig aspekt som rockens autenticitet har, nemlig opprørskhet og overskridelse. Den overskridelsen hun gjør fra den tradisjonelle feminine popdiskursen er å ta krav på musikalsk forfatterskap, noe som kan tyde på at autenticitet i populærmusikk kan imøtekommes på flere nivåer. At hun i tillegg plasserer seg inn i diskursen om standardpop, er ikke nødvendigvis sammenfallende med at hun mister autenticitet. I denne sammenheng er det ett poeng at popens overflate-posisjon er en posisjon som er i ferd med å få en høyere status,

¹⁰⁵ Goffmans subjektforståelse gjennom begrepet dramaturisk disiplin kan for øvrig ses i sammenheng med hva Bourdieu kaller *agenter*. Agenter betegner hos Bourdieu handlende subjekter som handler i en konkret sosial situasjon, styrt av et sett av objektive sosiale relasjoner (Johnson, 1993:6).

Kanskje er det mer korrekt å si at Larsen gjennom å posisjonere seg som selvstendig musiker, iscenesetter *autentisitet gjennom integritet*. Dette er imidlertid ikke i konflikt med en normativ femininitet. Her er det ett poeng at selv om den normative feminiteten er lik den tradisjonelle femininitet, er normativ femininitet ”modernisert” ved at den betegner en handlende og tenkende femininitet (Ambjörnsson, 2003:63). Dette vil si at normativ femininitet i seg selv faktisk er en positiv queering av den tradisjonelle feminiteten for eksempel Goffman (1979) beskriver. Men, å iscenesette en normativ femininitet og seksualitet vil også innebære en lukning av muligheter. I artikkelen *Doing Gender* (1987) skriver West og Zimmerman at kvinner, uansett situasjon, alltid vil evalueres gjennom kategorien kvinne: *“In virtually any situation, one's sex category can be relevant, and one's performance as an incumbent of that category (i.e., gender) can be subjected to evaluation”*. Disse kategoriseringene innebærer i andre omgang en forventning til en normativ fremføring av kvinnelighet: *“(...)Nonetheless, she is subject to evaluation in terms of normative conceptions of appropriate attitudes and activities for her sex category and under pressure to prove that she is an "essentially" feminine being, despite appearances to the contrary”*. Feilsiterer man ikke de kategoriene man leses inn i, blir disse kategoriene lett tatt for gitt. Larsen fremstilles som søt, feminin, ufarlig og forutsigbar. Velger hun en gang å iscenesette noe annet enn dette, vil det ikke gå upåaktet hen.

7 Avsluttende diskusjon: mellom diskurser

Jeg har nå gjort tre ulike analyser, fordelt på tre kapitler. Dette kapittelet, som er det siste, vil fungere som en avsluttende analyse, sammenligning og diskusjon av de tre analysenes funn. Her vil jeg gå nærmere inn på hvordan de ulike diskursene og diskursordnene griper inn i hverandre. Dette betyr, for å sitere Lorentzen (2009:127); *”som for eksempel når mine informanter som aktive brukere av (...) diskursene bruker den ene til å forhandle den andre”*. Altså vil jeg se på samspillet mellom ulike måter å iscenesette kjønn og seksualiteter på, og hvordan sjangerdiskurser og autentisitet griper inn i disse iscenesettelsene.

Jeg vil avslutte kapittelet og oppgaven med en kort refleksjon over og diskusjon omkring kjønn og seksualitet i populærmusikken og offentligheten generelt. Dette fordi jeg ønsker å se mine funn i lys av generelle tendenser og diskusjoner omkring kjønn og seksualitet i offentligheten. Jeg vil avslutningsvis diskutere hvorvidt og eventuelt hvordan populærkulturen og musikkartister kan ha kjønnspolitisk betydning, sett i forhold til musikkartisters generelle forbindelse til kjønnspolitiske spørsmål og feminisme. En slik diskusjon mener jeg ikke bare er interessant, men også relevant for å få frem populærkulturens innflytelse på den sosiale virkelighet og vise versa, og derigjennom oppgavens relevans.

7.1 Forhandlinger om autentisitet: Mellom kjønn, seksualitet og sjangerdiskurs

Autentisitet har i denne oppgaven vært et viktig analytisk begrep. Fordi autentisitet har en viktig betydning både i musikalske diskurser, i diskurser om kjønn og seksualitet og ikke minst i samhandlingen mellom disse diskursene, har det å se artistenes iscenesettelser i forhold til autentisitet vært et godt grep for å svare på problemstillingene. I analysene av Ida Maria og Marit Larsen synliggjøres flere forhandlinger om autentisitet. Reynolds og Press legger frem særlig tre strategier kvinnelige artister iscenesetter seg gjennom for å tilegne seg autentisitet som musikkartister, henholdsvis *likhetsstrategi*, *inautentisk autentisitet* og

autentisk kvinnelighet (Ganetz, 1997:88). Disse strategier kan fungere som oppsummerende kategorier også hos artistene i min oppgave:

Ida Marias iscenesettelser av autenticitet bærer preg av at hun befinner seg i en i utgangspunktet maskulin diskurs. Som vi har sett adopterer hun rockens myter om opprørskhet (rebell), noe som kan betegnes som en assimilering og derigjennom likhetsstrategi. Likevel iscenesetter hun seg på også andre måter så som gjennom postmoderne parodi og estetikk og gjennom en omvendt kjønn (kvinnelig) rebell, noe som gjør at hun ikke ensidig assimilerer rockens diskurs. Fordi hun også visuelt parodierer både feminitet og maskulinitet, iscenesetter hun også en åpenbar teatralitet, eller en *inautentisk autenticitet*, som jeg har betegnet som maskerade.

Marit Larsens iscenesettelser er derimot mer preget av mer normative føringer for kjønn og seksualitet. Dette kan selvfølgelig ha noe med at popens diskurs ikke er like distinkt som rockens diskurs: mens rocken har rimelige avgrensede forståelser av for eksempel autenticitet og opprørskhet, som jo også skinner gjennom i estetikken, er popen mer fragmentert. Et hovedelement i den tradisjonelle popdiskursen er imidlertid at popen forstås som feminin. Larsen har da kanskje en enklere oppgave, fordi hun ikke trenger å forhandle om plass på samme måte som Ida Maria må. Men fordi popen tradisjonelt ikke innehar samme autenticitet som rocken har, kan man kanskje si at hun har en like vanskelig oppgave som Ida Maria: mens Ida Maria må forholde seg til en allerede tilstedeværende autenticitet som hun vanskeligere har tilgang til på grunn av at hun er kvinne, vil Marit Larsen forholde seg til en autenticitet som i utgangspunktet ikke finnes. Larsens iscenesettelse av normative bilder av kjønn og seksualitet kan da fungere som en tilnærming til autenticitet gjennom en *autentisk kvinnelighet* (Ganetz, 1997:88). Som jeg har foreslått i kapitlet om Larsen, kan en slik iscenesettelse også fungere som en strategi for å nøytralisere, eller ta vekk fokus fra kjønn og seksualitet ved at hun fremstår naturlig og dermed ikke forstyrrer.

Lignende tendenser fant jeg i den overordnede analysen i *kapittel 4*, der det ble synlig at artistene i stor grad forholder seg reklamens etos gjennom hyperritualisering: I analysen av artistene i *kapittel 4* har jeg konkludert med at artistene iscenesetter en naturlighet som er forskjønnet. Imidlertid iscenesetter flere av de maskulint konnotert kroppsspråk, noe som fungerer som nøytraliserende. Denne type feilsitering bør ses i sammenheng med nyere idealer for kvinnelighet. At kvinnenens posering i Goffmans (1979) studie i mindre grad avviker fra de typiske feminine positurene kan rett og slett være en indikasjon på at det har

skjedd en utvikling. Her kan man se sammenheng med Amjörnssons normative femininitet, som, som jeg har vært inne på, også innebærer en subjektivitet.

Slik Barker og Taylor (2007:x) skiller mellom kulturell autentisitet og personlig autentisitet i musikk,¹⁰⁶ kan man skille mellom iscenesettelsenes *kulturelle føringer* og *personlige fortolkninger*. Kulturelle føringer fremhever forhåndsbestemte måter å gjøre kjønn, seksualitet og sjanger riktig, eller autentisk på. I tillegg har man den personlige fortolkningen av de diskursene artistene står innenfor. Jeg vil her sette opp en oppsummerende oversikt over hvordan artistene forholder seg til autentisitet i forhold til kjønn, seksualitet og sjanger.

Tabell 4: Forhandlinger om autentisitet

Artistene	Kulturelle føringer/kulturelle hindringer – forstått inautentisk	Personlige fortolkninger av autentisitet
Artistene i kapittel 4	Kjønn (kvinne)	Forskjønnnet naturlighet
Marit Larsen	Kjønn (kvinne), seksualitet Pop (sjanger)	Normativ femininitet, respektabel seksualitet Musikalsk forfatterskap, integritet, kompleksitet
Ida Maria	Kjønn (kvinne), seksualitet Kvinne i en maskulin rockediskurs	Parodi, maskerade, (Refleksivitet) Refleksivitet: likhetsstrategi (assimilering), personlig fortolkning av rebelskhet (subjektivitet)

¹⁰⁶ se kapittel 3.4.4

7.1.1 Hegemonisk eller kontekstautentisk femininitet

Schippers forsøker i artikkelen *Recovering the feminine other: masculinity, femininity and gender hegemony* (2007) å teoretisere begrepet *hegemonisk femininitet*. Schippers bygger sitt arbeid på R.W. Connells arbeider med maskuliniteter, og det er særlig Connells begrep hegemonisk maskulinitet Schippers er influert av. Connell mente at en hegemonisk femininitet ikke er mulig fordi alle kjønnsuttrykk er underlagt den hegemoniske maskulinitet, som da har den eneste hegemoniske posisjon. Schippers mener på sin side at det likevel er mulig å snakke om en hegemonisk femininitet, en type femininitet som sammen med hegemonisk maskulinitet organiseres etter et idealisert forhold mellom maskulinitet og femininitet. Dette idealiserte forholdet skaper da *kjønnshegemonier*, hvor det heteroseksuelle begjær ligger som basis (Schippers, 2007:90,94). Kjønnshegemoniene forutsetter således å være forskjellige fra hverandre, og inngår dermed i den heteronormative organiseringen. Fordi kjønnshegemonier er kulturelle og diskursive størrelser, finnes det ikke en universell hegemonisk femininitet. Det kan også være vanskelig å lokalisere en nasjonal hegemonisk femininitet, fordi idealer og forventinger til kjønn vil påvirkes av for eksempel klasses tilhørighet, utdanningsnivå, geografisk tilhørighet, globalisering, alder, kulturelle preferanser og så videre.¹⁰⁷ Jeg vil med utgangspunkt i Schippers begrep hegemonisk femininitet foreslå at det primært er tre regulative prosesser som stabiliserer hva som i denne studiens kontekst definerer de hegemoniske feminitetene:

- 1) Den binære oppdelingen mellom maskulinitet og femininitet som fungerer strukturerende gjennom ett prinsipp om forskjellighet. Iscenesettelse av femininitet vil dermed konstrueres i relasjon til hva som anses som maskulint – som reguleres av et heteroseksuelt prinsipp som kan forstås som *heteronormativt*. Dette kan forstås som den overordnede regulative prosessen fordi den definerer hvordan femininitet i det hele tatt oppstår.
- 2) I tråd med queerteoretisk perspektiv er det fruktbart å fokusere på forskjeller innad i kategorien femininitet (Eng, 2006:141). Derfor vil jeg foreslå at også *relasjoner mellom femininiteter* er viktig for konstruksjon og regulering av femininitet. For om vi kan snakke om en hegemonisk femininitet, vil det også være mulig å snakke om andre, underordnede femininiteter.

¹⁰⁷ Hegemonisk femininitet kan ses i sammenheng med normativ femininitet. Normativ femininitet kan sies å betegne den hegemoniske feminiteten i den dominante middelklassekulturen.

Som jeg var inne på, vil hva som er den hegemoniske femininitet være avhengig av hva slags kontekst, eller diskursorden, en befinner seg i. I analysen i kapittel 4 er denne diskursordenen populærmusikk, og min studie indikerer at den hegemoniske femininitet her er en forskjønnet naturlighet. Dette fordi denne type iscenesettelse i størst grad er representert og dermed innehar en overordnet normativ posisjon, noe som kan virke disiplinerende på andre typer femininiteter. I analysen av Ida Maria og Marit Larsen tok jeg derimot med en ny faktor inn i analysen: sjangerdiskurs. Idet jeg tok dette i betraktning, ble det avslørt at iscenesettelsene er mer komplekse:

- 3) Dermed vil jeg foreslå at den tredje regulative prosessen er *sjangerdiskurs* (tilhørighet til spesifikk diskurs i diskursordenen populærmusikk). Fordi de ulike sjangerdiskursene opererer med forskjellige fortolkninger av og forventninger til femininitet, vil hva slags sjangerdiskurs artistene står innenfor ha betydning for hvordan de iscenesetter kjønn og seksualitet. I analysene av Ida Maria og Marit Larsen synliggjøres et samspill mellom sjanger, kjønn og seksualitet: sjangerens diskursive forventninger til kjønn og seksualitet legger føringer på hvordan femininitet gjøres – i samsvar med sjangerens musikalske, diskursive og estetiske uttrykk. Disse forhandlingene handler videre om forhandlinger om autentisitet, der de artister som best tilpasser seg, tilegner seg eller fortolker de diskursive føringene deres musikk sjanger har, blir ansett som *autentiske*. Oppfattes man som autentisk, vil dette også nødvendigvis fungere som et tegn på kvalitet fordi man da har forstått kodene.

Ser en disse tre regulative prosessene i sammenheng, kan man kanskje si at det i sjangerdiskursene i diskursordenen populærmusikk er mer riktig å snakke om en *kontekstautentisk femininitet* i stedet for en hegemonisk. Det grunnleggende premisset for en hegemonisk femininitet er basert på et heteronormativt prinsipp med utgangspunkt i en idealisert forskjell mellom femininitet og maskulinitet. Dette kan synes å ikke være like viktig i utspillingen av femininitet i ulike sjangerdiskurser, noe analysen av Ida Maria synliggjør. Jeg kan vanskelig se for meg at den hegemoniske femininitet i rocken er en som er bygget på forskjellighet fra rockens idealtypiske maskulinitet, men snarere heller en slags fortolkning av den. Dette fordi rockens diskursive føringer vil være viktigere enn heteronormative kjønnshegemonier. Man kan kanskje ikke si det samme i popens diskurs, men likevel er ikke kjønnshegemoniene den eneste strukturerende faktoren i iscenesettelsene – noe vi har sett i analysen av Ida Maria. Altså skaper samspillet med det tredje elementet – sjangerdiskurs, nye

typer fortolkninger og forutsetninger for hvordan det er riktig å gjøre kjønn og seksualitet. Dette kan forstås som interdiskursive praksiser mellom diskurser om kjønn og diskurser om sjangre.

7.1.2 Kontekstautentisitet eller subkultur?

Begrepet kontekstautentisk femininitet sikter til hvordan en type kjønnsuttrykk i en kontekst kan fremstå som riktig, mens den i andre ikke vil få samme aksept. Mens hegemonisk femininitet betegner en hegemonisk diskurs i en diskursorden, vil kontekstautentisk femininitet favne hegemoniske femininiteter innad i de ulike diskurser, også de som ikke i like stor grad baserer seg på forskjell fra maskulinitet men heller på andre aspekter ved diskursen. Vel er den hegemoniske femininiteten en slags mal, men det betyr ikke at den er noe alle andre diskurser forsøker å måle seg opp mot. Og heller ikke erstatte. En slik kontekstautentisk femininitet kan her ses i sammenheng med subkultur-begrepet. I følge Hebdige (1979:102) skaper subkulturer identitet gjennom å posisjonere seg som annerledes enn mainstream, og som lik de andre innen den samme subkulturen. Sarah Thornton (1995) lanserte begrepet *subkulturell kapital*, som er en videreutvikling av Bourdieus kapitalbegreper. Til forskjell fra Bourdieus kulturelle kapital er ikke subkulturell kapital noe du blir født inn i eller utdanner deg til, men en kapital man tilegner seg "*on its owner in the eyes of the relevant beholder*". Å ha andre former for kapital i den sosiale verden, har lite eller ingenting å si om hvorvidt man har subkulturell kapital (Thornton, 1995:11). Subkulturell kapital forholder seg derfor først og fremst til den diskurs/subkultur en befinner seg i, og status gis til de som forstår kodene i den subkulturen man står i. I følge Hebdige vil massekulturen alltid søke å kolonisere subkulturen gjennom at den utnytter og kommersialiserer subkulturelle symboler. Denne *mainstreamingen* gjør at subkulturelle koder etter hvert mister sin kontekstbundede betydning og, i følge Hebdige (1979:100), subversive potensial. Imidlertid kan det i postmodernismen generelt virke som om det er vanskeligere å skille mellom alternative og hegemoniske diskurser, og mellom høykultur, massekultur/populærkultur og subkultur, noe også Thornton (1995:97) er inne på: "*the mass audience of pop, the mainsteam of style, is the postmodern subculture*". Dette kan ses i sammenheng med at populærkulturen generelt kjennetegnes av høy grad av interdiskursivitet (Berkaak & Frønes, 2005), noe som gjør at symboler stadig forflyttes og fornyes. Således kan man si at kontekstautentisk femininitet er en subkulturell kapital, løsrevet fra subkulturen. For

eksempel iscenesetter Ida Maria seg noe annet enn en hegemonisk femininitet: hun forholder seg til flere diskurser og sjonglerer med disse for å skape en autentisk subjektposisjon i rockens diskurs. På samme måte kan man si at Marit Larsen bryter med hegemoniske føringer i forhold til både kjønn og sjanger ved at hun som kvinne driver en feilsitering gjennom blant annet studiorelatert musikalsk forfatterskap. Likevel iscenesetter de seg ikke eksplisitt i subkulturer, men justerer på normene for å passe inn i en musikkdiskurs og for å kunne fremstå som autentisk innad i denne.¹⁰⁸ Kanskje kan man heller si at individualisering, som jo er postmodernismens store fortelling, i dag er en mer riktig inngang til forståelse av stil og image, og også motstand, enn å skille mellom alternativ og hegemonisk diskurs – eller mainstream og subkultur.

7.1.3 Hvor er motstanden?

Når kvinnelige artister i populærmusikken tilegner seg autentisitet på alternative premisser, så som Larsen som søker autentisitet i en i utgangspunktet feminint konnotert inautentisk popdiskurs, og Ida Maria som entrer en maskulin rockediskurs, kan det oppstå nye fortolkninger og interdiskursive praksiser mellom sjanger, kjønn, seksualiteter og autentisiteter. På denne måten kan man si at ja, artistene forhandler med forventninger til kjønn, seksualitet og sjangerdiskurs, for å få innpass og aksept i diskurser. Likevel kan det se ut som om de driver det jeg vil kalle en trygg feilsiterende praksis. Kanskje kan man si at det er snakk om enten/eller: for man kan se en tendens til at mens Ida Maria overskrider kjønn og seksualitet, men i stor grad forholder seg til rockens diskurs, skjer overskridelsene hos Marit Larsen gjennom å kompleksere sjangerdiskursen pop, og ikke kjønn/seksualitet. Dette må ses i sammenheng med autentisitet; de forhandler om å tilegne seg det som i diskursen de befinner seg i blir ansett som autentisk (se tabell 4).

Det at artistene i stor grad siterer de hegemoniske føringene både sjanger, kjønn og seksualitet utøver for å tilegne seg autentisitet, vil nødvendigvis bidra til å vedlikeholde etablerte sannheter. Barker og Taylor (2007: xi) poengterer at jakten på autentisitet kan virke begrensende på den musikalske friheten og utviklingen gjennom at musikere er redde for å

¹⁰⁸ Et interessant spørsmål i denne sammenheng er hvorvidt det er feilsiteringer innad en (hegemonisk) diskurs, eller alternative diskurser (subkulturer) som har størst overskridende potensial. ”Å representere det skeive eller identifisere et eksplisitt skeivt ståsted derimot, etablerer et alternativt ståsted utenfor konvensjonens midtpunkt”, skriver Mühleisen i sin doktoravhandling om iscenesettelser av kjønn og sex på TV (2002). Men, på den annen side er det kanskje større endringspotensial i å feilsitere innad en diskurs enn å representere noe annet.

tenke for mye ”ut av boksen” i frykt for å miste autentisitet. Det kan synes som om autentisitetskravet på samme måte legger føringer på hvordan en artist iscenesetter seg; å iscenesette seg gjennom tilgjengelige posisjoner som er markert som autentiske, kan være en taktikk for å oppnå autentisitet.

Det sies at det ligger en frihet i rollen som kunstner. Dette kan sies på grunnlag av to antagelser: For det første er selve kunstnerrollen en rolle som tradisjonelt har blitt forbundet med en frihet fra konvensjonene og normene. Forfatter Vigdis Hjort forklarer opplevelsen ved kunstnerrollen slik: ”Kunstnerrollen gjør at du kan gjøre noen ting som pene borgelige damer ikke gjør (...) det ligger nok en frihet der” (Hjort, 2009). Altså finnes det en forforståelse om at selve rollen som kunstner medfører en viss handlingsfrihet. For det andre iscenesetter kunstnere seg, i hvertfall populærmusikkartister, ofte i stor grad i det medierte felt, som er delvis imaginære felt. Dermed står de i en posisjon til å utfolde seg friere fordi iscenesettelsene ofte leses som og aksepteres som mer teatrale (Mühleisen, 2003:37).

I kapittel 3.2 skisserte jeg kort en mediert og kjønnspolitisk utviklingstrend som gjerne blir referert til som postfeminismen. Postfeminismen forstår den postmoderne offentligheten med sitt fokus på seksualitet, kjønn og kropp som potensielt frigjørende for kjønn, seksualitet og for den binære kjønnsstankegangen. I min studie er det lite som tyder på at postfeministiske kjønnsiscenesettelser har fått noe særlig rotfeste blant den jevne norske kvinnelige musikkartist. Nå skal jeg ikke påstå at alle feilsiteringer må være av storslagen art for å være overskridende, men om man går ut i fra at hypotesen om at kunstnerrollen innebærer en større frihet fra hegemoniske føringer og normer har noe for seg, synes artistenes overskridelser noe små og i stor grad preget av en homogen fremstilling av kjønn og seksualitet, og samspillet mellom kjønn, seksualitet, sjanger og autentisitet. Dette tyder på at det finnes tydelige mønstre og forutsigbarheter i utformingen av artistrollen, og at denne friheten da ikke like godt gjelder for populærmusikkartister. Bourdieu mener at jo mer en kulturprodusent produserer for et stort marked, jo mer tilbøyelig vil hun være til å underlegge seg krav fra andre instanser så som økonomiske og kommersielle felt, samt mediene (1998:86,89). Dette kan være en forklaring på hvorfor dette ikke synes å gjelde i populærmusikkfeltet. Her kan man igjen se tendenser til kulturen som underlagt kommersielle krefter, og innehar derigjennom kulturindustrielle trekk.

Det er fristende å sammenligne mine funn med åpenbare vestlige tendenser i et mer globalt perspektiv. I dag er det relevant å snakke om populærmusikalske verdensstjerner så som

Rihanna og Lady Gaga. Ser man på disse og på nåtidens mest populære vestlige kvinnelige populærmusikkartister, har de fleste en sterk stil og ett lite anonymt ytre. Sett i forhold til disse er de norske iscenesettelsene av en helt annen art, både i henhold til klær, og kropp/nakenhet/pornografisk estetikk. Imidlertid kan man for eksempel trekke frem den amerikanske artisten Lissie som en motvekt; som iscenesetter seg på lignende vis som det vi har sett de norske artistene gjør; naturlig og nøktern. I skandinavisk kontekst er svenske Robyn viktig, en artist som i seg selv hadde vært interessant å forske på. Robyn har selv uttrykt et ønske om å se lesbisk ut (Ganetz m.fl, 2009:222), noe som åpner opp for mange interessante spørsmål både i forhold til estetikk (finnes det en lesbisk estetikk?) og i forhold til kommunikasjon mellom artist og publikum. Det kan dessuten virke som om Robyn har en slags Marit Larsen-effekt: “alle elsker Robyn”.

Figur 10



Altså kan det se ut som om artistene i min studie i liten grad følger postmoderne strømninger i populærmusikken, strømninger som i stor grad er estetisk overskridende, ofte seksuelt utagerende med klare seksuelle undertoner, og generelt med høy grad av fokus på kjønn og seksualitet og populærkulturell intertekstualitet. Betyr da dette at flertallet av artistene i min studie er blottet for politisk potensiale fordi de ikke feilsiterer eller provoserer nok? Ikke nødvendigvis. For selv om fokus på seksualitet, kjønn og estetikk nødvendigvis også fører med seg ulike fortolkninger, er ikke nødvendigvis nye og alternative kjønnsiscenesettelser mer eller mindre politisk motivert enn de tilsynelatende kjønnskonservative iscenesettelsene.¹⁰⁹ For hvor går egentlig skillet mellom iscenesettelsen for autonomiens/kunstens/kommersialitetens skyld, og iscenesettelsen for frigjøringens/politiske endringers skyld?

¹⁰⁹ Å iscenesette en aktiv seksualitet er ikke nødvendigvis frigjørende; det kan også virke mot sin hensikt i form av å ytterligere seksualisere kvinnekroppen. Dette skal jeg komme tilbake til.

7.2 Kjønn, musikk og politikk?

Kjønn og musikk danser som vi har sett hånd i hånd, men de snakker ikke like godt sammen: få musikkartister snakker om kjønn i et politisk perspektiv. I hvertfall blant populærmusikkartister er det få som snakker om en kjønnspolitisk agenda eller feminisme. Også enkelte av de artister som gjerne anses som (post-) feministiske ikoner har enten unnlatt å snakke om eller fornektet en feministisk agenda.¹¹⁰ Det at populærmusikkartister står i en posisjon mellom kunst og kommersialitet, og som offentlige personer også opererer på et mediert felt, kan være årsaker til at så få artister ønsker å fremstå med en klar politisk agenda – i det minste når det gjelder et så kontroversielt tema som kjønn. En annen mulig forklaring på dette, som jeg tidligere har vært inne på, kan være at man som artist ikke ønsker å ha fokus på kjønn, og da særlig ikke om man er kvinne. I det man snakker om kjønn, blir man brått mer synlig som kjønnnet individ – noe som kan ta vekk fokus på rollen som artist. For mens rollen som artist og rollen som mann gjerne er atskilte eller synonyme, må kvinnelige artister oftere forholde seg til kjønn, noe journalist Jan Gradvall er inne på:

”Vingler Keith Richard på scenen er det kult. Det er ingen som kritiserer han for at han går glipp av å hente barn i barnehagen. Mens derimot Britney Spears skal være den perfekte mor og artist. På denne måten finnes det jo enda et skille. At kvinner også må være forbilder, ikke bare forbilder som rockeartister, men også på et kvinnelig vis” (Gradvall, i Huss, 2009:221, min oversetning).

Så klart kan man argumentere for at musikkartister ikke er politikere og ikke bør tillegges politisk ansvar eller mening. Samt bør man også akseptere at kvinner og kvinnelige artister rett og slett blir lei av å måtte forholde seg til kjønn og seksualitet, også i politiske spørsmål. Å fremstå (estetisk) kjønnskonservativ kan på samme måte som å ikke aktivt ta del i en kjønnspolitisk debatt ses på som en strategi for å fremstille seg som kjønnsnøytrale. Imidlertid kan konsekvensene føre til for det første en lite endringsfokuseret offentlighet, og for det andre en estetisk elitistisk offentlighet, en offentlighet som formidler et ideal om en riktig type femininitet og seksualitet, som i dagens offentlighet ser ut til å være den unge, feminine, naturlige førskjønnende og heteroseksuelle; et ideal som fungerer hegemonisk, disiplinierende og ekskluderende.

¹¹⁰ I følge Whitley (2005) har for eksempel Patti Smith og Annie Lennox avvist en slik agenda. Verdt og nevne er også Dagbladets intervju med Lady Gaga, da hun på spørsmål om hun var feminist, svarte at *”Im not a feminist. I hail men, I love men”*. Se <http://www.youtube.com/watch?v=IkzxwrDyRw0> (Lesedato 12/9/2010).

7.2.1 I know it's feminism, but I don't know why¹¹¹

Butler mener at man ved å forstyrre forestillingene om at det eksisterer et riktig kjønn, en riktig seksualitet og tilhørende riktig kjønnsuttrykk, også svekker dets definisjonsmakt: *"that regulatory ideal is then exposed as a norm and a fiction that disguises itself as a developmental law regulating the sexual field that it purports to describe"* (Butler, 1990:185). Men det er ikke nødvendigvis slik at det er politisk endringskraft i å provosere eller overskride. For eksempel poengterer Butler (1990:185) at selv om parodien kan bidra til endring av kjønnsnormer, har den ikke nødvendigvis politisk endringskraft. Parodi kan forstås som en kritikk eller forstyrring av kulturelle hegemonier, men den kan også være ett sjansespill ved at parodiene ikke blir forstått som parodier men som kun uttrykksmåter:

"Just as metaphors lose their metaphoricity as they congeal through time into concepts, so subversive performances always run the risk of becoming deadening clichés through their repetition and, most importantly, through their repetition within commodity culture where 'subversion' carries market value" (Butler 1990: xxii-xxiii).

Et eksempel her kan være Ida Marias parodiske iscenesettelser. Disse kan kanskje være ment som kritikk, men kommer først og fremst frem som en postmoderne estetikk, som nettopp ofte er parodisk. For om dagens musikkartister ikke alltid har en politisk agenda, er det liten tvil om at det finnes en estetisk agenda. Offentligheten er en visuell lekeplass, hvor visualitet og estetikk er en viktig markør.¹¹² Det som forstås som overskridende, bør ikke nødvendigvis leses som intensjonelle politiske handlinger, og kan like gjerne være en strategi for autonomi, eller i en populærkulturell kontekst, en markedsstrategi. Og selv om overskridelser og parodi kan virke destabiliserende kan det også føre til en slags menings-“overload”. Med dette mener jeg at om nesten alle populærkulturelle iscenesettelser blir parodier eller overskridende, vil det subversive drukne i det estetiske.

Subversiv eller ikke, overskridelser og parodi er uansett en synliggjøring av det performative ved en handling eller uttrykk, og kan på denne måten gi utilsiktede politiske eller holdningsendrende konsekvenser. Judith Halberstam (2010) har påpekt at det ofte er

¹¹¹ Sitat av Halberstam (2010).

¹¹² Et eksempel på hvor mye estetikk og visualitet kan ha å si, er Lady Gaga. Lady Gaga er en av de artister som har vakt stor oppmerksomhet de siste årene, både kulturelt og akademisk. Spesielt i queerstudies er Lady Gaga et hett tema, og hun har også blitt sammenlignet med Andy Warhol. Spørsmålene som særlig har kommet opp til diskusjon, er hvorvidt Gaga er et kommersialisert produkt, en queer-positiv artist, eller et (post-) feministisk ikon.

vanskelig å forstå hvor det eventuelle feministiske potensialet er hos artisten Lady Gaga og mer generelt i populærmusikken: *”is (...) when you go (...): I know it’s feminism but, I don’t know why”* (2010). Og det er i populærkulturen en uklar linje mellom når artister reproducerer patriarkalske og hegemoniske forståelser av kjønn og seksualitet og kvinnen som objekt, og når de parodierer og/eller har politisk endringspotensiale (Irigaray, i Whiteley, 2005:142). Men for at dette fortolkningsdilemmaet skal oppstå må det først være noe som forstyrrer ved det selvfølgelige. Å iscenesette seg gjennom normative forventninger til kjønn, seksualitet og sjanger gir ikke rom til slike spørsmål. På samme måte som hvilken som helst ensidig offentlighet ikke skaper rom for slike dilemmaer.

7.2.2 Språkets begrensninger

Mühleisen (2006) påpekte i en kronikk i Morgenbladet i september 2006 at den norske middelklassekulturen og den intellektuelle offentlighet drøvtygger på gamle forestillinger om feminisme, og avviser en offentlig samtale om seksualitetens etiske, estetiske og politiske betingelser: *”Hvor mange ganger skal vi drøvtygge på Noras grensesprengende adferd i Ibsens teaterstykke fra 1879, når det er rimelig å anta at det overskridende vedrørende kjønn og seksualitet på 2000-tallet blant annet foregår på reality-TV?”*. Halberstam (2010) har med samme kritiske stemme sagt at hvis de feministiske diskurser ikke har noe språk for de nye fenomener en ser i forhold til kjønn og seksualitet – da er det på tide å reformulere det feministiske språk. Også Butler (1990:9) mener at feministiske teorier og forståelsesrammer reproducerer en heteronormativ kjønnshegemoni. Kanskje det også er derfor det ofte er et enten/eller-skille i diskusjonen omkring kjønn, seksualitet og nye og potensielle feministiske strømninger.

Kanskje diskusjonen omkring hvorvidt de ulike tendensene er (post)-feministiske, konserverende eller objektiviserende er en diskusjon som ikke har noen hensikt og heller ingen fasit, og at man heller bør fokusere på hvordan ulike iscenesettelser skaper nye typer forståelser, større handlingsrom for kvinner, og eventuelt feministiske estetiske representasjoner og mellomposisjoner. For populærkulturen er utvilsomt – og har en god stund også vært, en viktig kilde for hvordan enkeltmennesker forstår og iscenesetter kjønn og seksualitet, og artisten er selve kommunikasjonsmiddelet mellom populærmusikken og individet. Jeg tror Mühleisen har et poeng når hun mener at det eksisterer en felles forståelse i den norske kulturen om at en visualisering og seksualisering av offentligheten er et ikke-tema,

behandlet som lavkulturelle fenomener – noe som jo reflekteres i at mange artister på ulike måter iscenesetter kjønnsnøytralitet. Og fordi disse diskusjonene først og fremst handler om kvinner, avslører slike avvísninger delvis en forestilling om at kvinner hører til i kommersialitet og lavkulturen, men den kan også tyde på en motstand til at nye kvinneidealer vokser frem; for nye trender problematiserer tidligere idealer (Langeland, 2009:55).

Kanskje kan man se det politiske nettopp i det estetiske, og særlig da i en estetisk mangfoldighet i en ellers homogen estetisk offentlighet. Det er her postfeministiske og queerteoretiske forståelser gjør sin nytte. Imidlertid kan postfeminismen beskyldes for å ignorere de negative og kommersielle kreftene i populærkulturen, mens queerperspektivet fungerer best mikrososiologisk.¹¹³ For selv om det finnes skeiv heteroseksualitet,¹¹⁴ er det gjort lite forskning på hvordan de som ikke definerer seg selv som skeiv iscenesetter seg på siden av de kjønnshegemoniske regulative diskurser (Schippers, 2007). I tillegg er det et relevant spørsmål å stille hva/hvem som oppleves skeivt, av hvem og hvorfor. Kanskje har man for store krav til hva som oppleves som overskridende eller som politisk, og at man derfor bør lete også i de vanlige iscenesettelsene for å få frem de små forskjellene og forhandlingene så vel som ”tatt for gitt-hetene”. Halberstam (2010) foreslår at det er i *mangfoldigheten* og det *tvetydige* det feministiske potensial ligger.¹¹⁵ Kanskje trenger vi noen nye begreper som bedre kan forklare tendensene i populærkulturen, uten å gjøre de til enten eller; enten heteronormative eller ikke, objektiviserende eller frigjørende, mainstream eller subkultur, autentisk eller inautentisk og så videre. På sitt beste vil et slikt blikk fungere som en opposisjon mot slike binære oppdelinger, og lete forbi heteronormativiteten – som vi har sett former kulturen på mange nivåer. Ved for eksempel å skille mellom heteroseksualitet og heteronormativitet slik queer (skeiv) heteroseksuell teori åpner for, kan også heteroseksuelle handlinger forstås som skeive (Schlichter, 2007).

¹¹³ Noe av det postfeminismen har blitt beskyldt for er at den er en konsumfeminisme - altså at de i for stor grad har fokus på frihet og valg gjennom konsumering, estetikk og mote, og for lite på politisk endring. I så henseende kan man spørre seg om postfeminismen er en slags luksufeminisme for (vestlige) kulturer som har økonomiske ressurser og tilstrekkelig frihet til at et slikt fokus i det hele tatt er relevant.

¹¹⁴ Skeiv heteroseksualitet er et begrep som i de siste årene har dukket opp i queerperspektivene. Begrepet sikter mot en endring av heteronormativitetsbegrepet, *fra det heteroseksuelle og over til det normative* (Schlichter, 2007). Skeiv heteroseksualitet forutsetter en antagelse om at heteroseksualitet og heteronormativitet ikke er det samme, og ikke automatisk hører sammen (Eng, 2006:147).

¹¹⁵ Gaga er litt feministisk, litt ikke-feministisk, iscenesetter en homoseksualitet som samtidig ikke er homoseksuell, en objektivisering som ikke er objektivisering og så videre (Halberstam, 2010).

Et slikt språk og teoretisk tilnærming kan føre frem til et språk og en forståelse som verken setter en moralsk pekefinger på populærkulturen eller som applauderer den som sådan, men som åpner opp for hvordan en leser ulike typer iscenesettelse av kjønn og seksualitet – noe som igjen kan åpne opp for en mer allsidig offentlighet der flere iscenesettelser kan leve med hverandre og ikke mot hverandre. Jeg innledet denne oppgaven med et sitat av Jørgen Lorentzen der han beskriver kunsten som noe både skaper stabilitet og forandring på samme tid. Jeg ønsker å avslutte med to (meget korte) sitater av to viktige figurer i populærmusikkhistorien, Frank Zappa og Patti Smith, sitater som både oppsummerer tematikken i denne oppgaven, samt sitater til inspirasjon:

“As far as I'm concerned, being any gender is a drag”

- Patti Smith

“Without deviation from the norm, 'progress' is not possible”

- Frank Zappa

Litteraturliste

Althusser, Louis, i Dick Hebdige, 1979: Subculture: The meaning of style. London, Routledge.

Ambjörnsson, Fanny, 2003: I en klass för sig. Genus, klass og sexualitet bland gymnasietjejer. Stockholm, Ordfront forlag.

Ambjörnsson, Fanny, 2006: Vad er queer? Stockholm, Natur och kultur forlag.

Andersen, Unn C, 2009: Har vi henne nå? Kvinnelig forfatterskap og mediene. Oslo, Gyldendal Akademisk.

Asbjørnsen, Dag, 1994: Dypt og grunnleggende overfladisk. Hovedoppgave i medievitenskap, Universitetet, Blindern, Oslo.

Barker, Chris, 2002: Making sense of cultural studies. London, Sage.

Barker, Chris, 2008: Cultural studies: theory & practice. Los Angeles, Sage Publications.

Barker, Hugh & Yuval Taylor, 2007: Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music. New York, Norton.

Barnard, Malcom. 2001: Approaches to Understanding Visual Culture. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Bayton, Mavis, 1997: Women and the electric guitar, i Whiteley, Sheila (ed.), 1997: sexing the groove. Popular music and gender. London, Routledge.

Berkaak, Odd Are og Ivar Frønes, 2005: Tegn tekst og samfunn. Oslo, Abstrakt forlag AS.

Berlant & Warner, i Heidi Eng, 2006: Homo- og queerforskning. I Lorentzen, Jørgen og Wencke Mühleisen, 2006: Kjønnforskning. En grunnbok. Oslo, Universitetsforlaget.

Birkeland, Pernille, 2009: I'm not rappin`as a female, I'm rapping as an artist. Masteroppgave i Sosiologi, Universitetet i Oslo.

Bjermeland, Glenn, 2009: I rockens tegn og diskurs. Masteroppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo.

Bjørk, Nina: 1996: Under det rosa tepet. Oslo, Gyldendal.

Blokhus, Yngve og Audun Molde, 1996: WOW! Populærmusikkens historie. Oslo, Universitetsforlaget.

Bondevik, Hilde og Linda Rustad, 2006: Humanvitenskapelig kjønnforskning. I Lorentzen, Jørgen og Wencke Mühleisen, 2006: Kjønnforskning. En grunnbok. Oslo, Universitetsforlaget.

Borg, Elin, 2006: Barn i reklame. En beskrivelse av barnemoten og den visuelle fremstillingen av barn i H&M-katalogen de siste tiår. Masteroppgave i Sosiologi. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi. Universitetet i Oslo.

Bourdieu, Pierre, 1980: Men hvem skapte skaberne?, og Kunsten at holde sig fri af de tomme paroler, i *Bourdieu, Pierre, 1997:* Men hvem skapte skaberne. Interviews og forelæsninger. København, Akademisk forlag.

Bourdieu, Pierre, 1998: Om fjernsynet. Oslo, Gyldendal.

Breen, Martha, 2006: Piker, vin og sang. 50 år med jenter i norsk pop og rock. Oslo, Spartacus forlag.

Brownmiller, Susan, 1984: Femininity. New York, Fawcett Columbine.

Bruzzi, Stella, 1997: Mannish girl. K.d. Lang - from cowpunk to androgyny, i *Whiteley, Sheila* (ed.), 1997: Sexing The Groove: Popular Music and Gender. London, Routledge.

Butler, Judith, i Anne Lorentzen, 2009: Fra «syngedame» til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige Prosjektstudioet. Doktoravhandling, Institutt for medier og kommunikasjon. Universitetet i Oslo.

Butler, Judith, 1990: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. New York. Routledge.

Butler, Judith, 1993: Bodies that matter. On the discursive limits of sex. New York. Routledge.

Chaplin, Elizabeth, 1994: Sociology and visual representation. London, Routledge.

Connell, Robert W., 2005: Masculinities. Cambridge, Polity Press.

Cook, Guy, 2001: The discourse of advertising. London, Routledge.

Eng, Heidi, 2006: Homo- og queerforskning. I *Lorentzen, Jørgen* og *Wencke Mühleisen, 2006:* Kjønnforskning. En grunnbok. Oslo, Universitetsforlaget.

Fairclough, Norman, 1992: Discourse and social change. Cambridge, Polity Press.

Firth, Simon & Angela McRobbie, 1978: Rock and sexuality, i *Frith, Simon & Andrew Goodwin* (ed.), 1990: On Record: Rock, Pop, and the Written Word. New York, Pantheon Books.

Flick, Marian, 1994: I år kan du våge alt, prøve alt. En studie av kjønnsroller i norsk ukebladreklame 1965-1985. Sosiologisk Institutt, Universitetet i Bergen.

Gavanas, Anna, 2009: "You better be listening to my fucking music you bastard!" Teknologi, genusifisering och andlighet bland DJs på elektroniska dansmusikscener i Berlin, London och

Stockholm, i *Ganetz, Hillevi, Anna Gavanas, Hasse Huss & Ann Werner, 2009: Rundgang. Genus och populärmusik. Göteborg, Makadam förlag & bokproduktion.*

Ganetz, Hillevi, 1997: Hennes röster. Rocketexter av Turid Lundquist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt. Stockholm, Symposion.

Ganetz, Hillevi, Anna Gavanas, Hasse Huss & Ann Werner, 2009: Rundgang. Genus och populärmusik. Göteborg, Makadam förlag & bokproduktion.

Goffman, Erving, 1992: Vårt rollespill til daglig. Et studie i hverdagslivets dramatik. Oslo, Pax forlag.

Goffman, Erving, 1979: Gender advertisements. London, The macmillan press LTD.

Gradvall, Jan, 2009, i Hillevi Ganetz, Anna Gavanas, Hasse Huss og Ann Werner, 2009: Rundgang. Genus och populärmusik. Göteborg, Makadam förlag & bokproduktion.

Gran, Anne-Britt, 2004: Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén. Lysaker, Dinamo.

Gripsrud, Jostein (red.), 2002: populærmusikken i kulturpolitikken. Oslo, Norsk kulturråd – rapportserien.

Hagen, Anja, 2007: Den synlige forskjellen: medierte visualiseringer på pop-/rockkonsert. Masteroppgave i medievitenskap, Universitetet i Oslo.

Halberstam, Judith, 1998: Female masculinity. Durham, N.C. Duke University Press.

Hall, Stuart, i Dick Hebdige, , 1979: Subcultures. The meaning of style. London, Routledge.

Halsaa, Beatrice, 2003: Feministisk forskning – feministisk politikk, i Kvinneforskning nr 1/03. Kilden.

Hansen, Jan-Erik Ebbestad og Kari Møller, 2001: Kjønn og androgynitet. Oslo, Gyldendal Fakta.

Hausken, Liv, 2009: Medieestetikk. Studier i estetisk medieanalyse. Oslo, Scandinavian academic press.

Hebdige, Dick, 1979: Subculture: The meaning of style. London, Routledge.

Hebdige, Dick, 1983: Subkultur og stil. Århus, Sjakalen.

Hjort, Vigdis, 2009: i Andersen, Unn C, 2009: Har vi henne nå? Kvinnelig forfatterskap og mediene. Oslo, Gyldendal Akademisk.

Irigaray, Luce, i Sheila Whiteley, 2005: Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity. London, Routledge.

Jagger, Gill, 2008: Judith Butler. Sexual politics, social change and the power of the performative. London, Routledge.

Johnson, Randall, 1993: Editor's Introduction, i Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production, Cambridge.

Jørgensen, Marianne Winther & Louise Phillips, 2008: diskursanalyse som teori og metode. Frederiksberg C., Roskilde universitetsforlag.

Kang, Mee- Eun, 1997: Goffman's Gender Advertisements revisited: combining content analysis with semiotic analysis. Visual Communication June 2002 vol. 1 no. 2 203-222.

Kawamura, Yuniya, 2005: Fashion-ology. New York, Oxford.

Kjørup, Søren, 2002: Semiotik. Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag.

Knutsen, Arvid Skancke, 2008: Djevelens advokat, i Kvalbein, Astrid og Anne Lorentzen (red.): Musikk og kjønn: I utakt? Norsk kulturråd.

Kotarba, Joseph A. & Phillip Vannini, 2009: Understanding society through popular music. New York, Routledge.

Krogstad, Anne, 1999: Image i politikken. Visuelle og retoriske virkemidler. Oslo, Pax forlag.

Langeland, Fredrik, 2009: Den norske kroppen. I *Mühleisen, Wencke og Åse Røthing, 2009:* Norske seksualiteter. Oslo, Cappelen Akademisk.

Larsen, Peter, 2002: Populærmusikken og de andre musikalske genrer. I *Gripsrud, Jostein (red.), 2002:* populærmusikken i kulturpolitikken. Oslo, Norsk kulturråd – rapportserien.

Larsen, Peter, 2004: Album. Fotografiske motiver. Oslo København, Spartacus forlag.

Larsen, Håkon, 2006: Kunstdiskurser i en massemedial offentlighet. En analyse av dominerende forståelser av kunst og kultur i NRK Fjernsynets Store Studio. Masteroppgave i Sosiologi, Universitetet i Oslo.

Leonard, Marion, 2007: Gender in the music industry: rock, discourse and girl power. Aldershot, Ashgate.

Lorentzen, Anne, 2000: Kjønnnet eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis. Hovedfagsoppgave i sosiologi. Universitetet i Bergen.

Lorentzen, Anne, 2001: Kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere? Oslo, I Kvinneforskning nr 3/2001.

Lorentzen, Anne, 2002: om kjønn i rock og pop. I *Gripsrud, Jostein (red.), 2002:* populærmusikken i kulturpolitikken. Oslo. Norsk kulturråd – rapportserien.

Lorentzen, Anne og Heidi Stavrum, 2007: musikk og kjønn: status i felt og forskning. Bø, Telemarksforskning.

Lorentzen, Anne, 2009: Fra «syngedame» til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige Prosjektstudioet. Doktoravhandling, Institutt for medier og kommunikasjon. Oslo, Universitetet i Oslo.

Lorentzen, Anne og Astrid Kvalbein (red.), 2009: Kjønn og musikk - I utakt? Oslo, Oslo, Kulturrådet.

Lorentzen, Jørgen, 2004: Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film. Oslo, Spartacus forlag AS.

Loxley, James, 2007: Performativity. London, New critical Idiom.

Lund, Cecilie Wright, 2005: Kritik og kommers. Kulturdekningen i skandinavisk dagspresse. Oslo, Universitetsforlaget.

Mangset, Per, 2004: Mange er kalt men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring. Rapport. Bø, Telemarksforskning.

Marx, Karl, 1976, i Dick Hebdige, 1979: Subcultures. The meaning of style. London, Routledge.

McClary, Susan, 1991: Feminine endings. Music, gender, and sexuality. Minnesota, University of Minnesota Press.

*Milillo, Diana, 2008: Sexuality sells: A content analysis of Lesbian and Heterosexual women's bodies in magazine advertisements. In *Journal of Lesbian Studies*, volume 12, issue 4 october 2008, p 381-392.*

Moi, Toril, 1998: Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori. Oslo, Gyldendal.

Moi, Toril, 2000: Forord, i Beauvoir, Simone de, 2002: Det annet kjønn. Oslo, Pax forlag.

Mühleisen, Wencke, 2002: Kjønn i uorden: Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet. Doktoravhandling, Institutt for medier og kommunikasjon, UiO.

Mühleisen, Wencke, 2003: Kjønn og sex på TV. Norske medier i postfeminismens tid. Oslo, Universitetsforlaget.

Mulvey, Laura, 1975: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen.

Negus, Keith, 1997: Popular music in theory. Oxford, Polity press.

Negus, Keith, 2007, i Leonard, Marion, 2007: Gender in the music industry: rock, discourse and girl power. Aldershot, Ashgate.

Olsen, Per Kristian, Asbjørn Bakke og Sigrid Hvidsten, 2009: Norsk rocks historie. fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete. Oslo, Cappelen Damm.

Peterson, Richard A, 1997: Creating country music. Fabricating authenticity. Chicago, The University of Chicago Press.

Prøitz, Lin, 2007: The Mobile Phone Turn: A Study of Gender, Sexuality and Subjectivity in Young People's Mobile Phone Practices. Doktorgrad, Universitetet, Blindern, Oslo.

Reynolds, Simon and Joy Press, 1995: The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock'N'Roll. London, Harvard University Press.

Rolness, Ketil, 1992: Vulgær og vidunderlig. En innføring i utsøkt dårlig smak. Oslo, Aschehough.

Røssaak, Eivind, 2005: selviakttakelse: en tendens i kunst og litteratur. Oslo, Norsk kulturråd.

Schippers, Mimi, 2007: Recovering the feminine other: masculinity, femininity and gender hegemony. Theory and society Volume 36, Number 1, 85-102.

Schlichter, Annette, 2007: Contesting 'Straights' 'Lesbians,' 'Queer Heterosexuals' and the Critique of Heteronormativity'. Journal of Lesbian Studies, 11: 3, 189-201.

Silverman, David, 2001: Doing qualitative research: a practical handbook. London, Sage.

Sivertsen, Erling, 1995: Norske pressefotos. En kort historikk. Fredrikstad, Institutt for journalistikk.

Solbrække, Kari Nyheim, og Helene Aarseth, 2006: Samfunnsvitenskapens forståelser av kjønn. I Lorentzen, Jørgen og Wencke Mühleisen, 2006: Kjønnforskning. En grunnbok. Oslo, Universitetsforlaget.

Skar, Stein Erik, 2007: Da rocken kom til Hamar. Hamar, Pan forlag.

Sky, Jeanette, 2002: 2001: en kjønnsodyssé. Bokessay. I Prosa, faglitterært tidsskrift. Nr 1, 2002, 34-41.

Sontag, Susan, 2004: Om fotografi. Oslo, Pax forlag.

Thagaard, Tove, 2003: Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode. Bergen, Fagbokforlaget.

Thornton, Sarah, 1995: Club Cultures. Music, Media and subcultural capital. Cambridge, Polity Press.

Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules, 2002: Introducing cultural and media studies. A semiotic approach. New York, Palgrave.

Wallis, Cara, 2010: Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos. Sex Roles, Volume 64, Numbers 3-4, February 2011, pp. 160-172.

Weedon, Chris, 1997: Feminist practice & poststructuralist theory. Oxford, Blackwell.

Weisethaunet, Hans, 2008, i *Knapskog, Karl og Leif Ove Larsen* (red.): Kulturjournalistikk: pressen og den kulturelle offentligheten. Oslo, Scandinavian Academic Press.

West, Candace & Don H. Zimmerman, 1987. Doing Gender. *Gender & Society* June 1987 vol. 1 no. 2 125-151.

Widerberg, Karin, 2001: Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt. Oslo, Universitetsforlaget.

Widerberg, Karin, 2003: Norsk kønssociologi – från problemorienterad empirism till poststrukturalistisk empirism? Några betraktelser från en «outsider within». Published in *Sociologisk tidsskrift* 2003 Vol 11 (1): 45–53.

Whiteley, Sheila, 2005 (2000): Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity. Londo, Routledge.

Aakvaag, Gunnar C, 2008: Moderne sosiologisk teori. Oslo, Abstrakt forlag.

Webadresser:

Bakke, Sven Ove, 2010: Ida Maria tøffer seg mer enn nødvendig. 5/11/2010. http://www.dagbladet.no/2010/11/05/kultur/musikk/musikk/anmeldelser/ida_maria/14151402/ (Lesedato 12/11/10).

Breen, Marta, 2009. *Gnålete damedrama?* <http://www.dagbladet.no/2009/02/12/kultur/musikk/bylarm/4812926/> (Lesedato 11/11/2010).

Bråten, Beret, 2004: Evig Kritisk. Nyhetssak i Kilden, Informasjonssenter for kjønnsforskning <http://kilden.forskningsradet.no/c17251/artikkel/vis.html?tid=24446> (Lesedato 12/5/2011).

Halberstam, Judith, 2010: Gender studies and body politics session 3. Foredrag the new school. http://www.youtube.com/watch?v=ZZ05vzaLibY&feature=player_embedded (Lesedato 11/2010).

Mühleisen, Wencke, 2006: Kommersielt sexsnaak og /eller nyfeministiske eksperimenter i offentligheten? Publisert i *Morgenbladet* 8.9.2006 http://www.stk.uio.no/Arkiv/jubileumsforedrag/sexsnaak_muhleisen.html (Lesedato 10/03/2011).

Slettemark, Asbjørn, 2011: Lydverket: Sending 19. mars 2011. <http://www.nrk.no/lydverket/se-lydverket-na-19/> (Lesedato 05/05/2011).

Ålvik, Mikkel, 2010: Søt vs. Sexy? <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/aktuelt/aktuelle-saker/2011/musikk-og-kjonn.html> (Lesedato 08/05/2011).

Åmås, Knut Olav, 2010: *Angsten for det enkle*.
<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentatorer/aamaas/article3672134.ece>
(Lesedato 11/04/2011).

Intervjuer Ida Maria:

Flavorwire, 2009. Killer queen: An interview with Ida Maria. 16/04/2009:

<http://flavorwire.com/18062/killer-queen-an-interview-with-ida-maria> (Lesedato 13/11/10).

The Sunday times, 2008. Ida Maria Interview. 24/02/2008:

http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article3404605.ece
(Lesdato: 12/11/2010).

The sun, 2008. Exclusive interview with Ida Maria. 18/07/08:

<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/sftw/article1437297.ece>
(Lesedato: 12/11/10).

Daily Star, 2008. Katy hit "painful to hear". 22/08/2008.

<http://www.dailystar.co.uk/posts/view/48317/Katy-hit-painful-to-hear/>
(Lesedato 12/11/2010).

Intervjuer og omtaler Marit Larsen

Dagbladet, 2005. Uteliv. Marit Larsen. 07/01/2005:

<http://www.dagbladet.no/kultur/2005/01/07/419575.html> (Lesedato 12/11/10).

Musikkpraksis, 5.08: Intervjuet: Kåre Vestrheim og Marit Larsen. Innspillingen av The Chase, s. 25-30. (Noe av intervjuet kan leses her:

http://www.frankplads.com/journalism/marit_larsen_mp.php (lesedato 2/11/2010).

Aftenposten, 2008. – Jeg er svaret på alle dine problemer. 10/10/2008:

<http://oslopuls.aftenposten.no/musikk/article86005.ece> (Lesedato 11/11/2010).

NRK P3. Alle elsker Marit (videodokumentar). 14/10/2008.

<http://p3.no/alle-elsker-marit-2/> (Lesedato 11/11/2010).

Dagsavisen, 2008: Den gode følelsen. 14/10/2008.

<http://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/article374450.ece> (Lesedato 01/02/2011).

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i denne oppgaven er: 38 856

Vedlegg

Liste over påmeldte artister til Spellemannsprisen 2008, i kategorien "kvinnelig artist"¹¹⁶

ARTIST	TITTEL	SELSKAP	DISTRIBUTØR	KLASSE	NYKOMMER
ADRIAN,BENEDICTE	DESEMBER	BIGBOX MUSIC AS	SLAGERFABRIKKEN/UNIVERSAL	A - KVINNELIG ARTIST	
ARREDONDO,MARIA	SOUND OF MUSICALS	MOUNTAIN MUSIC	SLAGERFABRIKKEN	A - KVINNELIG ARTIST	
BRUN,ANE	CHANGING OF THE SEASONS	DET ER MINE	BONNIER/TUBA	A - KVINNELIG ARTIST	
BRUN,ANE	SKETCHES	DET ER MINE	BONNIER/TUBA	A - KVINNELIG ARTIST	
EMMA	DEN FØRSTE DAGEN	TYLDEN & CO	BBM/DISKOS	A - KVINNELIG ARTIST	
HEGGELUND,MARTE	TREASON	MATE MUSIC	EMI MUSIC	A - KVINNELIG ARTIST	
IDA MARIA	FORTRESS ROUND MY HEART	NIGHTLINER/UNIVERSAL	SONET/UNIVERSAL	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
KJERSEM,HILDE MARIE	A KILLER FOR THAT ACHE	RUNE GRAMMOFON	MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	
KRÅKEVIK,HERBORG	ANNLEIS ENN I GÅR	UNIVERSAL MUSIC	ENS/UNIVERSAL	A - KVINNELIG ARTIST	
LARSEN,MARIT	THE CHASE	EMI/VIRGIN	EMI	A - KVINNELIG ARTIST	
MENA,MARIA	CAUSE AND EFFECT	SONY MUSIC	SONY MUSIC	A - KVINNELIG ARTIST	
MOHOLT,KATRINE	SWEETHEARTS	UNIVERSAL MUSIC	SLAGERFABRIKKEN	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
MYHRE,WENCHE	WENCHE MYHRE IN CONCERT	GRAPPA MUSIKKFORLAG AS	MUSIKKOPERATØRENE AS (MO)	A - KVINNELIG ARTIST	
NEBEL,SARAH	GREAT WHITE	MUSIKKLOFTET AS/PARK GRAMMOFON	MUSIKKOPERATØRENE AS (MO)	A - KVINNELIG ARTIST	
NIKOLAYSEN,ELVIRA	INDIAN SUMMER	SONY MUSIC	SONY MUSIC	A - KVINNELIG ARTIST	
NUTTALL,KATHARINA	CHERRY FLAVOUR SUBSTITUTE	FRANCES	BONNIER/TUBA	A - KVINNELIG ARTIST	
OLAVA INGRID	JULIETS WISHES	EMI MUSIC NORWAY	EMI	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
OLDEN,LISE	WAITING FOR THE FULL MOON	NORDIC RECORDS	DISKOS	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
ROCKETTOTHESKY	MEDEA	TRUST ME RECORDS	MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	
SELNES,INGEBORG	THE ZOO	BOLIBOMPA RECORDS	MUSIKKOPERATØRENE AS (MO)	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
SICHELLE	SICHELLE	ECCENTRIC MUSIC	SONET DISTRIBUSJON	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
SKOGLUND VOSS,PAULIN	DRAGONFLIES & HUMMINGBIRDS	MADEBYME RECORDS	NORDIC RECORDS/MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
STORENG,MARIA HAUKAAS	HOLD ON BE STRONG	UNIVERSAL MUSIC	ENS	A - KVINNELIG ARTIST	
STULIEN,INGER LISE	OKKE TO	MTG PRODUCTIONS	MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	
SUNDFØR,SUSANNE	TAKE 1	YOUR FAVOURITE MUSIC	SONET	A - KVINNELIG ARTIST	
SUSANNA	FLOWER OF EVIL	RUNE GRAMMOFON	MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	
TONE METTE	HUMAN ZOO	ALPHABET CITY	ALPHABET CITY/ITUNES/PHONOFIL	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
TORGET,BENEDICTE	AFTER A DAY OF RAIN	PRESENT RECORDINGS	MUSIKKOPERATØRENE	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
TVETER,HANNE	MY LETTER TO THE WORLD	NORDIC RECORDS	MUSIKKOPERATØRENE AS (MO)	A - KVINNELIG ARTIST	
VAARDAL-LUNDE,JOANNE	SOFT SPOT	J&EM RECORDS	MUSIKKOPERATØRENE AS (MO)	A - KVINNELIG ARTIST	
VALLE,MARTHE	FOREVER CANDID	ALFRED RECORDS	BONNIER AMIGO MUSIC	A - KVINNELIG ARTIST	
WATERS,CAROLINE	BEING TOTALLY ALIVE	REDHEAD RECORDS	REDHEAD RECORDS	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER
WINTHER,JOSEFIN	BE PROUD OR STAY OUT OF IT	YOUR FAVOURITE MUSIC	SONET	A - KVINNELIG ARTIST	S - ÅRETS NYKOMMER

¹¹⁶ Liste tilsendt fra Spellemannsprisens administrasjon via mail.

Albumcover til påmeldte artister til Spellemannsprisen 2008, i kategorien "kvinnelig artist" (33/32)

Øverst fra venstre:

Marit Larsen, Maria Haukås Storeng, Sichelle, Lise Olden, Hanne Tvetter, Ane Brun, Benedicte Torget, Hilde Marie Kjersem, Susanne Sundfør, Ane Brun, Ingeborg Selsnes, Sarah Nebel, Paulin Skoglund Voss, Mara Mena, Maria Arredondo, Marthe Valle, Inger Lise Sturlien, Ingrid Olava, Benedicte Adrian, Emma, Katrine Moholt, Tone Mette, Elvira Nikolaisen, Joanne Vaardal, Katharina Nuttall, Herborg Kråkevik, Rockettothesky, Caroline Waters, Josefin Winther.

