

”I dag vil det være mer opprør å  
være streit”

*Indiekultur, cannabis og subkulturdebatt*

Heidi Grundetjern



Masteroppgave i sosiologi

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

21. juni 2010



# Forord

Først og fremst skylder jeg tusen takk til informantene mine. Uten deres positivitet og åpenhet ville ikke denne oppgaven latt seg gjøre. Heller ikke ville jeg ha startet på dette prosjektet hvis det ikke var for musikken deres. Den har betydd mye for meg. Tusen takk!

Jeg vil også takke mine to veiledere Sveinung Sandberg og Willy Pedersen. Takk til Willy for at du tok meg med i prosjektet ditt, Pathways to Drug Use, som denne oppgaven er en del av, og for rettleidelse og oppmuntring da jeg i startfasen vinglet unødvendig mye mellom potensielle problemstillinger. En spesielt stor takk rettes til fungerende hovedveileder Sveinung, både for dine alltid like raske svar på mine mange e-poster, og for kloke råd som jeg ikke hadde klart meg uten. En stor takk rettes også til Randi Wærdahl for oppløftende prosjektseminarer og gode råd generelt.

Ellers vil jeg takke prosjektkollega Jari Niklas Olsen for hyggelige samtaler og frustrasjonsutveksling over mang en kaffe. Tusen takk til mamma og pappa, Mona og Stig Finslo, samt venner som har kommentert utdrag av oppgaven og gitt meg støtte underveis. En takk rettes også til Sivert Urstad, våre daglige samtaler over msn-chatten har bidratt til å gjøre arbeidet lettere. Sist, men ikke minst: Tusen takk til Morten Finslo, både for at jeg fikk omgjøre vinterhagen vår til mitt personlige kontor, og for all oppmuntring, fornuftige bidrag og korrekturlesning gjennom denne prosessen.

Oslo, juni 2010.

Heidi Grundetjern



# Sammendrag

Denne oppgaven handler på et overordnet nivå om indiekulturen. *Indie* har lenge vært et omstridt begrep, som det har vært knyttet mange forskjellige meninger til. Selve ordet er en forkortelse for *independent*, og i vid forstand refererer det til musikk som blir produsert og gitt ut på uavhengige plateselskaper. Indiekulturen er imidlertid mye mer enn musikk, og først og fremst inneholder den et særskilt etos. Dette er knyttet til motstand mot den kommersielle musikkindustrien, en forståelse av egen musikk som kunst, nostalgi og sterke idealer om individualisme og autonomi.

Problemstillingen min består av fire spørsmål, som blir besvart kronologisk gjennom oppgaven: 1) Hva er indiekulturens grunnleggende etos? 2) Hvordan markerer indiekulturens ”kjernemedlemmer” sin autenticitet, og kan man realiteten beskrive disse som mer autentiske enn etterfølgerne? 3) Hvilken symbolske mening har cannabis i indiekulturen, og hvordan passer dette med indiekulturens kjerneverdier? og 4) Hvordan kan indiekulturen sees i lys av henholdsvis Birminghamskolens subkulturteori og post-subkulturteorien?

Jeg har benyttet fire ulike metoder: mine egne erfaringer som musikkinteressert, forprosjekt, kvalitative intervjuer med åtte indiemusikere i Oslo og et feltarbeid på en festival i England.

Et hovedfokus gjennom denne oppgaven er hvordan indiekulturen i dag er kommersialisert og gjort tilgjengelig for ”mainstreamkulturen” ved at subkulturens symboler spres via media og de store kjedebutikkene. Når dette skjer blir det hevdet at symbolene mister sitt subkulturelle innhold.

Mine informanter kan karakteriseres som en ”hard kjerne” innen indiekulturen, da indie for dem er en hel livsstil og et langvarig engasjement. Jeg har kalt dem *indie-avantgardistiske* fordi de strever etter å være i forkant av sin subkultur, samtidig som de ikke kan sees som avantgardistiske innen samtidskunsten. De er opptatt av å distingvere seg fra *indiekids* – en betegnelse på ”yngre” subkulturmedlemmer eller ”mainstream” som har deler av det subkulturelle uttrykket, men ikke besitter tilstrekkelig subkulturell kapital. Et hovedpoeng her er at autenticitet ikke er annet enn en kulturell konstruksjon, og at ”indiekids” slik ikke må forstås som noe mindre autentiske enn hva mine informanter er. Jeg drøfter også hvorvidt disse to i det hele tatt kan sies å tilhøre samme kultur, og om de ikke snarere representerer to forskjellige subkulturer.

Gjennom oppgaven illustrerer jeg hvordan mine informanter drar grenser mot indiekids, noe som tidvis utspiller seg ved å forkaste indiekulturens kjerneverdier, fordi bare dette er ekstremt nok til å markere seg i opposisjon til mainstream i en tid der subkulturens symboler er ”overalt”. Jeg drøfter cannabis inngående. Det er et viktig symbol, som i utgangspunktet står i et homologisk forhold til indiekulturens grunnleggende etos. Dette kan blant annet forklares med at stoffet, på samme måte som indiekulturen generelt, forstås som ”organisk”.

Cannabis har likevel en ambivalent posisjon innen indiekulturen. I likhet med både skinny jeans og indiepionerband, er cannabis et nøkkelsymbol. Dette innebærer at det er *for* viktig til at det fullt og helt kan forkastes, selv om dette nå brukes av indiekids. Slik blir kompromisset snarere å endre *blikket* som rettes mot cannabis: ”Hasj er mainstream” og ”I dag vil det være mer opprør å være strengt” er eksempler på slike grensedragnings-narrativer. Cannabis fortsatt er det illegale rusmiddelet som er mest utbredt, men samtidig ser man en økt tendens til bruk av både hardere rusmidler og syntetiske stoffer. Disse rusmidlene omtales i langt mer positive termer enn hva cannabis gjør, noe som illustrerer at dette er symboler som fortsatt kan brukes til å dra grenser mot mainstream. Bruken av syntetiske rusmidler som ecstasy er særlig interessant, da dette er rusmidler som tradisjonelt gir konnotasjoner til dance/techno – en subkultur som indie i utgangspunktet tar sterkt avstand fra.

Indiekulturen viser seg dermed som en dynamisk subkultur, som er i stand til å fornye seg som et resultat av den opplevde økte trusselen fra mainstream. Likevel ser man at symbolenes meningsinnhold i stor grad forblir uendret, men at måten disse behandles på forandres for å beskytte innholdet fra utenforstående.

Fokuset i denne oppgaven er ikke utelukkende empirisk. Min drøfting av Birminghamskolens subkulturteori mot post-subkulturteorien er sentral gjennom hele oppgaven. Jeg finner at klasse fortsatt er av betydning innen indiekulturen, men at man her likevel ikke finner den type klassebasert motstand som Birminghamskolen beskrev. I stedet finner man en mindre radikal form for motstand, som i første rekke er rettet mot musikkindustrien. Et annet av mine hovedpoenger er at mine indie-avantgardistiske informanter i stor grad utgjør en homogen subkultur, noe som står i kontrast til post-subkulturteoriens forståelse av subkulturer som fragmenterte og flytende identitetsprosjekter. Likevel beholder jeg også flere poenger fra post-subkulturteorien. Jeg konkluderer derfor med at det vil være nødvendig å *kombinere* de to teoriretningene for å få en god forståelse av indiekulturen. Dette mener jeg vil være fruktbart å gjøre også for fremtidige subkulturstudier.







# Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Gimme indie rock.....	2
1.2	Indiekulturens etos.....	5
1.3	Problemstilling.....	11
2	Teoretiske perspektiver .....	13
2.1	Frankfurterskolen.....	13
2.2	Birminghamskolen.....	15
2.3	Post-subkulturteori.....	22
2.4	Oppsummering av teoretiske perspektiver .....	27
3	Data og metode.....	28
3.1	Min egen posisjon og forkunnskap om feltet .....	30
3.2	Om forprosjektet.....	31
3.3	Om intervjuene .....	34
3.4	Om feltarbeidet.....	38
3.5	Konkluderende kommentar .....	40
4	Indiekulturens grunnleggende etos.....	41
4.1	Kunst og motstand .....	41
4.2	Nostalgi.....	45
4.3	Stil og kroppsestetikk .....	47
4.4	Indie som kommersielt produkt.....	51
4.5	Indiekulturens grunnleggende etos .....	57
5	Autentisitet og indiekultur.....	59
5.1	Motstand mot kategorisering .....	59
5.2	Autentisitetsdebatten .....	64
5.3	Autentisitet og indiekultur .....	72
6	Cannabis og indiekultur .....	73
6.1	Hvordan cannabis passer inn i indiekulturen.....	73
6.2	”I dag vil det være mer opprør å være streit” .....	78
6.3	Har cannabis blitt normalisert?.....	81
6.4	Grensedragning.....	82
6.5	Cannabis og indiekultur.....	90

7	Konklusjon .....	91
	Litteraturliste .....	100

# 1 Innledning

Hvordan kan det ha seg at et vindskeivt nimannskollektiv fra Canada fyller Spektrum til randen? Hva kan forklare at fire sjenerte tjuearinger med bollesveis topper Platekompaniets salgslister uke etter uke? Hvorfor er skinny jeans det mest brukte plagget på Fagerborg videregående skole?

”Alle er indiekids”, uttrykker musikeren Espen sarkastisk og oppgitt. Han er av mine hovedinformanter<sup>1</sup> i dette prosjektet, som handler om symbolbruk i indiekulturen.

Indiekulturens musikk og stilelementer spres i dag på rekordtid over mainstreamkulturen.

Dette innebærer at mange som i dag stemples som indie av andre, eller verre, kaller seg det selv, ikke har noe med den opprinnelige *subkulturen* indie å gjøre. De kjøper plater av The Shins og Arcade Fire over internett, og har aldri satt sine bein i de uavhengige platebutikkene Big Dipper og Tiger. De går sjelden på konserter, og svært få vet at vinyl kan være noe annet enn fars støvete Randy Crawford-lper på loftet. I bybildet er de synlige med sine tynne bein innhyllet i åletrange Cheap Monday-bukser, hullete Chuck Taylor-sko, og med Sonic Youth-skjorter som nylig ble spyttet ut av H&Ms tøyfabrikker i store kvantum.

De er opptatt av å distingvere seg mot mainstream, uten å vite at det for noen er nettopp *de* som faller inn under denne kategorien: ”Jeg er *sååå* lei av å høre, prate, diskutere ’begrepet’ indiekids at jeg snart *spyr*. For en forpult krampeaktig greie ass, jeg orker rett og slett ikke tenke på det” (Espen). *Indiekids* er, som man skjønner av Espens utsagn, et negativt ladet ord. I denne oppgaven vil jeg bruke dette ordet om de som aktivt går inn for å *bli* indie ved å kjøpe seg ferdigproduserte ”indieprodukter”, tilbudt av de store kjedebutikkene. De kjøper seg en plass i subkulturen, og således er de er indiekulturens egen mainstream<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> De andre er Ruben, Christian, Karl, Ole, Mathias, Josef og Kristoffer.

<sup>2</sup> Begrepet ”indiekids” blir imidlertid brukt på forskjellige måter i medier og litteratur, ofte brukes også ordet om indiekulturens medlemmer. Jeg vil i kapittel 4 utdype hvordan jeg forstår begrepet.

## 1.1 Gimme indie rock

*Started back in '83  
Started seeing things a differently  
And hardcore wasn't doin' it for me no more  
Started smoking pot  
Thought things sounded better slow  
Much slower, heavier  
Black magic melody to sink this poseur's soul*  
Sebadoh<sup>3</sup>

*Indie* har lenge vært et omstridt begrep, som det har vært knyttet mange forskjellige meninger til. Selve ordet er en forkortelse for *independent*, og i vid forstand refererer det til musikk som blir produsert og gitt ut på uavhengige plateselskaper. Uavhengige selskaper finner man imidlertid innen de fleste musikkjangre, men her må indie forstås som en underkategori av pop/rock-sjangeren (Kruse 2003:8). Det har også vært hevdet at indie er kjennetegnet ved en egen *sound* (Fonarow 2006:18). Dette kan være en problematisk definisjon, da det finnes et bredt mangfold av sjangere<sup>4</sup> under indie-paraplyen alene. Noen grove fellesnevner eksisterer likevel, som for eksempel: “jangly guitars, an emphasis on clever and/or sensitive lyrics inherited from the singer/songwriter tradition in pop and rock, and minimal focus on rhythm track” (Hesmondhalgh 1999:38).

Som musikalsk og subkulturell strømning hadde indie sin spede begynnelse på 1980-tallet. Rundt denne tiden etablerte det seg flere mindre plateselskaper, blant andre Creation, 4AD og Rough Trade i England og SubPop, Drag City og Matador i USA. Disse markerte sin ”autentisitet” ved å lansere seg selv som et ikke-kommersielt alternativ til den ”upersonlige” musikkindustrien (Kruse 2003:29). Blant de største heltene på denne tiden var band som My Bloody Valentine, Sonic Youth, Guided by Voices og Pavement.

Indiekulturen har røtter i punkens ideologiske og estetiske motstand mot den kommersielle musikkindustrien (Hesmondhalgh 1999:35). I hjertet av punk-ideologien stod en ”Do-It-Yourself”(DIY)-etikk som var koblet til punk-musikkens amatørisme (Kruse 2003:10). Den samme ideologien er et uskrevet ideal innen indiemusikk, der det å være selvlært verdsettes langt høyere enn det å være skolert. På samme måte favoriseres gamle, analoge og gjerne enkle instrumenter fremfor moderne, digitalisert utstyr. Dette ser man også

---

<sup>3</sup> Utdrag fra låta ”Gimme indie rock” av indiepionerbandet Sebadoh. Låta er hentet fra plata *III* (Homestead Productions)

<sup>4</sup> Lo-fi, shoegaze og post-rock er blant de vanligste undersjangerne av indie.

igjen i indiekulturens egne beskrivelser av indiemusikken, der ord som ”upolert”, ”lite tilgjort” og ”rått” gir konnotasjoner til noe positivt og ”autentisk”. Samtidig kan man høre utenforstående beskrive musikken som ”badly played and poorly sung” (Fonarow 2006:41). I motsetning til kulturindustrien som masseproduserer cd-er og mp3-filer, sverger indiekulturen til vinyl, da dette oppleves som både mer ekte og mer *organisk*<sup>5</sup> enn digitalisert musikk.

Indiekulturen består både av musikere og deres publikum. Begrepet fans blir sjeldent brukt, fordi det innen indiekulturen knapt finnes noe synlig skille mellom rollen som musiker og rollen som publikum, slik man ofte ser i mer tradisjonell rock der musikernes stjernestatus eksplisitt uttrykkes gjennom klær og andre symboler. Denne tilsynelatende likheten mellom musikere og tilhengere kan forklares med DIY-etikken, som går ut på at alle i utgangspunktet kan lage musikk (Kruse 2003:11). Dette betyr riktignok ikke, som vi snart skal se, at det ikke er noe makthierarki i subkulturen.

## Indiekulturens røtter

Nostalgi er et gjennomgående trekk ved indiekulturen, og er rettet både mot den ”originale” indiemusikken, 60- og 70-tallets kunstrokk, og andre kunstneriske bevegelser som 50-tallets beatkultur. Den originale indiemusikken knyttes som regel til den britiske undergrunnsmusikken fra 80- og 90-tallet, og da særlig *shoegaze*<sup>6</sup>-tradisjonen. 60- og 70-tallet romantiseres fordi man her finner ”originale” musikkpraksiser og livsstilsidealene, som fremdeles fungerer som en guide for indiekulturens medlemmer (Oakes 2009:31). Her står *kunstrocken* i en nostalgisk særstilling, og er den musikktradisjonen som går hyppigst igjen i indiemusikernes narrativer om musikk. Kunstrokk er kjennetegnet ved ”komplekse symbolske strukturer” (Frith 1983:52) som både uttrykker musikernes følelser, og også oppleves som ”ekte” av lytterne.

Historisk har kunstrokk-begrepet blitt brukt i beskrivelsen av to ulike underkategorier av rock, som begge oppstod på slutten av 60-tallet. Den ene kategorien, bestående av *progressiv*<sup>7</sup> og *psykedelisk rock*, kan ikke sies å ha hatt nevneverdig innflytelse på indie. Unntaket er de mer popete variantene av psykedeliatradisjonen, med blant annet senere utgivelser av The Beatles og Beach Boys, The Byrds, Love og tidlig Pink Floyd, som har vært

---

<sup>5</sup> Dette begrepet vil bli drøftet i både kapittel 4 og 6.

<sup>6</sup> Shoegaze er en britisk musikkstil som hadde sin glanstid på 90-tallet. Sjangerens rolle vil jeg komme tilbake til i analysedelen.

<sup>7</sup> Den progressive rocken hadde sitt uspring i britisk psykedelia, og etterlignet klassisk musikk ved lange stykker, og komplekse harmonier og -rytmer. Dette var regnet som ”the boring hippy music that punk rockers hated” (Bannister 2006a:37)

viktige inspirasjonskilder for indiekulturen. I tillegg har tysk *kraut-rock*<sup>8</sup>, spesielt Neu! og Amon Düül, ofte blitt nevnt som viktige referansepunkter blant indiemusikerne.

Den andre underkategorien av kunstroock er knyttet til band og artister som opponerte mot psykedeliaen og hippiekulturen for øvrig (Bannister 2006a). De banebrytende pionerene var New York-baserte og knyttet til miljøet rundt Andy Warhol og hans Factory. Bandet Velvet Underground regnes som viktigst her. Deres musikk hadde mye til felles med ”high art”, og da særlig avantgardistisk kunst (Bannister 2006a:37), men i stedet for å trekke på europeisk klassisk musikk lot disse kunstnerne seg inspirere av mer ukonvensjonelle komponister slik som La Monte Young og John Cage.

Kunstroockens agenda var å dekonstruere den modernistiske høy-/lavkulturdikotomien. Den tok det populære som sitt materiale, og omgjorde dette til kunst ved å bryte ned hittil rigide forskjeller mellom den intellektuelle kunsten og den langt mer ”kroppslige” massekulturen (Bannister 2006a:38). På denne måten søkte kunstroocken å skape noe nytt. Et viktig poeng er imidlertid at selv om artistenes uttrykk og ”produkt” forandret seg, forble innholdet, det vil si kunstnerens ideologi, like *distansert* som før (Bourdieu 1984:53). Slik man si at kunstroocken likevel bidro til å opprettholde den modernistiske tanke-/kropp-dikotomien.

Indiekulturen holdt seg relativt stabil i uttrykk og innhold frem til slutten av 90- og mot begynnelsen av 2000-tallet. Da ble flere band som tidligere hadde vært indie signert til store, kommersielle plateselskaper, slik at musikken ble lettere tilgjengelig for et mainstreampublikum. Rent musikalsk innebar dette ofte at det enkelte bandet måtte inngå musikalske kompromisser med plateselskapene, og resultatet var at de fleste måtte gi opp sin opprinnelige ”sound” og bli lettere tilgjengelige (mer velproduserte og popete) i uttrykket. Dette kalles *sell out*, og representerer det motsatte av ”kredibilitet” og ”autentisitet”.

Noe av årsaken til at indiebegrepet er omstridt har å gjøre med at mange av disse tidligere indiebandene fortsetter å kalles indie, selv etter å ha blitt signert til store plateselskaper. R.E.M., Modest Mouse og kanskje fremfor alt Radiohead er eksempler på slike band, noe Josef uttrykker sin fortvilelse over: ”Radiohead har jo blitt kalt indieband, men de er jo dritstore! De tjener jo mange, mange millioner, men det blir kalt indie likevel. Så indiebegrepet er sånn historisk sett helt utvaska”. Indiekulturen skiller seg fra mainstream-musikkulturen gjennom idealet ”musikk for musikkens egen skyld” (Ruben), og med en slik logikk vil aldri penger være incentivet for å spille musikk: ”Jeg driver definitivt ikke med

---

<sup>8</sup> Krautrock er en fellesbetegnelse på tysk avantgardistisk musikk fra ca. 1967-75.

musikk for å overleve, da hadde jeg gjort noe helt annet. Det gir meg mening på et annet plan, det minner om religion” (Christian).

## 1.2 Indiekulturens etos

”Confusion reigns” fortviler John Sellers (2007a:9) i sin selvbiografiske bok om indie, og viser nettopp til hvordan noen indieband har solgt seg til mainstream. En annen og mer sosiologisk interessant årsak til denne forvirringen, er hvordan indiekulturen i seg selv har blitt omgjort til en kommersiell vare gjennom massekulturen.

Populære ungdomsserier på tv som *The O.C.* har for lengst inkludert indieband som The Dandy Warhols og Super Furry Animals på sine soundtrack, og i skrivende stund spilles ferskere indieband som Engineers og Passion Pit i HBO-serien *Big Love*. I tillegg har det i de semikommersielle *indiewood*<sup>9</sup>-filmene blitt vanlig at karakterene har ”indiestil” og at det spilles indiemusikk, noe som er spesielt tydelig i *Garden State* (2004) og *Nick and Norah’s Infinite Playlist* (2008). Bilprodusenter spiller Spiritualized i sine tv-reklamer, og blomsterbutikker sprer norsk undergrunnsmusikk på samme måte. Sammen med en lang liste av lignende eksempler, bidrar dette til at indiekulturens musikk nå har blitt tilgjengelig for mennesker som med liten sannsynlighet ville oppdaget denne i en annen kontekst.

Den største årsaken til denne diffusjonen er imidlertid å finne hos de store klesgigantene. H&M, Urban Outfitters og Topshop bugner alle over av indiekulturens klær. Dette er også et av Oakes (2009) hovedpoenger: ”The quirky individuality of the movement seems to be losing ground to mainstream outlets looking to co-opt the indie aesthetic as a marketing tool” (Oakes 2009:195). Interessant er det også at disse produktene nå blir tilbudt normalkulturen som en hel estetikk.

At subkulturelle symboler blir plukket opp av mainstream er imidlertid ikke noe nytt fenomen. Tvert i mot så man akkurat det samme hos etterkrigstidens subkulturer, der spesielt modsen og punkens symboler etter hvert begynte å prege butikkvinduene. Dette har også interessert forskere tidligere. Blant Birminghamskolens teoretikere var Dick Hebdiges *Subculture – the meaning of style* (1989 [1979]) og Stuart Hall & Tony Jeffersons (red.) *Resistance Through Rituals* (1976) de viktigste bidragene. Her i Norge har Anne Krogstad

---

<sup>9</sup> Filmer som *Garden State* kan kalles semikommersielle. Dette er fordi den er gitt ut på Miramax, som i utgangspunktet er et uavhengig selskap, men er eid av Walt Disney som i aller høyeste grad er kommersielt. Selv om slike filmer ofte har karakterer med en indie-identitet, er ofte selve historien i disse filmene bygget opp på en klassisk og konvensjonell måte, noe som også er tilfelle i *Garden State*. Derfor kan denne type film kalles *indiewood* – den er en blanding av indie og tradisjonell Hollywood (McDonald 2009).

(1986) pekt på hvordan punkerne hun studerte følte seg truet av at deres klesstil ble populær hos mainstreamkulturen. Slik blir denne formen for symbolspredning snarere en regel enn et unntak. Selv om ”mainstream” i dag låner symboler fra indie, henter også indiekulturen sine symboler fra andre kulturer. Som vi har sett gjelder dette særlig 60-tallets kunstrocks scene.

Denne diffusjonen har ført til at det å definere indie i dag, om mulig, er enda mer problematisk enn tidligere. Ikke bare er det vanskelig for forskere som forsøker å forstå kulturen, men også for indiekulturens egne medlemmer (Fonarow 2006:25). At indiekulturens *klær* spres til mainstream kan sies å være av størst betydning her, da indiekulturens medlemmer markerer sine verdier gjennom stil og estetikk. “The consumer wandering around the shops is actualizing a philosophy of life”, skriver Mary Douglas (1996:86). Klærne brukes til å formidle sin identitet til andre som kjenner de subkulturelle kodene. Dette er også min informant Kristoffer inne på: ”De som har lik musikksmak kler seg nogenlunde likt. Jeg tror at de er veldig opptatt av hvordan de ser ut, og at de også har en veldig stor musikkinteresse”. Det å ha noen felles stiluttrykk gjør det lettere for indiekulturens medlemmer å kommunisere til hverandre at “vi ville hatt mye å snakke om” (Oakes 2009:xii).

Tross alle begrepsforvirringer, kommer jeg likevel til å bruke betegnelsen *indie* om den subkulturen jeg har studert. Ikke fordi jeg mangler andre begreper, men fordi jeg vil hevde at de Oslo-musikerne som denne oppgaven handler om, representerer en viktig del av det som fortsatt er igjen av indieideologien. Dette sier flere av mine informanter seg enig i: ”Det er helt klart at indie-tradisjonen fortsatt er i live (...) vi trekker jo på den tradisjonen, vi gjør det”, forklarer Josef, men vektlegger samtidig at det er problematisk siden begrepet i dag er så mye brukt. Han fokuserer derfor på at man må se på opprinnelsen til begrepet, og bruke det som betegnelse på *uavhengig* musikk. Det samme forteller Mathias om:

Jeg tror at man i Oslo kan snakke om indierock da, og at det betyr det det tidligere betydde. Altså band som er på en underground label. Men indie betyr jo på en måte skranglete Byrds-gitar. Men i en mer global sammenheng, så er vel uttrykket mer utvasket enn det er i Oslo.

Denne oppgaven kommer ikke til å handle om forutsetningene for indie som musikalsk sjanger, noe flere av de mest kjente indieskribentene kan kritiseres for å ha begrenset seg til. Snarere vil jeg løfte blikket og se indiekulturen i et bredere perspektiv. Selv om musikken er nedfelt som den viktigste kulturelle uttrykksformen, må indie forstås som noe mer. Sellers (2007a:12) bekrefter dette, i det han forklarer hvordan indie har hatt betydning for både klesstil, hårsveis, dop-preferanser og til og med matvaner, “and as such it tends to draw the



bewilderment and ridicule of those who don't understand" (Sellers 2007a:12). Indie må slik forstås som et helt *meningsfellesskap*. Den inneholder en egen *livsstil* med et tilhørende normativt etos som gjennomsyrrer hele subkulturen. Dette etoset er, som vi allerede har sett, manifestert gjennom en sterkt artikulert motstand mot musikkindustrien. Imidlertid er det andre sider ved indiekulturen som ofte fokuseres på i media, og dette har ført til ytterligere misforståelser. Oakes (2009), som underviser i populærmusikk, legger ikke skjul på sin frustrasjon over at hennes studenter samstemt svarer "skinny jeans" når hun spør hva de legger i begrepet indie. Hun gir media og markedet skylden for å fjerne filosofien fra indie og i stedet fremstille det som en stil, og hun tar derfor avstand fra skinny jeans som symbol på indie-tilhørighet (Oakes 2009:xii).

## Subkulturell kapital innen indie

Subkulturell kapital er Sarah Thorntons (1995; 2005) Bourdieu-inspirerte begrep for subkulturens feltspesifikke kapitalform. Alle musikkulturer krever at medlemmene besitter en viss subkulturell kompetanse. Med Thorntons begreper kan man si at indiekulturen handler om hva som er *in the know*<sup>10</sup>, noe som innebærer å ha kroppsliggjort den subkulturelle kapitalen (Thornton 2005:186).

Thornton fant hos sine klubbere at den subkulturelle kapitalen, i likhet med Beckers jazzmusikere, var *hipness* (Thornton 2005:186). Innen indiekulturen er også *hipness* viktig, men denne må igjen forstås som en følge av det å besitte *kredibilitet*. Kredibilitet kan dermed sies å være den subkulturelle kapitalen *per se* innen indie. Kredibilitet er et vidt begrep, som overfladisk kan beskrives som noe man besitter basert på ens kunstneriskhet, livsstil og personlighet (Fonarow 2006:190). Dette er i stor grad koblet til *kunnskap* om feltets etos og, for musikernes vedkommende, det å spille "riktig" musikk. I tillegg handler det om å inneha kunnskap om de viktigste musikalske referansene, noe Fonarow selv har opplevd: "I saw people's faces light up when I said the name of an independent company rather than a major corporation" (Fonarow 2006:18). Et viktig tegn på kredibilitet er også å være i en posisjon hvor man kan definere morgendagens musikk.

Som vi har sett er musikk den viktigste uttrykksformen innen indiekulturen, og med hjelp av Bourdieu kan man si at den er en *manifestasjon* av feltet i sin helhet (Bourdieu 1993:37). Slik vil mengden av subkulturell kapital som den enkelte besitter være avgjørende

---

<sup>10</sup> Jeg kommer til å bruke dette uttrykket flere ganger gjennom oppgaven, men vil ikke referere til Thornton i hvert tilfelle, da jeg i fortsettelsen bruker det mer eller mindre løstrevet fra hennes teori.

for hvor man er plassert i subkulturens uformelle hierarki. Denne oppgaven skal handle om de som er øverst i dette hierarkiet. For disse handler den subkulturelle kapitalen også om å nyte musikk på et ”utvidet nivå” (Sangsild 2002), noe som innebærer at musikken gis en annen verdi enn den funksjonelle:

Mange mennesker har jo ikke det forholdet til musikk som jeg har, i og med at jeg *dyrker* musikk på en helt annen måte, og det er veldig viktig for meg. De aller fleste synes at musikk er noe som er ”kult å høre på når man støvsuger” og ”bra å ha en plate å sette på”, ”ja jeg hører på radioen”, og ”det var en fin melodi”, ikke sant. Og det er helt andre parametere som gjelder for dem, enn de som gjelder for meg når jeg hører på musikk. Men jeg synes ikke at folk er teite fordi de ikke hører på musikk på samme måte som jeg gjør (Mathias).

Bourdieu har hevdet at musikksmak mer enn noe annet bidrar til klassifisering (Bourdieu 1984:18). Indiekulturens medlemmer bruker musikkpreferanser for å skape mening, og for å distingvere seg mot mainstream. I tillegg kan indie, kanskje mer enn noen annen subkultur, best beskrives ut ifra hva den *ikke* er. Selve etoset er sterkt orientert rundt binære opposisjoner der kunst/massekultur, ekte/uekte og organisk/uorganisk kan sies å være de viktigste.

Skillet mellom kunst og massekultur er imidlertid overordnet. I likhet med Frankfurterskolen og den Leavisianske todeling av kultur, og utildekkete favorisering av høykulturens ”standards of excellence” (Thornton 1995:8), opprettholder indiekulturen et skille mellom egen kultur og normalkulturen. Til tross for at Theodor Adorno trolig ville hatt store motforestillinger ved tanken på å opphøye ikke-klassisk musikk til kunst, finner man at indiekulturen har mye til felles med Frankfurterskolens ekskluderende elitisme.

Synet på egen musikk som kunst kan sees som et paradoks med tanke på det *retrospektive* aspektet ved indiekulturen som jeg allerede har pekt på. Kunsten har alltid som mål å være i forkant av kulturen, og denne forståelsen sees i utgangspunktet som uforenlig med det å skulle se seg tilbake. Indiekulturens nostalgi er rettet mot 60- og 70-tallets *avantgardistiske* kunstrokk, og indiekulturens elitegruppe forsøker å skape noe nytt ved å kombinere kunst og populærkultur, samtidig som de er seg bevisst på hvem som gjorde dette først.

Med utgangspunkt i dette forstår man at indie er en normativ kultur, som presenterer seg selv som uavhengig av kulturindustrien. Dens meninger kommuniseres til andre som kjenner de riktige kodene ved hjelp av stil og estetikk. Indiekulturen låner stilelementer fra flere av etterkrigstidens subkulturer, med modsen som en av de viktigste inspirasjonskildene.

Indiekulturens medlemmer definerer seg i sterk opposisjon til mainstreamkulturens anonyme samlebåndsmensjonalitet og ser på egen musikk, og livsstil for øvrig, som mer ”autentisk”.

Distinksjonen til mainstreamkulturen er viktig fordi denne, både når det gjelder mote og musikk, aldri kan bli *in the know* da den endrer seg fra dag til dag. I følge Bannister (2006b:81) skjer forandring innen indie mye mer langsomt enn det gjør innen andre musikkbaserte kulturer, og han trekker spesielt frem dance/techno som kontrast. I motsetning til dette hevder Oakes at indie er en kultur som stadig er i forandring (Oakes 2009). Min forståelse her er at indiekulturens etos, det jeg forstår som selve meningsinnholdet, er noe relativt stabilt, men at disse holdningene gis nye uttrykksformer som et resultat av at symbolene blir tatt opp av mainstreamkulturen.

## Tidligere forskning og mitt eget utgangspunkt

Det er publisert flere bøker om indiekultur (se blant annet Cohen 1991<sup>11</sup>; Bannister 2006a; Fonarow 2006; Kruse 2003; Oakes 2009; Sellers 2007a), i tillegg til en rekke artikler. Disse publikasjonene presenterer ulike sider og forståelser av indie, der det eksempelvis fokuseres på indiefilmer (Newman 2009), ritualer og estetikk (Fonarow 2006), selvpoplevde erfaringer som indiekultur-medlem (Sellers 2007a; 2007b), konkrete studier av indiescenen i Brisbane (Rogers 2008) - eller Liverpool (Cohen 1991), støy musikkens kjennetegn<sup>12</sup> (Sangsild 2002), indie og kjønn (Bannister 2006a<sup>13</sup> og 2006b), uavhengig plateproduksjon (Strachan 2007), indie som særegen *sjanger* (Hesmondhalgh 1999; Hibbett 2005; Kruse 2003), eller det jeg anser å være det mest mangfoldige bidraget hittil - journalisten Kaya Oakes’ *Slanted and Enchanted*<sup>14</sup> (2009).

Oakes’ bok tar opp flere sider ved indiebegrepet i stedet for å begrense seg til å skildre enkelte deler som om de var isolert fra sin kontekst. Hun forklarer indie som en hel livsstil (Oakes 2008:xii), noe jeg allerede har poengtert at også er min hensikt i dette prosjektet. Viktigste ved Oakes’ bidrag er likevel at hun er den eneste som peker på *utviklingsprosessen* som indiekulturen har gjennomgått og fortsatt gjennomgår. Dylan Clark (2003:230) adresserer nettopp dette idet han skriver at mange akademikere og journalister “fail to recognize that hegemonic appropriation of the discourse of subculture has had impacts for the

---

<sup>11</sup> Selv om ikke Sarah Cohen (1991) selv bruker ordet indie i sitt etnografiske studie, er det utvilsomt denne kulturen hun skildrer.

<sup>12</sup> Støy regnes ofte som en underkategori av indie.

<sup>13</sup> Bannister presenterer også indie som noe som en gang var, men nevner ikke at subkulturen fortsatt lever.

<sup>14</sup> Tittelen refererer til en plate med samme navn av indiebandet Pavement. Plata er fra 1992, og regnes som en klassiker.

people in subcultures”. Men selv om Oakes peker på denne endringen, unnlater hun å si noe om hvilke konsekvenser dette har fått for indiekulturens medlemmer. Jeg vil også hevde at tidligere studier av indiekulturen generelt i for stor grad er deskriptive. Til tross for at de fleste av dem er relativt ferske bidrag, tar de ikke tak i kulturens dynamiske og foranderlige uttrykksformer.

En annen gjennomgående mangel i tidligere forskning om indie er at ingen av dem nevner bruk av rusmidler. Den selverklærte indieentusiasten Sellers (2007a:12) er den eneste som så vidt inne på temaet når han lister opp sine største gleder i livet: “A release of a new bootleg, an anniversary of a hero’s death, a reunion tour, a simpatico comment by a bartender, a delivery of killer weed”.

Dette tomrommet vil jeg gjøre et forsøk på å fylle, da jeg i denne oppgaven skal trekke frem cannabis<sup>15</sup> som eksempel på et meningsfullt symbol innen indie. I så måte vil denne oppgaven representere noe nytt, ikke bare i indie-tematisk henseende, men også mer generelt. Tradisjonelt har rus- og avvikssosiologi på den ene siden og musikk sosiologi på den andre siden blitt sett på som to adskilte og nærmest uforenelige felt. Rockeskribenter, både gamle travere som Frith (1983) og nyere som Fonarow (2006), nevner sjeldent eller aldri rusmidler i sine skildringer av rockebaserte subkulturer. Ei heller Cultural Studies-pionerene i Birminghamskolen var spesielt opptatt av å beskrive bruk av rusmidler. Paul Willis’ studie av hippies og biker boys i *Profane Culture* (1978) står som eneste unntak.

Jeg er imidlertid ikke alene om å påpeke mangelen på rusforskning i rockebaserte subkulturer. Jarna Soilevuo Grønnerød (2002:420) forklarer denne mangelen ved at forskere som er interessert i musikk som regel avfeier bruk av rusmidler fordi de ikke vil fokusere på mer negative sider ved kulturen, men i stedet ønsker å fremheve kunstneriske aspekter. I tillegg peker hun på at mange som studerer musikkmiljøer ofte er eller har vært musikere selv, og derfor er lei av stereotypiske fremstillinger av “sex, drugs & rock`n`roll” (Soilevuo Grønnerød 2002:420). Philip Lalander etterlyser også en kobling av disse feltene, og uttrykker eksplisitt et ønske om ”att locka in [i rusforskningen] unga forskare som tidigare studerat andre fenomen, t.ex. ungdomskultur eller media” (Lalander 2005:9). Selv faller jeg nok inn under denne kategorien.

Interessen for koblingen mellom rus og subkultur ble ytterligere forsterket etter å ha utvekslet e-post med Wendy Fonarow, forfatteren av en bok jeg refererer mye til: *Empire of*

---

<sup>15</sup> Jeg vil her bruke begrepene cannabis og hasj om hverandre, til tross for at førstnevnte er en fellesbetegnelse for en gruppe THC-holdige planter, mens hasj er en konkret type stoff som utvinnes fra et sekret av cannabisplanten.

*Dirt – The Aesthetics and Rituals of British Indie Music* (2006). Jeg hadde lagt fram prosjektet jeg planla og spurte om hennes mening. Raskt fikk jeg beskjed om at det er alkohol som er rusmiddelet *par excellence* innen indie, og at cannabis sjeldent brukes. Slik føyer hun seg inn i rekken over samfunnsforskere som kvier seg for å fokusere på mer tabubelagte områder av musikkbaserte subkulturer. Et annet problematisk aspekt her er at Fonarow selv er deltaker i indiekulturen. Dette er hun for øvrig heller ikke alene om: Snarere later det til at de aller fleste indieskribentene selv er musikere (se bl.a. Bannister 2006a+b) eller journalister i uavhengige magasiner (se bl.a. Oakes 2009; Fonarow 2006; Sellers 2007a+b). I kapittel 3 vil jeg utdype min egen posisjon og kjennskap til feltet.

### 1.3 Problemstilling

Problemstillingen i denne oppgaven er delt inn i fire hovedspørsmål:

1. Hva er indiekulturens grunnleggende etos?
2. Hvordan markerer indiekulturens ”kjernemedlemmer” sin autenticitet, og kan man i realiteten beskrive disse som mer autentiske enn etterfølgerne?
3. Hvilken symbolsk mening har cannabis i indiekulturen, og hvordan passer dette med indiekulturens kjerneverdier?
4. Hvordan kan indiekulturen sees i lys av henholdsvis Birminghamskolens subkulturteori og post-subkulturteorien?

Problemstillingene vil behandles kronologisk i oppgaven, slik at hvert analysekapittel besvarer en av problemstillingene. I kapittel 4 vil jeg starte med å identifisere indiekulturens grunnleggende etos. Deretter vil jeg forklare hvordan indiekulturen skapes og gjenskapes som et resultat av at kulturen er blitt kommersialisert. Mer konkret vil jeg forsøke å fange opp hvilke konsekvenser medias og markedets spredning av indiekulturens symboler, og den påfølgende utvidelsen av kulturen, har for mine informanter, som kan kalles en ”hard kjerne” eller *indie-avantgardistiske* subkulturmedlemmer. Dette er interessant da til og med ferskere bidrag til litteraturen om indie sjelden tar høyde for kommersialiseringen av subkulturens symboler. Slik fremstilles indiekulturen som for statisk, og i tillegg beskrives den som oftest ut ifra en forståelse av hvordan den en gang *var*. Mitt mål med denne oppgaven er snarere å forklare hvordan indiekulturen *er* nå.

I kapittel 5 vil jeg nærmere undersøke betydningen av å være ”ekte” innen indiekulturen. Jeg vil også se på om mine indie-avantgardistiske informanter kan sees som mer autentiske enn etterfølgerne, som jeg allerede har vist at kan kalles *indiekids*. Jeg vil videre vurdere om disse to i det hele tatt kan sies å tilhøre samme subkultur.

Deretter, i kapittel 6, vil jeg se på bruk av cannabis innen indie. Jeg har i denne oppgaven valgt å fokusere på dette av to årsaker. Den ene er at jeg gjennom observasjoner har registrert at cannabis blir brukt i indiekulturen. Den andre er at denne oppgaven er del av forskningsprosjektet *Pathways to Drug Use*, som konsentrerer seg om bruk av hasj i Norge. En studie av cannabis som symbol innen indie kan imidlertid ikke skje uavhengig av en studie av subkulturens øvrige symbolske uttrykk og verdier. For å forstå cannabisbruken og betydningen av denne, er det derfor nødvendig med en grundig gjennomgang av kulturens grunnleggende verdier.

Målet med denne oppgaven er ikke utelukkende empirisk. I min analyse av indiekulturen vil jeg trekke på *både* subkulturteori fra Birminghamskolen og det som har blitt kalt post-subkulturteori. Begge perspektiver skal jeg først gjøre rede for i et eget teorikapittel, og spenningen mellom disse to teoriretningene vil være en rød tråd gjennom oppgaven. Jeg vil i kapittel 7 vise at man for å få en god forståelse av indiekulturen og cannabisens symbolske betydning må trekke på begge tradisjonene.

## Metode

Det empiriske grunnlaget for denne oppgaven består av data fra fire ulike metoder: a) mine egne erfaringer som musikkinteressert, b) forprosjekt<sup>16</sup>, c) intervjuer med åtte indiemusikere i Oslo og d) et feltarbeid på festivalen All Tomorrow's Parties (ATP). At festivalen foregikk i England er også av betydning. Indie er en subkultur som i stor grad trekker på britiske tradisjoner, noe som kommer til uttrykk både i klesstil og musikk. Imidlertid er deres fokus på Storbritannia også interessant fordi man der finner den høyeste raten av rusmiddelbruk blant unge i Europa (Shiner 2009:10). I tillegg har landet lenge vært blant de første med å ta i bruk nye rusmidler, og slik skape trender: ”Recent British trends are, in addition, illustrative of what has been happening more generally” (Shiner 2009:11).

---

<sup>16</sup> Jeg gikk rundt på utesteder der indiekulturens medlemmer ferdes. Her snakket jeg med flere mennesker og forhørte meg om deres tanker rundt mitt prosjekt. I tillegg hadde jeg mailkontakt med Fonarow, samt to konsertarrangører i England.

## 2 Teoretiske perspektiver

Alt fra femtitallets *teddy boys* via *hippies*, *mods* og *skinheads* på seksti- og syttitallet til åttitallets *punks*, og senere tids goths, emos og indie, er subkulturer, og lista er uendelig. Som vi snart skal se finnes det ulike måter å forstå og definere subkulturer på. Rent semantisk er en subkultur en kultur innenfor en kultur (Sanders 2006:3). Ken Gelder (2005) har derimot en mer fruktbar, og mye brukt definisjon: ”Subcultures are groups of people that are in some way represented as non-normative and/or marginal through their particular interests and practices, through what they are, what they do and where they do it”. Et viktig tilleggspoeng hos Gelder er at dette innebærer *både* at subkulturene forstår seg selv som annerledes og at de blir forstått på denne måten av andre (Gelder 2005:1). Denne definisjonen vil jeg komme tilbake til mot slutten av oppgaven. Først skal jeg se nærmere på noen teorier som er aktuelle for å forstå indiekulturen.

### 2.1 Frankfurterskolen

Subkulturer forstås ofte å stå i opposisjon til ”mainstreamkulturen”, og vi har allerede sett hvordan indiekulturen særlig tar avstand fra dens masseproduksjon. Massekulturen var hovedfokuset hos den marxistiske Frankfurterskolen med tenkere som Theodor Adorno, Max Horkheimer og Walter Benjamin. I verket *Dialectic of Enlightenment* (1999 [1944/47]) definerte Adorno og Horkheimer massekultur som varer produsert av *kulturindustrien* – en industri som vokste fram som et produkt av kapitalismens utbredelse på 1800-tallet og erstattet den tradisjonelle kulturen i byene. Industrimetaforen er illustrativ for Frankfurterskolens syn på kulturindustrien som en velsmurt maskin som spytter ut identiske produkter i enorme mengder, med den hensikt å oppnå mest mulig profitt.

Pessimismen stopper ikke her, for i likhet med Marx’ syn på religionen som ”opium for folket”, ser Frankfurterskolen på populærkulturen som et middel den herskende klassen kan bruke til å *passivisere* individer. Gjennom overfladisk underholdning er tanken at mennesker skal distraheres fra å delta i viktige sosiale og politiske temaer, slik at potensielle opprør forhindres. Kulturindustrien bidrar dermed til å gi individer en *falsk bevissthet* (Lewis 2002:89). Tanken er videre at dette bidrar til opprettholdelsen av kapitalismens skjeve klassestrukturer.

Fordi kulturindustrien ikke skiller seg fra industri generelt, er et av Adornos hovedpoenger at disse produktene mangler en dypere ”essens”, da varene er maskinproduserte kopier. Slik forstås kulturindustriens produkter som noe grunnleggende forskjellig fra kunst, siden kunsten i utgangspunktet produseres som enestående objekter (Gripsrud 2002:308). Av denne grunn beskrives kunsten som en fornyelsesprosess. Den har en unikhhet både i uttrykk og innhold, som alltid står i opposisjon til tradisjonen og er i forkant av kulturen. I opposisjonen finner man også uttrykket for alt det negative i det kapitalistiske samfunnet (Adorno & Horkheimer 1999:154).

Kunsten sees slik som en *tjener* av sannheten, i motsetning til kulturindustrien som *tildekker* sannheten om skjeve klasseforhold. Slik har kunsten et reelt motstandspotensial der massekulturen opprettholder status quo. Riktignok kan kulturindustriens produkter imitere kunstens uttrykk, men den vil aldri kunne ha et nyskapende innhold fordi den utelukkende består av *repetisjon* og *uoriginalitet* (Adorno & Horkheimer 1999:121-122). I dette ligger det ikke at produktene bokstavelig talt er like, men at de alle reflekterer verdiene i et etablert system. De er ikke annet enn forretningsideer maskert som en ideologi for å legitimere ”søppelet” de bevisst produserer (Adorno & Horkheimer 1999:121).

Adorno og Horkheimer mener at det er minimale risikoer forbundet med å lansere et populærkulturelt produkt. Publikumsantallet antas sikret på forhånd, fordi produsentene bruker en standardisert og trygg oppskrift: ”As soon as the film begins, it is quite clear how it will end, and who will be rewarded, punished, or forgotten” (Adorno og Horkheimer 1999:87). Kulturindustriens produkter forhindrer dermed også mulighetene til å være individuell, selv om den ofte lurer mennesker til å tro at de er det. Dette er kapitalismens skapte illusjon - det som er individuelt er ikke mer enn kulturindustriens makt til å stemple noe som individuelt. Tanken er videre at denne prosessen skjer så detaljert at den også aksepteres som noe individuelt. Dette forklarer Adorno og Horkheimer som en *pseudo-individualitet* (Adorno & Horkheimer 1999:154). Det ligger innbakt i systemet at individet ikke under noen omstendigheter skal overlates til seg selv, for dette kan øke sjansen for mistenksomhet og motstandstenkning: “No independent thinking must be expected from the audience” (Adorno & Horkheimer 1999:137). Disse påstandene har blitt mye kritisert, blant annet av John Fiske (1989) som i stedet legger vekt på konsumentens mulighet for variert og kreativ fortolkning.

Av og til dukker det opp unge talenter med kunstnerpotensial, men disse blir som regel absorbert av systemet før de rekker å utøve sin kunst (Adorno & Horkheimer (1999:122). Den autonome kunsten er et uttrykk for ”ekte” individualitet og kreativitet, og sees som



massekulturens motpol. Den autonome kunstneren genierklæres fordi han er i stand til å gjennomskue massekulturens ”sanne jeg”, og skildre lidelsen i samfunnet. Men selv om denne formen for kunst sees på som den eneste gjenværende form for kultur som kan være samfunnskritisk, har heller ikke denne noen reell makt til å forandre ting. Dette er fordi dens frihet i samfunnet stammer fra at den er produsert *utenfor* det kapitalistiske markedet, og *for* en liten, borgerlig elite (Adorno & Horkheimer 1999). Slik er den autonome kunsten utilgjengelig for normalkulturen på to nivåer – både rent praktisk, fordi den er kostbar, og persepsjonsmessig, fordi den tar uttrykksformer som normalkulturen ikke er i stand til å avkode.

## 2.2 Birminghamskolen

Selv om begrepet ”subkultur” kan knyttes helt tilbake til 1920-tallets ungdomsforskning (Bennett 2000:17), og senere til Chicagoskolens studier av avvik, var det først da Birminghamskolen<sup>17</sup> på midten av 1960-tallet startet sitt Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) at subkulturbegrepet for alvor ble satt på agendaen. Stuart Hall (1999[1980]), Dick Hebdige (1989[1979]) og Paul Willis (1977; 1978) er blant de viktigste representantene her.

CCCS’ fremvekst var et resultat av at tidligere intellektuelle tradisjoner som Frankfurterskolen og F.R. Leavis hadde foretrukket borgerklassens kunst fremfor arbeiderklassens populærkultur. Birminghamskolens studieobjekt var derfor arbeiderklassen, og særlig dens subkulturer som de hevdet at representerte de utfordringene arbeiderklassen opplevde generelt. Hovedpoenget her er at subkulturene forstås å utøve stilistisk *motstand*: ”Subcultures carry secret meanings: meanings which express, in code, a form of resistance to the order which guarantees their subordination” (Hebdige 1989:17-18). Mer konkret ble subkulturer forstått som en *respons* på en underordnet klasseposisjon og et England som i etterkrigstiden gjennomgikk omfattende strukturelle endringer (Cohen 2005a; Hebdige 1989).

Endringen med størst innflytelse på subkulturene var knyttet til utvidelsen av obligatorisk skolegang. Dette førte til at ungdomstiden ble forlenget, og at unges forventede livsløp ikke lenger samsvarte med foreldregenerasjonens (Gelder 2005:82). Unge fikk mer fritid, og begynte å møtes på gatehjørner, i platebutikker og på andre subkulturelle arenaer.

---

<sup>17</sup> Det er vanlig å omtale Birmingham-tradisjonen som en ”skole”, fordi medlemmene hadde samme ideologiske fokus. Likevel presenterte de aldri seg selv som en enhetlig skole, slik for eksempel Frankfurterskolen gjorde (Lewis 2002:111).

Rusmidler var ofte en del av denne nye livsstilen (Shiner 2009:11). Som jeg allerede har nevnt, er det imidlertid bare Willis (1978) av Birminghamskolens teoretikere som eksplisitt tar opp rusmidler i sine studier.

En annen faktor av betydning var nedbyggingen av Londons East End, som innebar at arbeiderklassen måtte flytte fra sine tradisjonelle arbeiderklasseområder til nybygde drabantbyer utenfor bykjernen (Cohen 2005a). Med dette fulgte en av to potensielle farer for arbeiderklassen - fattigdom eller borgerliggjøring. Sistnevnte innebar at ved å flytte fra sitt opprinnelige miljø var faren stor for å bli ”kjøpt opp”, og å glemme sin arbeiderklasseidentitet. Subkulturenes funksjon ble slik på ”magisk” vis å finne en løsning på disse problemene (Cohen 2005a:86-87). Med ”magisk” menes det at de ikke løste de faktiske problemene. I realiteten lekte de bare med symboler som uttrykte slike ”løsninger”.

På Birminghamskolens agenda stod også å utjevne Adorno og Horkheimers skarpe polarisering mellom kunst og massekultur. De ønsket å separere *populærkultur* fra massekultur, hvilket vi har sett var to sider av samme sak for Frankfurterskolen. CCCS hevdet at populærkulturen nettopp kunne bidra til å utjevne skillet mellom kunst og massekultur (Lewis 2002:110). På denne måten representerte Birminghamskolen et skifte innen britisk estetikk- og kulturforskning. I likhet med Frankfurterskolen trakk de på den marxistiske tradisjonen, men tok avstand fra deres rigide menneskesyn og elitisme, og fokuserte i stedet på den tilstedeværende dynamikken i den kollektive identitet (Gelder 2007:84). Slik er klassetilhørighet den viktigste formen for identitetsmarkør. I tillegg var CCCS i stor grad inspirert av fransk tegnåre (semiotikk), og brukte dette som et verktøy for å definere menneskelig handling.

Stuart Hall lanserte to ulike måter å forstå kultur, og begge har blitt stående som representative for Birminghamskolen i sin helhet. Disse definisjonene var kultur som *meningsdannelse* og kultur som en *way of life* (Lewis 2002:110). Meningsdannelse kan mer konkret forstås som entydiggjøring av et tegns innhold. I et tegn ligger det et potensial for utallige og varierte tolkninger, noe Hall forklarte gjennom ordet *polysemi*. Kulturens oppgave blir derfor midlertidig å fiksere et innhold til et uttrykk, slik at mening kan produseres. *Way of life*, kan på sin side beskrives som ”the meanings, values and ideas embodied in institutions, in social relations, in systems of belief, in mores and customs, in the uses of objects and material life” (Clarke, Hall, Jefferson & Roberts 1976:10), og kan slik knyttes til begrepet *livsstil*. Klær og stil er en viktig del av dette, da subkulturer ofte markerer sine verdier gjennom estetiske uttrykk.

## Subkulturenes motstand

Vi har sett at Birminghamskolens hovedpoeng var at subkulturene representerte motstand mot den dominerende makten som opprettholdt deres underordnede posisjon i samfunnet (Clarke m.fl. 1979:12). I starten tok Birminghamskolen utgangspunkt i den marxistisk-strukturalistiske teoretikeren Althusser's *ideologi*-begrep. Dette viste til et spesifikt system av *representasjoner* av det imaginære forholdet mellom mennesket og dets situasjon i virkeligheten (Althusser 1999). Althusser hevdet, i motsetning til Frankfurterskolen, at ideologien ikke har så mye med falsk bevissthet å gjøre, fordi den konstituerer menneskets virkelighet. I stedet hevdet han at ideologien virker gjennom *ubevisste* prosesser, som skaper et skjevt bilde av vår plass i virkeligheten og gjør at maktforholdene fremstår som både legitime og naturlige (Hebdige 1989:16). Individets tilgang til den symbolske verden, og dermed også vår dannelse som subjekter, er ideologiens fortjeneste.

Hall mente derimot at denne teorien var for pessimistisk innstilt til individets handlingsevne. Ideologibegrepet kan ikke forklare hvordan noen mottakere er i stand til å avkode et budskap på en annen måte enn den som er intendert av makthaverne, og dermed kan det heller ikke brukes til å forklare hvordan motstand kan oppstå (Hebdige 1989). Birminghamskolen fant det derfor mer fruktbart å ta utgangspunkt i Gramscis hegemonibegrep, som kan defineres som en midlertidig fiksering av mening i de herskendes favør. Et hovedpoeng ved denne forståelsen er at dominansen, eller hegemoniet, må være fremforhandlet og vunnet ved enighet (Hebdige 1989:16). Med dette åpnes det opp for motstand. Birminghamskolens poeng er at klasserelasjonene er dominert av pågående hegemoniske "kamper", der de dominerte er i stand til å opponere mot skjeve klasseforhold: "Social agents are not passive bearers of ideology, but active appropriators who reproduce existing structures only through struggle" (Willis 1977:175). Willis fant at de arbeiderklasseguttene han studerte reproduiserte sin underordnede posisjon ved å gjøre opprør mot skolen. Selv om de ble tapere på lang sikt, vant de en midlertidig autonomi ved å motsette seg skolens regler (Willis 1977).

Det har versert mye uenighet rundt hva motstandsbegrepet skal inneholde, deriblant om motstanden er åpen eller skjult (se bl.a. Scott 1990). For Birminghamskolen er spørsmålet noe diffust, da deres poeng er at motstanden skjer på *tegnenes* nivå. I dette ligger det at motstanden uttrykkes indirekte, gjennom stil (Hebdige 1989:17). Dette er inspirert av Saussures semiotikk, som handler om at språktegnet består av et materielt uttrykk og et immaterielt innhold. Forholdet mellom disse to er arbitrært, og vil derfor bare gi mening

gjennom en konvensjon eller kode som er internalisert (Gripsrud 2002:111). Overført til subkulturer innebærer dette at motstanden som kommuniseres bare vil kunne avkodes på den intenderte måten av folk som kjenner de subkulturelle kodene. Slik vil den være åpen for noen få, men skjult for majoriteten.

Hebdige og kolleger forstår subkulturenes medlemmer som handlingskraftige og kreative aktører. Dette synet står i kontrast til Frankfurterskolens forståelse av arbeiderklassen som konforme mottakere av passiviserende massekultur. Samtidig viser dette hvordan Birminghamskolen også trekker på Roland Barthes' forståelse av at de tilsynelatende spontane uttrykkene i samfunnet naturaliseres innen hegemoniet, og blir til *myter* (Barthes 1972). Subkulturene viste seg, i følge Birminghamskolen, i stand til å gjennomskue slike myter. Birminghamskolen hevdet videre at subkulturer alltid må forstås i lys av sin kontekst, og at dens koder må *leses* som en *tekst*. En subkultur er skapt av mennesker og er derfor, på samme måte som en tekst, meningsfullt strukturert (Hebdige 1989:8-10).

For Birminghamskolen er subkulturer karakterisert ved en *dobbel artikulasjon*. I dette ligger det at den artikulerte motstanden ikke bare er rettet mot den dominerende kulturen, men også mot foreldrekulturen (Clarke m.fl. 1976:15). Dette kommer til uttrykk i Cohens (2005a) definisjon av subkulturer som et *kompromiss* mellom to motstridende ønsker: På den ene siden lå det et behov for å uttrykke forskjell fra foreldrene, og på den andre siden et ønske om fremdeles å opprettholde identifikasjon med disse. Slik befinner subkulturene seg i en form for relativ autonomi. Et av Willis' (1977) hovedpoenger er også at det er ønsket om autonomi, og ikke nødvendigvis omfattende strukturelle endringer, som er subkulturenes fremste mål og drivkraft.

## **Bricolage og homologi**

Den *autentiske* stiliserte motstanden, som skjer gjennom å "avbryte" hegemoniske normaliseringsprosesser, utøves rent praktisk gjennom *bricolage* (Hebdige 1989:18). Begrepet er lånt fra Levi-Strauss og defineres som "the re-ordering and re-contextualization of objects to communicate fresh meanings" (Clarke 1976:177). Levi-Strauss så på mennesket som en kreativ *bricoleur*, som kunne trekke på eksisterende symboler og lage noe helt nytt. For Hebdige innebærer bricolage at tegnets konvensjonelle uttrykk gis et nytt innhold, som således bryter med den hegemoniske betydningen av tegnet. Å koble et uttrykk til et innhold er, som jeg har vist, en maktkrevende prosess som skjer gjennom ideologien. For CCCS er det også et poeng at ideologien vil være sterkere i tider med sosiale endringer, noe som var

tilfellet i etterkrigstiden. Bricolage kan sees som motstand, da det fordrer at subkulturene gjennomskuer den dominerende makten. Dette gjør at subkulturene er i stand til å bruke kulturindustriens allerede eksisterende objekter til eget formål. I tillegg vektlegger Birminghamskolen at den kreativiteten som ligger i bruk av bricolage, også fører til autonomi. Et mye omtalt eksempel på bricolage er når punkere bruker hakekorset, et tegn som i etterkrigstidens dominerende kultur konnoterer nazisme. Hebdige mener hakekorset blir et symbol for det motsatte, grunnet punkkulturens generelt venstreorienterte politiske ståsted (Hebdige 1989:110). Et annet viktig poeng for CCCS er at bricolage bidrar til å befeste det subkulturelle fellesskapet og deres *kollektive identitet* (Clarke m.fl. 1976:47).

I følge Willis (1976) utgjør subkulturens symboler også en *homologi*. Også dette begrepet stammer i utgangspunktet fra Levi-Strauss, og viser til en komplementær sammenheng mellom subkulturelle symboler og den helheten disse er en del av. Med andre ord handler det om hvordan enkelte objekter reflekterer subkulturens grunnleggende verdier (Willis 1978). Homologibegrepet kan dermed brukes til å forklare hvordan subkulturer, til tross for ukonvensjonell symbolbruk, likevel er en meningsfull helhet og en *whole way of life*. Selv om det eksisterende vareutvalget kan være ”rubbish”, settes disse symbolene sammen slik at de likevel får et meningsfylt innhold innenfor *sin* kontekst (Willis 1978:3). Summen av produkter som er kreativt omdannet gjennom bricolage, utgjør slik en homologi. Et av hovedfunnene til Willis (1976:106) var at det var en klar sammenheng mellom verdiene i de subkulturene han studerte og de typene rusmidler disse kulturene prefererte. Blant annet oppdaget han at cannabis og LSD hadde betydning for hippiekulturens forhold til musikk.

Vi har sett at Hebdige forsto den subkulturelle motstanden som *autentisk*. Skillet mellom ”autentiske” subkulturer med motstandspotensial og mediepåvirkete *hangers-on*, er viktig for Birminghamskolen: “The distinction between originals and hangers-on is always a significant one in subculture” (Hebdige 1989:122). Hovedpoenget her er at normalkulturen etter hvert får tak i, og utnytter, subkulturens innovative symboler. Dette skjer som regel ved at mediene og markedet kopierer og markedsfører subkulturelle objekter. CCCS, og særlig Hebdige, har mange begreper for dette. Blant annet hevdes det at de subkulturelle symbolene gjennomgår en ”rekonvalens”, som innebærer at det subkulturelle fjernes fra disse symbolene idet de blir omgjort til masseproduserte objekter. I dette ligger det at symboler som tidligere var opprørske, nå ”friskmeldes” (Hebdige 1989:97-100). Resultatet er at de mister sin mening - de blir *frozen* idet de omgjøres til kommersielle salgsvarer (Hebdige 1989:96).

Proessen der dette skjer har også blitt kalt for *defusion*, som mer konkret viser til hvordan symboler fjernes fra sin kontekst og den gruppen som genererte det (Hebdige 1989:92-99). Det relaterte ordet *diffusion* står for den fysiske *utnyttningen* og omgjøringen av subkulturelle symboler til masseproduserte objekter (Clarke 1976:188) Et viktig poeng for CCCS er at diffusjonen ikke må forstås som en kulturell prosess, men som en ren kommersiell handling (Clarke 1976:187). Konsekvensen av dette er at subkulturene får flere tilhengere – hangers-on. Disse ”stilkopistene” forstås som parasittiske, fordi de ikke selv har bidratt til å skape stilen. Både Clarke og Hebdige fokuserer sterkt på at man derfor må skille mellom kreative subkulturmedlemmer med en autentisk, original stil, og de som kopierer og tilpasser seg en allerede eksisterende stil (Clarke 1979:185).

Hebdige eksemplifiserer blant annet med hvordan den ”autentiske” første modsen, som kreativt hadde skapt subkulturen gjennom bricolage, opplevde at deres stil både ble trivialisert og gjort ubehagelig ved at store mengder av etterfølgende ”kids” fylte byenes gater med sine scootere (Hebdige 1989:122). Likevel fortsetter de originale, autentiske subkulturmedlemmene å kommunisere med de samme symbolene, selv om meningen tilknyttet disse nå er ødelagt. Med dette mener Hebdige at det kan være vanskelig å skille de ekte subkulturmedlemmer fra de uekte. Han hevder imidlertid at det fortsatt vil eksistere et skille, og at det vil være stor variasjon rundt hvilket engasjement ulike subkulturmedlemmer tar med seg i subkulturen (Hebdige 1989:95). Denne påstanden vil jeg drøfte videre gjennom denne oppgaven.

## **Birminghamskolens spektakulære subkulturer**

Mods, skinheads og punks var de mest ”spektakulære” studieobjektene for Birminghamskolen. Alle tre subkulturene holdt til, og delvis avløste hverandre, på 60- og 70- og 80-tallet. Modsen ble hevdet å uttrykke den hvite arbeiderklassens sosiale mobilitet og økte kjøpekraft. Dette gjorde subkulturen gjennom stil. I likhet med den amerikanske hipsteren var modsen en velkledd ”arbeiderklasse-dandy”, som forstyrret den konvensjonelle betydningen av krage, dress og slips (Hebdige 1989:52). Det er også stilt spørsmål ved om subkulturen er ment å uttrykke en ren ironisering av foreldregenerasjonens nye konsummønster, eller om de selv var de fremste representantene for den økte materielle velstanden. Modsen var utvilsomt en framtidorientert subkultur, opptatt av det moderne, noe som også kom til uttrykk gjennom deres preferanser for nye, kunstige rusmidler (Sanders 2006:1).

Mot slutten av 60-tallet begynte modkulturen å fragmenteres, og man så fremveksten av en ny subkultur: *skinheads*. I motsetning til sine subkulturelle forgjengere hadde disse en klar *retrospektiv* orientering. De holdt fast ved og glorifiserte gamle arbeiderklassesymboler. Stilistisk skilte de seg sterkt fra den mer androgyne modsen gjennom sitt klare maskuline stiluttrykk: Snauklipt hår og boots gav militære konnotasjoner, mens oppbrettede buksekanter og arbeidsskjorter romantiserte typiske arbeiderklær. Skinheadkulturen ble omtalt som stilisert motstand mot den velstandsøkningen som store deler av arbeiderklassen opplevde (Hebdige 1989:56). Slik kan den leses som et symbolsk forsvar for en arbeiderklasseidentitet som var truet fra flere hold.

En ny subkultur begynte å dominere gatebildet på slutten av 70-tallet: Ungdom med uthulede kinn, hundehalsbånd, oppsiktsvekkende frisyrer og et språk som sjokkerte foreldregenerasjonen (Hebdige 1989:63). I følge Hebdige skilte punkkulturen seg fra de tidligere subkulturene, ved at det bak deres motkulturelle uttrykk og handlinger ikke var ment å løse kriser i foreldrekulturen. Deres anliggende var snarere å snakke for det moderne, fragmenterte individet, og å uttrykke ”kaos på ethvert nivå” (Hebdige 1989:113). Punkken skulle gå mot alt som mainstreamkulturen stod for. Hebdige fant at punkens koder av denne grunn ikke kan gis et entydig innhold. De brukte bricolage, men på en inkonsekvent måte. Dette kalte Hebdige, med begrep lånt fra Umberto Eco, for en *semiotisk geriljakrig* (Hebdige 1989:105). I dette lå det at punken gjennom sine provoserende stiluttrykk ville bryte opp alle meningsbærende strukturer og uttrykke sammenbrudd.

Simon Frith (1983) har videreført Hebdiges forståelse av punkkulturen, med spesielt fokus på *punkmusikken*. I følge Frith skulle punken representere ung arbeiderklassebevissthet, og utfordre kapitalismens masseproduksjon gjennom et grunnleggende *Do-It-Yourself-etos* (Frith 1983:158). Det er også dette punken er mest kjent for i ettertid: En utpreget *back to basics* – ideologi (Bannister 2006b:83). ”Råskap” var den viktigste kvaliteten, og ble uttrykt gjennom amatørmessig spilling og spontane opptredener, noe som stod i sterk kontrast til den velproduserte og ”trygge” mainstreamrocken (Frith 1983:159).

## 2.3 Post-subkulturteori

I senere tid har Birminghamskolens subkulturteori blitt kritisert fra flere hold, og det har etablert seg en *post-subkulturteori*. Denne retningen hevder at Birminghamskolens forståelse er foreldet, og at nye forståelser av subkulturer kreves: Tiden der arbeiderklassesubkulturer heroisk motsatte seg underordning er forbi, forklarer Muggleton & Weinzierl (2003:4). Dette viser at post-subkulturteorien ikke bare er knyttet til en objektiv kritikk av CCCS' subkultursyn *per se*, men også til en forståelse av at dagens subkulturer *er* mer fragmenterte og flytende enn de etterkrigstids-subkulturene som Birminghamskolen studerte (Bennett & Kahn-Harris 2004:11). Nålevende subkulturer karakteriseres som for komplekse til å kunne plasseres innenfor forenklete *mainstream – subkultur*-dikotomier (Weinzierl & Muggleton 2003:7). Av denne grunn tar de fleste post-subkulturteoretikerne avstand fra Birminghamskolens semiotiske begrepsapparat. Hovedårsaken til dette kan knyttes til en generell forståelse av at CCCS har et for kollektivistisk syn på subkulturer (Cohen 2005b:159; Muggleton 2000; Redhead 1990), og at de har et overdrevet og feilaktig syn på klasse, motstand og autentisitet (Muggleton 2000; Thornton 2005).

Post-subkulturteoretikerne trekker i stor grad på *postmodernistiske* tanker om at samfunnet i dag er preget av desentralisering og individualisering. "There's hardly a desire more widespread in the West today than to lead 'a life of your own'", skriver Beck & Beck-Gernsheim (2008:27). Individualisering er ofte beskrevet som et av det postmoderne samfunnets fremste kjennetegn, og refererer i første instans til tanken om at alle er unike individer (Berkaak og Frønes 2005:85). Det å være annerledes, å tenke selv og ikke å følge strømmen, er normer som er hevdet å stå sterkere enn noen gang.

Post-subkulturteoriene mener at subkulturenes fremste funksjon nettopp er å tilby annerledeshet til deltakerne (Muggleton 2000:158). Slik går disse kritikerne bort fra synet på subkulturer som noe statisk og homogent, og søker i stedet å fange opp de *individuelle, flytende og fragmenterte* aspektene de mener at kjennetegner postmoderne kulturer generelt. I dette ligger det også en forståelse av at subkulturelle skiller er brutt ned, og at forholdet mellom stil, musikksmak og identitet gradvis har blitt svakere (Bennett & Kahn-Harris 2004:11). Shopping og konsum erstatter motstand og underordning, og et viktig poeng knyttet til dette er at subkulturmedlemmer enkelt kan bevege seg fra en subkultur til en annen (Redhead 1990:2). Den økte globaliseringen bidrar også til at subkulturer ikke lenger kan analyseres innen sitt kontekstuelle vakuum: "Ideas, styles, music, people, technology and



capital circulate and collide in complex ways and on a scale and with a speed previously unimaginable” (Muggleton & Weinzierl 2003:7).

Disse tankene betyr likevel ikke at alt er i oppløsning. Post-subkulturteorien vektlegger at det fremdeles finnes felles rammer i form av symboler og ritualer som subkulturmedlemmene forholder seg til. Slik bindes medlemmene sammen selv om de ikke nødvendigvis har så mye til felles på andre områder, eller kjenner hverandre personlig. Et viktig poeng for post-subkulturteoretikerne er også å ta avstand fra CCCS’ skille mellom originale, autentiske subkulturmedlemmer og *hangers-on*, og i stedet *feire* det ikke-autentiske (Muggleton 2000:52). Videre må subkulturer forstås som vilkårlige måter å gruppere individer på, med basis i de enkelte elementer forskeren har valgt ut for å fremheve det hun ønsker å formidle. Av denne grunn forstås selve subkulturbegrepet ofte som en *idealtypisk* forenkling (Muggleton 2000:15-23).

Med utgangspunkt i disse tankene velger noen av post-subkulturteoretikerne å beholde subkulturbegrepet, mens andre mener at dette begrepet er for Birmingham-ladet og erstatter det derfor med nye. (*Neo-tribes* (Maffesoli 2005; Bennett 2000), *sub-streams* (Weinezierl 2000), *scenes* (Stahl 2004) eller *brand communities* (Cummings 2006), er eksempler på alternative begreper. Gjennom denne oppgaven vil jeg imidlertid bruke subkulturbegrepet i omtale av denne retningen, siden de teoretikerne jeg skal referere mest til gjør dette.

David Muggleton (2000) er en nøkkelperson innen post-subkulturteorien. Et av hans hovedpoenger er at Birminghamskolen ikke forankrer sine teorier i tilstrekkelig empiri, og at CCCS tillegger de subkulturelle symbolene en mening som subkulturenes medlemmer selv ikke har noen forutsetninger for å forstå. Muggleton kaller sin egen forståelse *neo-Weberiansk*. Dette begrunner han ved å bruke en metodisk-individualistisk tilnærming til sosiale fenomener (Muggleton 2000:9). Med dette mener han at man må lytte til subkulturmedlemmenes egne meninger. Muggleton var selv tidligere punker, og utgangspunktet for hans kritikk er blant annet at han ikke kjenner seg igjen i Birminghamskolens motstandsfokus: ”I wasn’t aware of Britain’s economic decline (...) nor was I angry about unemployment” (Muggleton 2000:2). Muggleton finner igjen lignende tanker hos sine informanter.

Han tar slik klart avstand fra den klassebaserte forståelsen man så hos CCCS, og hevder i stedet at subkulturer er apolitiske kulturelle former hvis hovedanliggende er *individuell* autonomi og selvutfoldelse (Muggleton 2000:167). Med dette forkaster han også Birminghamskolens homogene subkulturer, og særlig Willis’ homologibegrep, og hevder at

subkulturer snarere handler om *heterogenitet*. Fornäs (2005:20) inne på det samme med sitt begrep *heterologier*, som viser til spenningene som eksisterer innen kulturelle fenomener, i kontrast til tanken om at subkulturer er statiske og enhetlige. Muggleton lar seg i tillegg inspirere av Webers begrep livsstil, og hevder at subkulturer handler om det å være kreativ gjennom varekonsum. Dette kan også sees i tråd med Fiskes (1989) forståelse av at varer er kulturelle ressurser som det kreative individet kan trekke på i dannelsen av eget image.

Maffesoli er også opptatt av individualitet. Han lanserte begrepet *tribe*, som viser til nye former for grupperinger i ”post-tradisjonelle” samfunn der det oppmuntres til pluralistiske- og deltidsidentiteter, snarere enn fikserte gruppeidentiteter (Muggleton & Weinzierl 2003:12). Hans hovedpoeng er at incentivet for å delta i slike grupper ikke har noe å gjøre med at de tilbyr et fellesskap, men snarere at de kan brukes til å tilfredsstille *individuelle* behov. Slik kan individet bevege seg, eller ”flyte”, fra identitet til identitet og fra subkultur til subkultur ved å ta i bruk ulike tegn (Muggleton 2000). Bennett (2000) har videreført disse tankene til å gjelde subkulturer, og forklarer hvordan subkulturer, grunnet sin flyktige karakter, i økende grad bunner ut i individuelle valg (Bennett 2000:83). Dette er et gjennomgående trekk ved post-subkulturteorien. Tanken er videre at subkulturenes flyktige, flytende karakter også innebærer at subkulturell tilhørighet forstås som noe midlertidig. De fleste post-subkulturteoretikerne ser nettopp subkulturer som en *fase* som enkelte gjennomgår i ungdomstida, for så senere å returnere til sine roller i mainstreamkulturen (Clark 2003:227; Muggleton 2000:47). Dette vil jeg komme tilbake til gjennom oppgaven.

## **Sarah Thornton**

Sarah Thornton, som jeg introduserte allerede i innledningskapitlet, står i en særstilling innen subkulturteorien. Hun kaller sitt teoretiske ståsted for *post-Birmingham*, hvilket innebærer at hun ikke tar like radikalt avstand fra Birminghamskolen som post-subkulturteoretikerne gjør. På samme måte som Birminghamskolen, har Thornton et relativt statisk syn på subkulturer. Imidlertid presenterer hun, i likhet med post-subkulturteoretikerne, en forståelse av at subkulturer er mer fragmenterte enn hva Birminghamskolen hevdet (Thornton 2005:184). Av denne grunn vil jeg gjennom oppgaven hovedsakelig behandle hennes teorier sammen med post-subkulturteorien.

I likhet med Muggleton, kritiserer Thornton Birminghamskolen for å romantisere subkulturene gjennom å tillegge dem en ”protopolitisk” og ”protoartistisk” handlingskraft (Thornton 2005:184). Disse tankene var Stanley Cohen (2005b [1980]) tidlig inne på, da han

hevdet at det er urealistisk å tro at subkulturene legger samme meningsinnhold i sin symbolbruk som Birminghamskolen tillegger dem: "The symbolic baggage the kids are being asked to carry is just too heavy" (Cohen 2005b:165). Med dette mener han at CCCS gir subkulturene en *for* teoretisk mening og at de overdriver tolkningen av symboler.

Det er av samme årsak at Thornton beveger seg bort fra Birminghamskolens semiotiske tilnærming, og i stedet tar i bruk rene sosiologiske begreper og metoder. Fremfor alt er hun inspirert av Bourdieu (1984), som blant annet ser ulike livsstiler og *symbolisk kapital* som måter mennesker kan distingvere seg fra andre sosiale klasser. Thorntons nøkkelbegrep subkulturell kapital, som jeg allerede har forklart at handler om å være "in the know", viser blant annet at ulike mengder av subkulturell kapital hos personer har betydning for hvilken grad av status disse har innen subkulturen (Thornton 2005:202). Denne type distinksjoner kommer i følge Bourdieu til uttrykk gjennom smaken, og involverer konstant å markere seg som forskjellig fra andre grupper med "dårlig" smak. Thornton viderefører dette og mener at subkulturer må forstås som *smakskulturer*, fordi de baserer seg på felles musikkpreferanser og samme konsum-mønster. Viktigst er det likevel å finne mennesker med den samme smaken som en selv (Thornton 2005:184). Imidlertid ser hun ikke disse som noe som kan føres tilbake til strukturelle forhold som klasse. I stedet ligger Thorntons fokus på at subkulturer kan bruke subkulturell kapital og smak som en ideologisk ressurs. Denne opprettholdes gjennom å være "in the know", noe som innebærer å ha internalisert den subkulturelle kapitalen. I tillegg kommer den subkulturelle kapitalen til uttrykk ved at den er objektivisert i form av hårfrisyrer, klær og rusmiddelpreferanser.

Et viktig poeng hun peker på er at subkulturene som regel er atskillig mer opptatt av å definere hva som *ikke* er hipt eller kredibelt, enn å definere nøyaktig *hva* kredibilitet skal innebære (Thornton 2005:205). "Sub cultural ideologies are a means by which youth imagine their own and other social groups, assert their distinctive character and affirm that they are not anonymous members of an undifferentiated mass" (Thornton 2005:201). Viktigst er subkulturenes sterke ønske om å distingvere seg fra den homogene massen de definerer som "mainstream".

Hun tar derfor sterk avstand fra Birminghamskolens politiske, Gramsci-baserte forståelse av forhandlet lederskap mellom de dominerende og de dominerte, og er i stedet opptatt av smakshierarkiene som finnes *innad* i den enkelte subkultur (Muggleton & Weinzierl 2003:13). Hierarkiene er koblet til subkulturell kapital, som igjen er en markør for en *konstruert* autentisitet. Den subkulturelle kapitalen gis verdi gjennom sin eksklusivitet, og

den er kun eksklusiv den tid den er beskyttet fra mainstreamkulturen. Denne distinksjonen skjer ved å konstruere en kommersialisert motpart, som omtales som ikke-autentisk (Thornton 1995). Et viktig poeng her er at en slik dikotomi ikke må forveksles med at den eksisterer objektivt sett.

Dette står i kontrast til Birminghamskolens forståelse. Vi har sett at særlig Hebdige trakk et skille mellom originale, autentiske subkulturmedlemmer, og ikke-autentiske og mediepåvirkete medlemmer. Thornton kritiserer CCCS' forståelse av subkulturer som selvproduserte og uavhengige av media, og hevder i stedet at interaksjon med mediene spiller en avgjørende rolle (Thornton 1995:119).

Hun kritiserer samtidig Birminghamskolen for å analysere subkulturene som om de var sanne representasjoner av virkeligheten. Hennes synspunkt er snarere at subkulturer består av diffuse fragmenter som er vanskelig å definere, til og med for subkulturene selv. Media bidrar slik til å gjøre disse symbolene gjenkjennelige for subkulturmedlemmene ved at de peker på, og trekker frem, enkeltobjekter og stempler disse som for eksempel ”punk”. Dette er en forståelse som får støtte hos Muggleton (2000:134). Denne debatten vil jeg ta grundigere for meg i kapittel 5.

Hovedpoenget er imidlertid at Thornton med dette synet tar avstand fra Birminghamskolens syn på subkulturer som noe som er fastlåst i klasserelasjoner. Hun mener at subkulturell kapital kan overføres til økonomisk kapital, men at den subkulturelle kapitalen *per se* ikke vil være klassebasert: ”This is not to say that class is irrelevant, simply that it does not correlate in any one-to-one way with levels of subcultural capital” (Thornton 1995:12). Hun peker også på at subkulturene har en ”fantasi om klasseløshet”, noe hun forklarer med den privilegerte rollen musikk har innen subkulturer. Musikk, som er objektivisert subkulturell kapital, vil aldri være så klassebasert som økonomisk - og kulturell kapital (Thornton 2005:187).

Både Thornton (1995; 2005), Muggleton (2000) og Cohen (2005b) kritiserer CCCS for å gi forskerne en privilegert status. Særlig gjelder dette Birminghamskolens tolkning av kultur som tekst, noe særlig Muggleton avviser som elitistisk, siden bare semiotikere vil være i stand til å forstå subkulturen (Muggleton 2000:13). Hebdige har imidlertid selv skrevet at: ”It is highly unlikely [that the] members of any subcultures described in this book would recognise themselves reflected here” (Hebdige 1989:139). Dette forklarer han, som jeg allerede har vist, gjennom at motstanden skjer på tegnenes nivå. Muggleton anklager dermed Hebdige for ikke å ta subkulturenes egne meninger seriøst nok.

## 2.4 Oppsummering av teoretiske perspektiver

Gjennom dette kapitlet har jeg introdusert de teoriene som er aktuelle for å forstå indiekulturen. Frankfurterskolens kritiske syn på massekulturen og opphøyning av den kreative kunstner vil være relevant. Hovedteoriene, som vil gå igjen som en rød tråd i denne oppgaven, er imidlertid Birminghamskolens subkulturteori og den post-subkulturteoretiske kritikken av denne. Birminghamskolen hadde en kollektiv og klassebasert subkulturforståelse, der arbeiderklasesubkulturer ble hevdet å uttrykke en stilistisk motstand mot strukturelle endringer og en hegemonisk makt som bidro til deres underordning. I kontrast til dette hevder post-subkulturteorien at subkulturer ikke er uttrykk for verken klasse eller motstand, men snarere må sees i sammenheng med menneskers behov for å være individuell. Ulike identiteter kan enkelt skaffes gjennom konsum, og slik er tanken at man lett kan bevege seg fra subkultur til subkultur. Subkulturer forstås som fragmenterte og flytende, i motsetning til Birminghamskolens enhetlige og homogene arbeiderklasesubkulturer.

### 3 Data og metode

Som nevnt i innledningskapitlet er dette et kvalitativt prosjekt, der jeg har benyttet fire ulike metoder: Mine egne erfaringer som musikkinteressert, forprosjekt, intervjuer med åtte indiemusikere i Oslo og feltarbeid på festivalen All Tomorrow's Parties (ATP). Triangulering har jeg valgt både fordi jeg fant det nødvendig med flere metoder for å forstå subkulturen, og med hensyn til at det kan bidra til å sikre validitet (Creswell 2007:204). Jeg har lagt mest vekt på intervjuene, som representerer hoveddelen av datamaterialet i dette prosjektet. I dette kapitlet vil jeg i kronologisk rekkefølge gjøre rede for hver og en av disse metodene.

#### Kjønn

Før jeg gikk i gang med prosjektet var det flere ting å ta stilling til, ettersom subkulturforskningen har blitt utsatt for mye metodisk kritikk. Birminghamskolen har blant annet blitt kritisert for ikke å inkludere kvinner i sine subkulturstudier. Angela McRobbie hevdet at fokuset på menn reflekterte en subjektivitet hos det generelt mannsdominerte CCCS (McRobbie & Garber 2005:105-107).

Også denne oppgaven er dominert av menn, da jeg kun har snakket med menn i forprosjektet, hovedintervjuene og på ATP-festivalen. Av denne grunn ønsker jeg å redegjøre for kjønn før jeg går i gang. To tredjedeler av indiekulturen består av menn (Fonarow 2006:39). Likevel vektlegges det ofte at indie er en kjønnsnøytral kultur og - musikk sjanger sammenlignet med andre typer rock. Dette er mye på grunn av det androgyne stilidealet i indiekulturen, og fordi lydbildet ofte beskrives som mykt og organisk. I tillegg finner man oftere band der begge kjønn er representert enn man gjør i mainstream rock. Imidlertid er det påfallende at selv om kvinner tidvis deltar i indieband, er det svært sjeldent at man finner at disse er "hjernen" bak musikkprosjektet. Sammen med Jenny Garber fant McRobbie at kvinner var like mye tilstedeværende i subkulturer, men at deres aktiviteter ikke var like synlige fordi de i mye større grad enn guttenes utspilte seg innenfor hjemmets trygge rammer (McRobbie & Garber 2005:108). For indiekulturen gjelder også dette. Her har kvinnene ofte andre roller enn menn, gjerne som fotografer eller skribenter i uavhengige magasiner. Nettopp av denne grunn vil jeg hevde at indie likevel ikke kan karakteriseres som en kjønnsnøytral kultur. Dette må sees i sammenheng med at kredibilitet er den viktigste markøren for subkulturell kapital. Når denne primært er knyttet til musikk, og når musikken i en overlegen

utstrekning utøves av menn, forstår man hvordan det er mennene som befinner seg øverst i indiekulturens hierarki. Dette stemmer også overens med Thorntons funn om at kvinnelige subkulturmedlemmer som regel besitter lavere posisjoner enn menn (Thornton 1995:13). Mitt ønske har vært å intervju sentrale skikkelser i Oslos indiekultur, hvilket har utelukket kvinner som intervjuobjekter.

## **Teori versus empiri**

I teorikapitlet så vi hvordan mange av CCCS' teoretikere ble anklaget for ikke å forankre sine begreper i tilstrekkelig empiri. På midten av 80-tallet kom det en reaksjon på dette, der blant andre Sarah Cohen (1991) valgte etnografi for å studere musikkbaserte ungdomskulturer. Men med nye innfallsvinkler dukker det opp andre typer svakheter. Bennett (2002:456) hevder blant annet at det innen empirisk ungdoms- og musikkforskning har vært for lite fokus på forskerens rolle og den påvirkningen forskeren kan ha hatt på de produserte dataene. Han mener dette særlig er en felle som unge forskere går i, da det stadig er mer vanlig at disse studerer sitt eget miljø. Slik er de dermed på innsiden i en for stor grad (Bennett 2002: 463). Flere har pekt på at Thornton (1995) er en av de få som har klart å unngå å være for mye på innsiden. Likevel kan hun kritiseres for i liten grad å inkludere seg selv i studiet (Bennett 2002:458).

Denne type metodiske utfordringer hadde jeg i bakhodet under alle deler av prosjektet. Jeg gjorde det jeg kunne for å være en registrerende utenforstående, samtidig som jeg ønsket å komme tilstrekkelig på innsiden til å forstå den kulturen jeg studerte. Sagt med andre ord søkte jeg å finne en balanse mellom nærhet og distanse. Album (1996) fokuserer på at distanse er viktig for i det hele tatt å kunne klare å oppdage og å sette ord på det selvsagte. Samtidig må man være nær nok til at man kan forstå de man forsker på (Album 1996:241). Som Bennett påpekte har unge forskere en tendens til å studere en kultur de kjenner godt og har følelser knyttet til. I innledningen viste jeg også at Soilevuo Grønnerød (2002) beskrev dette som årsaken til at det ofte fokuseres mest på kreative og positive sider ved musikkbaserte kulturer. Indiemusikk har lenge vært en viktig interesse for meg. Bennett og Soilevuo Grønnerøds kritiske innvendinger krever derfor at jeg redegjør tilstrekkelig for min egen posisjon. Dette bringer oss videre til neste delkapittel, der jeg drøfter min egen bakgrunn. Dette utgjør samtidig første del av datamaterialet.

### 3.1 Min egen posisjon og forkunnskap om feltet

Gjennom en livslang musikkinteresse og flere års jobbing i platebutikk, har jeg tilegnet meg en kunnskap om musikk som på flere måter samsvarer med den som mine informanter besitter. Dette betyr ikke at jeg er fullt og helt på innsiden av den kulturen jeg skal studere. Likevel er det en ambivalens tilknyttet dette: Som jeg har vist er kunnskap om de riktige musikalske referansene en essensiell del av den subkulturelle kapitalen i indiekulturen. Sett på denne måten har jeg utvilsomt hatt en fordel da jeg skulle forstå mine informanter. På den andre siden har jeg aldri hatt overlappende omgangskrets med mine informanter, da min egen musikkinteresse i store deler av livet har vært et ensomt prosjekt. Slik sett var store deler av mine informantere generelle *livsstil* fremmed for meg før jeg gikk i gang med dette prosjektet.

Under intervjuene fikk jeg tidvis følelsen av at mine informanter var forvirret over min posisjon. Blant annet fikk jeg kommentarer fra informantene mine som ”dette vet vel du likegodt som meg” (Josef) og ”hvem *er* egentlig du?” (Christian). Det var som om de følte jeg kunne vært en av dem. Noen av intervjuene endte med at vi satt og snakket sammen om musikk som jevnbyrdige samtalepartnere. Med tanke på at jeg aldri før hadde møtt mine informanter (med unntak av to), var det i utgangspunktet ingen grunn for dem å anta at jeg hadde noen som helst kunnskap om deres felt. Da subkulturen er såpass liten, hadde de også visst hvem jeg var dersom jeg hadde vært en del av deres miljø. Jeg var på forhånd klar over at min kunnskap og interesse for ”deres” musikk kunne resultere i at jeg ble oppfattet som en fra innsiden. Dette var imidlertid noe jeg hadde reflektert over i forkant, og jeg hadde bevisst valgt ”å være meg selv” under intervjuene. Inngående kunnskap om indiekulturens koder strekker seg utover musikkfeltet, så selv om jeg på forhånd hadde kjennskap til den delen av kulturen var det fortsatt store deler jeg ikke kjente til – som for eksempel bruk av rusmidler. På denne måten følte jeg meg trygg på å kunne bevare balansen mellom rollen som utvendig observatør og deltaker på innsiden.

Å arbeide med prosjektet har vært en lang og tidkrevende prosess, der det har vært mange utfordringer i mine forsøk på forstå den meningen mine informanter legger i sine utsagn og bruk av symboler. Jeg har gått utallige runder med datamaterialet der jeg har tillagt symboler en mening, for deretter å forkaste den like etterpå. Dette har sammenheng med kompleksiteten i subkulturen jeg har studert. Informantene proklamerer et sterkt *individualistisk ideal*, samtidig som de vil opprettholde sin status som *elitegruppe*. Dette fremstår som ambivalent for en utenforstående, og å analysere en subkultur av denne typen har medført utallige timer med intenst tankearbeid og følgelige prøvelser for tålmodigheten.



Det å studere en kultur som ikke opplever seg selv som en kultur, gjør det også problematisk for en forsker å komme ordentlig på innsiden (Measham & Moore 2006:17). Dette betyr likevel ikke at det er en heterogen kultur. Selv om dette drøftes inngående senere i oppgaven, vil jeg allerede nå antyde at post-subkulturteoriens grunnforståelse har enkelte svakheter. Den delen av indiekulturen jeg har studert må sees som langt mer homogen enn hva post-subkulturteoretikerne påstår at subkulturer er. Mine informanter er ikke bare knyttet sammen ved hjelp av felles syn på symboler. I tillegg fører de i stor grad en lik livsstil, og viktigere, de kjenner hverandre personlig. De beveger seg ikke mellom flere subkulturer slik som de fleste av Muggletons (2000) informanter, men holder seg til indiekulturen. Det er nettopp fordi mine informanter utgjør en relativt homogen og enhetlig gruppe at det har vært mulig for meg å komme på innsiden.

Samtidig er det viktig å ha med seg at det å beskrive en kultur alltid vil innebære å gi et forenklet bilde av virkeligheten. Det forutsetter noen analytiske grep, slik at enkelte trekk nødvendigvis må bli fremhevet mer enn andre (Sandberg 2010:12). Willis (1978) har også pekt på at subkulturer er noe *mer* enn hva samfunnsvitenskapen kan formidle. Dette gjelder også i dette tilfellet, da det utvilsomt er sider ved indiekulturen som denne oppgaven aldri vil kunne fange, eksempelvis den særegne stemningen som fyller konsertlokalet når mine informanter spiller. Det viste seg også å være liten tro hos deler av indiekulturens medlemmer om at samfunnsvitenskapen skulle klare å formidle noe fruktbart om deres kultur. Særlig var dette tydelig i forprosjektet.

## 3.2 Om forprosjektet

I tråd med Karin Widerbergs (2005:38) oppfordring om ”å informere om prosjektet i så mange sammenhenger som mulig, og etterlyse synspunkter, ideer og tips av alle slag”, startet jeg forprosjektet med dette som mål. Forprosjektet bestod i all hovedsak av ustrukturerte og tilfeldige pilotintervjuer på et utested i Oslo. De jeg snakket med var stort sett ikke-profesjonelle musikere, som jeg møtte mer eller mindre tilfeldig på kvelder på det jeg vil kalle Oslos indie-utested *par excellence*. To kvelder satt jeg også på et annet utested i Oslo og drakk øl mens jeg snakket med personalet. Dette lot seg gjøre fordi det var på ukedager og tidlige kvelder, slik at det var få gjester tilstede. Jeg snakket med minst ti ulike personer i løpet av dette pilotprosjektet.

Til tross for at alle var hyggelige, opplevde jeg en gjennomgående motstand mot prosjektet. Negativiteten dreide seg om indiekulturen som studiefelt generelt. Jeg trådte varsomt da jeg visste at indie-begrepet er tabubelagt blant enkelte, særlig i omtale fra en utenforstående. Tabuet kom særlig til syne gjennom at de stilte spørsmålstejn ved hvordan man ville kunne beskrive hva indie er, når indie er ”overalt”. Motstanden ble derimot enda større da jeg antydte at jeg også ville studere bruk av hasj. Jeg fikk kommentarer som ”dette er et individuelt spørsmål, det er ikke noe et miljø definerer seg gjennom”, ”alle bruker hasj”, ”idrettsfolk røyker mer enn musikere” og ”vi drikker bare alkohol”<sup>18</sup>. Kommentarene var litt spredte, men de hadde det til felles at de alle var imot koblingen mellom indie og hasj. Utsagnene bekreftet mitt inntrykk av at dette er en subkultur som motsetter seg kategorisering, og at dette også gjelder rusmidler.

Som et annet ledd i forprosjektet sendte jeg en mail til Jim (38), innehaver av en anerkjent musikkbar i London. Mailadressen til Jim hadde jeg fått etter å ha snakket med ham på All Tomorrow’s Parties-festivalen i 2007. Jeg lanserte prosjektet mitt, og spurte om hans tanker rundt indie og rusmidler. Videre fortalte jeg at jeg særlig var interessert i cannabis. Svaret jeg fikk minnet om de jeg hadde fått ute i Oslo:

I've got to say that the drug of choice these days is alcohol. Cannabis seems to be real big among hip-hop heads but not so much at guitar-based gigs. I get that feeling very strongly (...) I don't think there's much of a link between the people who come to see shows at X and any other venues I go to, and cannabis. At festivals, sure, it's more obvious, but that's maybe true of anyone who's lying around a park in the sunshine.

Hvis Jim har rett i at cannabis ikke har noen betydning innen indie og er forbeholdt solfylte dager i parken, hvordan forklares da tilstedeværelsen av cannabis når festivalen finner sted en regnfull helg i april eller i mørkeste desember?

Som jeg var inne på i innledningskapitlet, sendte jeg også mail til antropologen Wendy Fonarow, eller ”Indie Goddess”, som hun usjenert kaller seg på hjemmesiden sin. Hun er forfatter av den kritikerroste boka *Empire of Dirt* (2006), og jeg hadde så vidt vært i kontakt med henne et år i forveien. I mailen ga jeg uttrykk for at jeg liker boken hennes, og spurte samtidig om hva hun tenkte om prosjektet jeg hadde planlagt. Jeg fortalte også om motstanden jeg hadde møtt rundt cannabisspørsmålet i forprosjektet, og at jeg trodde dette kunne ha sammenheng med en motvillighet til kategorisering. Videre skrev jeg at jeg selv

---

<sup>18</sup> Alle er originale sitater fra forprosjektet.

hadde observert bruk av cannabis på festivalen All Tomorrow's Parties (ATP), der jeg planla et feltarbeid. Svaret jeg fikk lød som følger:

Cannabis does not seem to be a part of the indie culture in a significant way. I can probably count on my hand the number of times I've smelt it at shows. Alcohol is the drug of choice for indie in the UK as well as the UK itself with a secondary interest in uppers (meaning cocaine) (...). So you do have a bit of a situation as your own informants are suggesting that your hypothesis is not driving you in the correct direction (...) It is perfectly normal to have a hypothesis that you discover through research is flawed (...) As someone who has gone to ATPs in the US and UK, I'll add that I did not find significant cannabis use at any of the ones that I went to (...)"

Som vi ser av mailutdraget, deler Fonarow Jims syn på at cannabis ikke har noen betydning innen indiekulturen. Noe av det mest interessante hun sier er at jeg har et problem når informantene mener at min hypotese er feilaktig. Mitt syn er at det er en naiv overforenkling å ta alt informantene sier som en korrekt gjengivelse av virkeligheten, spesielt når man har å gjøre med en subkultur som ved første øyekast motsetter seg kategorisering. Man må i stedet tolke det som blir sagt i lys av den kulturelle konteksten som utsagnet er en del av. I Fonarows tilfelle tror jeg likevel ikke at dette dreier seg om naivitet, men snarere at det er proteksjonistiske årsaker bak negativiteten til koblingen mellom indie og cannabis. Imidlertid er det interessant at hun nevner at det er en sekundær interesse for hardere stoffer.

Jeg så i utgangspunktet på Fonarow som en slags mentor, men jeg skjønnte fort at overnevnte mailutdrag snarere må behandles som data på linje med resten av datamaterialet fra forprosjektet. Likevel vil det være feil å si at ikke denne motgangen og negativiteten rundt prosjektets tema førte med seg flere bekymringer. Jeg valgte likevel å fortsette med prosjektet som planlagt, kanskje til og med av litt fändenivoldske årsaker. Hvorfor denne aversjonen mot å snakke om rusmidler og indie?

Da jeg senere gikk i gang med hovedintervjuene fikk jeg en hyggelig overraskelse. Det viste seg at samtlige av mine hovedinformanter var atskillig mer positivt innstilt både til prosjektet og de ulike temaene jeg spurte dem om. Det kan være to hovedforklaringer til denne diskrepansen mellom forprosjekt og hovedprosjekt. For det første kan det ha hatt betydning at pilotsamtalene ble gjort med mennesker som selv bare var hobbymusikere eller ikke drev med musikk i det hele tatt. På samme måte som forskerne som har skrevet om indiekultur, og Fonarow spesielt, kan disse kan ha hatt aversjoner mot fokuset på rusmidler i sammenheng med den musikken som er så viktig for dem. En forklaring kan også være at menneskene jeg snakket med ikke ville bli stemplet som "cannabisbrukere", eller bli plassert i

noen annen kategori for den saks skyld. I motsetning til dette var musikerne jeg senere intervjuet, som alle hadde kredibilitet i miljøet, selvsikre nok til å snakke om rus i kobling med musikk. I tillegg kan det ha hatt betydning at jeg snakket med de profesjonelle musikerne på tomannshånd i rolige omgivelser, under garantert anonymitet, mens pilot-samtalene ble foretatt ”fort og galt” i forbifarten på utesteder. Sannsynligvis ligger sannheten et sted mellom disse antakelsene.

Underveis i prosjektet sendte jeg i tillegg en mail til Riley (38) som jeg aldri hadde møtt, men som jeg fikk mailadressen til gjennom Jim. Riley driver også en Londonbasert indieklubb, og jeg spurte om hans tanker rundt bruk av cannabis innen indie. Svaret jeg fikk var at cannabis tidligere hadde vært utbredt, men at kokain og ecstasy nå var langt viktigere. Rileys svar fikk meg til å tenke i nye baner. Hans forståelse av at kokain er mer vanlig enn cannabis, stemte overens med det Fonarow hadde antydnet. Dette ledet meg på sporet av at det ikke nødvendigvis eksisterer noen aversjon mot koblingen mellom indie og rusmidler *per se*, men at denne motvilligheten snarere var rettet mot cannabis spesielt. Med disse nye tankene kretsende rundt i bakhodet gikk jeg i gang med intervjuene.

### 3.3 Om intervjuene

Hovedpersonene i denne oppgaven er de jeg har intervjuet, og jeg vier derfor litt plass til en presentasjon av disse. Christian, Karl, Ole, Mathias, Josef, Ruben, Kristoffer og Espen er alle typiske representanter fra indiekulturens ”harde kjerne”. De er unge voksne menn i alderen 25-35 år og har, i motsetning til Birminghamskolens arbeiderklassesubkulturer, bakgrunn fra middelklassefamilier. Informantene mine regner jeg som profesjonelle<sup>19</sup> musikere, selv om ikke alle lever fullt og helt av musikken. Tre av informantene hadde fulltidsjobb eller studier i tillegg til musikken, mens de øvrige klarte de seg med musikkinntekter samt små strøjobber i perioder der det var nødvendig. Som Mathias svarte på mitt spørsmål om han lever av musikken: ”Vel, jeg *overlever* av musikken”.

Med unntak av Karl som for øyeblikket holder til i Sverige, spiller alle mine informanter i kjente<sup>20</sup> Oslobaserte indieband. Mange av dem har også et kjent navn i

---

<sup>19</sup> Profesjonalitetsbegrepet er imidlertid problematisk her, da det ligger i indiekulturens etos at man ikke skal selge seg til store selskaper, noe man normalt ville kalt et fremrykk på profesjonalitetsskalaen. De fleste av informantene mine vektlegger også at de ikke vil jobbe i andre artisters (større artisters) musikkprosjekter for å tjene penger, noe man normalt forbinder med begrepet ”profesjonell musiker”.

<sup>20</sup> I likhet med profesjonalitetsbegrepet er også *kjente* her et relativt begrep. Mine informanter er svært respekterte innen sitt indiemiljø, ikke bare i Oslo men også utenlands. Imidlertid er ikke dette kjente navn for den gjengse deltaker av ”normalkulturen” eller det indiekulturens medlemmer kaller mainstream.

indiekretser utenfor Norge. Informantene mine vil jeg karakterisere som indiekulturens elite. De er avantgardistiske i sin subkultur, i den forstand at de ikke bare besitter store mengder subkulturell kapital, men også definerer hva denne skal innebære. Slik har de flere likhetstrekk med jazzmusikerne som Howard Becker (1963) i sin tid studerte. De ulike bandene som mine informanter representerer, kan sies å tilhøre ulike undersjangere av indie. Imidlertid har de tilsynelatende svært like verdier, og de har samme ”way of life”.

To av informantene ble rekruttert via venners bekjente. De øvrige kontaktet jeg via det åpne nettsamfunnet Myspace, hvor hvem som helst kan kontakte registrerte band. Jeg sendte ut en intervjuforespørsel, med tilhørende informasjon om prosjektet, til kjente indieband. Denne rekrutteringstaktikken viste seg å være vellykket. I alt sendte jeg ut ni intervjuforespørsler via Myspace, og blant dem fikk jeg bare et negativt svar, i tillegg til to som ikke svarte. De resterende seks svarte, og var svært positive til å bli intervjuet: ”Interessant prosjekt, jeg er med!” (Mathias) og ”Jeg stiller selvsagt opp!” (Espen). Videre fungerte det slik at jeg bad om telefonnummer, slik at jeg deretter kunne ringe dem og avtale videre. Selv om dette var vellykket, var det likevel en forholdsvis treg form for rekruttering, da flere av informantene mine har en travel hverdag med mye reising. Det tok derfor ofte lang tid mellom beskjedutvekslingene våre. Intervjuene ble av den grunn spredd utover et relativt stort tidsrom, fra juli og ut oktober.

Jeg møtte de fleste informantene på en av byens brunere puber. Her visste jeg at det var mindre støy enn mange andre steder. I tillegg valgte jeg bevisst ikke å avtale møtet på et av deres faste utesteder. Dette var av anonymitetsårsaker, da mine intervjuobjekter utvilsomt kjenner de fleste som oppholder seg på disse stedene. Jeg ville ikke risikere at informantene skulle bli ukomfortable ved potensielle spørsmål fra andre tilstedeværende. Stedet fungerte fint på grunn av de rolige omgivelsene og en svak belysning som bidro til en avslappet og uformell stemning.

Intervjuene var semistrukturerte i formen. Jeg hadde utarbeidet en intervjuguide på forhånd, men spørsmålene derfra ble ikke stilt i noen fast rekkefølge, og ofte kom jeg med oppfølgingsspørsmål der det falt seg naturlig. Jeg brukte en enkel diktafon for å ta opp intervjuet, som jeg senere transkriberte i sin helhet. Dette gjorde jeg for å slippe å skrive så mye under intervjuet, men først og fremst fordi jeg mener det bidrar til å sikre validitet i en mye større grad enn (felt)notater kan gjøre. Jeg ville også forsikre meg om at jeg ikke gikk glipp av noe i intervjuet, og jeg ville ha nøyaktige sitater. Graue & Walsh (1998:117) er imidlertid skeptiske til bruk av båndopptaker, og mener at det påvirker det som blir sagt fordi

informanten kan føle det ukomfortabelt at stemmen deres blir tatt opp. Dette tror jeg likevel ikke var noe problem, da mine informanter er vant med å bli intervjuet av journalister. I tillegg var jeg opptatt av at samtalen skulle være avslappet og uformell, og bruk av båndopptaker bidro til dette i større grad enn hva notatskriving ville ha gjort.

Hvert møte føltes mer som en samtale mellom to bekjente enn som et intervju. Det ble mye latter, og tidvis også litt utenomsnakk. Jeg hadde på forhånd informert om at intervjuet ikke skulle vare mer enn en times tid. I halvparten av møtene ble denne tiden tredoblet. Noen ganger hadde dette sammenheng med at jeg stilte oppfølgings spørsmål utover intervjuguiden, andre ganger fordi samtalen fortsatte etter at jeg hadde spurt alle spørsmålene. Ofte kom det fram interessante ting også etter at intervjuet egentlig var ferdig, noe som sannsynligvis kan forklares med at informanten var blitt tryggere på min agenda og ytterligere ”varm i trøya”. Jeg spurte da om å få sette på båndopptakeren igjen, noe som i alle tilfeller var greit for informanten.

Et av intervjuene skilte seg ut da informanten, Ruben, uttrykte et ønske om å bli intervjuet hjemme hos meg. Grunnen til dette kom fram allerede under vår første telefonsamtale. Han virket tydelig brydd av at jeg også skulle spørre ham om rusmidler. Da han kom for å bli intervjuet viste det seg at dette inntrykket stemte. I motsetning til de øvrige informantene som snakket relativt lett og ledig om sitt forhold til rusmidler, snakket han så lavt at det i ettertid var nesten umulig å høre noe på opptaket, og det til tross for at det ikke var spor av bakgrunnsstøy i rommet. Normalt stemmeleie ble brukt da vi snakket om andre temaer enn rusmidler.

Et annet avvik i intervjusituasjonen var en tur til Sverige for å intervju informant Karl. Han var også en av to informanter som jeg så vidt hadde snakket med før, som venn av en bekjent. Møtet her ble en ganske annen opplevelse enn forventet. Karl skiller seg fra de andre informantene ved å ha resept på tyngre stoffer, og kan karakteriseres som rusavhengig. Likevel vil jeg la Karl være en del av denne avhandlingen, da han bortsett fra avhengigheten fører en lik livsstil som mine øvrige informanter.

## **Etiske betraktninger**

Med hensyn til at cannabis er et illegalt rusmiddel og derfor kan være et sensitivt tema, bad jeg kun om muntlig, og ikke skriftlig, informert samtykke til intervjuet. Jeg ønsket ikke å be om, eller sitte på papir med, deres fulle navn. Jeg forsikret også informantene om at ingenting

vil publiseres på en måte som gjør at de vil kunne gjenkjennes, og jeg garanterte at min taushetsplikt skulle overholdes.

Som jeg allerede har vært inne på er indiekulturen i Oslo i utgangspunktet svært preget av at alle kjenner alle. Dette bød på ekstra utfordringer i forhold til å sikre den enkeltes anonymitet. Spesielt viktig var det for meg å nøye vurdere hvilke rekrutteringsmetoder som ville være best egnet. Rent praktisk ville det utvilsomt vært lettest å bruke snøballmetoden, nemlig å spørre informantene om forslag til flere jeg kunne intervju. Denne metoden valgte jeg likevel ikke å benytte meg av, for å unngå at noen av informantene skulle vite hvem de andre som hadde deltatt i prosjektet var. At dette var et hensiktsmessig trekk fikk jeg flere ganger bekreftet av informantene gjennom kommentarer som ”Er dette helt anonymt? Fint, da kan jeg være mer ærlig” (Josef), eller da en annen informant oppdaget at vi har en felles bekjent: ”Du sier vel ikke til han at du har intervjuet meg?” (Christian).

Joel (40), en musiker som jeg senere møtte på All Tomorrow's Parties var enig i at dette var en velegnet taktikk, selv om han innvendte: “But I guess to really know drugs one must also do them, at least here, because drug people are secretive and cliquish in regards to their drugs”. Nettopp denne hemmeligholdelsen rundt eget rusmiddelbruk var blant årsakene til at jeg valgte den individuelle rekrutteringstaktikken. Av samme grunn var det heller aldri aktuelt for meg å gjennomføre gruppeintervjuer. Jeg hadde en tro på at informantene ville åpne seg mer dersom de følte seg trygge på at ingen andre visste at de ble intervjuet. Dette siste viste seg vellykket, selv om Kristoffer påpekte: ”Det er nesten litt skummelt å tenke på hvor mye informasjon du må sitte på om mitt miljø”. Dette førte til at han stadig søkte bekreftelser på min kunnskap før han fortalte *for* sensitive detaljer rundt bruk av rusmidler. Han så spørrende på meg, som om han lurte på hvor mye jeg egentlig visste. Han ville ikke være den som droppet eventuelle bomber. Jeg nikket derfor hele veien anerkjennende, og gav klarsignal til at han kunne fortelle så mye han visste. Da jeg gav ham disse bekreftelsene åpnet han seg ytterligere: ”Dette har jeg ikke fortalt til noen før, men...”. Denne type utsagn tolket jeg som en tillitserklæring.

Siden miljøet er lite, er det også en tilstedeværende fare for at andre herfra skal gjenkjenne mine informanter. Dette har jeg tatt høyde for ved å fjerne data som er personspeifikk. I tillegg gjør det at indiekulturen i Oslo er såpass homogen, at svært mange av synspunktene som mine informanter formidler like godt kunne vært uttrykt av en annen i deres omgangskrets. Av samme grunn er det heller ikke sikkert at mine informanter klarer å skille ut sine sitater blant de øvrige. Gjennom oppgaven har jeg naturligvis fjernet spesifikk

karakteristika som stedsnavn, arbeidsplasser, musikkutstyr og lignende. Her har jeg som regel markert med en X i stedet for å finne på fiktive navn. I tillegg er alle personnavn pseudonymer. For ytterligere å sikre at ikke dialekter og språklige uttryksmåter kan gjenkjennes, har jeg også gjort små semantiske omskrivninger der jeg har funnet det nødvendig. Dette gjorde jeg også av hensyn til leservennlighet. Imidlertid er meningsinnholdet nøyaktig det samme.

## **Karl**

En annen utfordring jeg møtte var knyttet til intervjuet med Karl. Hans rusavhengighet gjør at han skiller seg fra mine øvrige informanter, men siden han fortsatt lever etter det samme etoset valgte jeg likevel å bruke intervjudata fra mitt Sverigebesøk. I stedet for å gjøre en stor sak ut av Karl, velger jeg å bruke deler av hans intervjudata på linje med resten av materialet. Selv om innholdet i det han sa ofte var fornuftig, var uttrykksmåten tydelig preget av at han var ruset. Slik stod han i kontrast til de øvrige informantenes formuleringer, og hans egne slik jeg husket ham fra vårt møte noen år tilbake.

Jeg vet ikke om Karls tilstand den dagen jeg tok toget til Sverige og møtte han var noe ”verre”, eller bedre for den saks skyld, enn andre dager. Jeg er imidlertid sikker på at det ikke vil være noen dilemmaer med hensyn til informert samtykke, da Karl hadde stilt seg positivt til å bli intervjuet i flere mailer i forkant av besøket.

På tross av Karls samtykke har jeg gjort enkelte grep for best mulig å håndtere disse utfordringene. Jeg har luket ut hans mest ”ufordelaktige” uttalelser – det vil si setninger som eksplisitt stiller hans person i et dårlig lys. I stedet har jeg brukt de sitatene som jeg er sikker på at kunne vært sagt av de andre informantene mine, og som jeg dermed også opplever som typiske for indiekulturen. Selv om intervjuet med Karl, som i praksis snarere ble et feltarbeid, hadde fortjent mer plass, valgte jeg å gjøre det på denne måten.

## **3.4 Om feltarbeidet**

En helg i begynnelsen av desember dro jeg til Minehead – en liten kystby på det britiske Sør-Vestlandet, for å gjøre et feltarbeid på festivalen All Tomorrow's Parties (ATP), hvis navn refererer til en Velvet Underground låt. Festivalen ble som vanlig avholdt på Butlins Holiday Camp - en familiepark for den britiske arbeiderklassen.



ATP tar aktivt avstand fra kommersielle festivaler, og setter musikken og indieetoset over alt annet. Av denne grunn har festivalen et svært godt rykte blant de som kaller seg ”kjernen” innen indiekulturen. Det hevdes også at den representerer noe av det lille som fortsatt eksisterer av den ”opprinnelige” indiekulturen. Jonathan (30), en musiker fra England, beskrev dette for meg: ”ATP definitely provides a bulk of what's left of the indie scene these days, pushing bands like Autolux, The Jesus Lizard and others”. Denne gangen var det indiepionerbandet My Bloody Valentine som hadde fått jobben som kurator. Ved å gi et band kuratorrollen, tar festivalen ofte form som en venners-venner-fest, noe som befester den uformelle stemningen som ofte kjennetegner subkulturell aktivitet generelt.

## Utfordringer

Jeg hadde tidligere besøkt festivalen i april 2007, da var enda ikke røykeloven innført i England. Å gå inn i konsertlokalet på festivalen var som å tre inn i en røyksky, der sikten aldri var lenger enn to meter. Tilsynelatende spilte det heller ingen rolle om hvorvidt det var sigaretter eller cannabisjointer som ble konsumert. Da jeg nå kom til festivalen for å gjøre feltarbeid, var atmosfæren en ganske annen. Det første som slo meg nå som sikten var bedre, var hvor enormt store lokalene faktisk var. Det andre var den påtrengende dunsten av gammelt vegg-til-vegg-teppe, sur øl og svette penger i omløp på områdets mange spilleautomater. Røykeforbudet til tross, luktet jeg ved flere anledninger cannabis under konserter. Så fort røykmaskinene begynte å tåkelegge lokalet, kom også cannabislukten sivende. Vaktene gikk rundt i lokalet med nesa i været for å finne synderne, men uten hell. Også jeg gjorde en iherdig innsats for å prøve å finne disse, men den tette menneskemengden kombinert med røykmaskinene gjorde forsøket tilnærmet umulig.

På festivalens tredje, og siste dag kom jeg i snakk med Joel, en av artistene som spilte på festivalen. Han viste interesse for prosjektet mitt, og kunne blant annet fortelle at artistene ble tilbudt de illegale rusmidlene de trengte gjennom en ”pharmacist”. At denne informasjonen først kom meg for øre så sent var leit. Jeg fikk erfare hvor lang tid det kan ta komme inn i et felt, og at en eneste helg langt ifra er nok. Hadde jeg bare hatt en dag ekstra! Joel ville introdusere meg for farmasøyten, men da var klokken allerede blitt for mye.

Jeg fikk snakket en del med Joel om hans syn på rusmidler og inspirasjon. Denne samtalen resulterte imidlertid i en ny type utfordring. Under intervjuene i Oslo vil jeg påstå at min rolle som kvinne ikke var av betydning i intervjusituasjonen. Jeg opplevde alltid stemningen som vennskapelig og blottet for flørting. Møtet med Joel brøt derimot med dette

mønsteret. Han inviterte meg til hytta hvor han bodde under oppholdet for å forsette praten. Jeg regnet med at det ville være flere mennesker der, men da jeg en time senere dukket opp viste det seg at det bare var oss to, og det ble fort klart at hans planer for kvelden stemte dårlig overens med mine egne. Dette var andre gang<sup>21</sup> i løpet av datainnsamlingen at jeg opplevde en ubehagelig situasjon. På den ene side ønsket jeg å bli værende for å få mer informasjon. Samtidig ble det hele så pinlig at jeg aller helst ville løpe derifra. Jeg beklaget misforståelsen, og fortalte jeg hadde samboer hjemme, men at jeg gjerne ville fortsette samtalen. Selv om han gikk med på det, fløt ikke praten like godt etter dette. Vi ble likevel sittende og se på dokumentaren *The Beatles at Shea Stadium*, som ble vist på festivalens egen tv-kanal. ”Did you know that Paul McCartney only did acid three times?”, spurte han. Det visste jeg ikke.

### 3.5 Konkluderende kommentar

Gjennom dette kapitlet har jeg vist hvordan jeg tok i bruk fire ulike metoder. Disse - forprosjekt, intervjuer, observasjon på festivalen og min egen forforståelse - ble brukt for best mulig å forstå subkulturen og for i størst mulig grad å sikre validitet. Jeg har vist hvordan jeg, spesielt i forprosjektet, møtte mye motstand rundt indiekulturen som studieobjekt, og da særlig koblingen mellom indie og cannabis. Jeg måtte derfor gå mange runder med datamaterialet og ta i bruk alle fire metoder. Dette var hensiktsmessig fordi indiekulturen verner godt om sine hemmeligheter, noe som gjør det vanskelig for en forsker å forstå den egentlige meningen bak symbolene deres. Jeg er trygg på at jeg fikk motbevist påstandene om at dette var et dødfødt prosjekt. Kombinasjonen av mine datainnsamlingsmetoder har vært helt avgjørende for å ha endt opp med funn som jeg selv anser som både valide og representative for den subkulturen jeg nå skal beskrive.

---

<sup>21</sup> Den første gangen var oppholdet mitt hos Karl i Sverige.

## 4 Indiekulturens grunnleggende etos

I dette første analysekapitlet vil se nærmere på indiekulturens grunnleggende etos.

Hovedtemaet i første halvdel av kapitlet er indiekulturens kjerneverdier. Disse dreier seg om motstand mot den kommersielle musikkindustrien, om nostalgi, autonomi og en foretrukket ”upolert” estetikk. Siste halvdel vil konsentrere seg om hvordan indie i dag selges som et kommersielt produkt. Her vil jeg særlig drøfte hvordan mine informanter opplever en økt trussel fra mainstreamkulturen. Kunnskapen herfra vil utgjøre et helt nødvendig bakteppe når jeg senere skal drøfte et av indiekulturens symboler, cannabis, mer inngående.

### 4.1 Kunst og motstand

I innledningen viste jeg at indiekulturen oppstod som en reaksjon mot den kommersialiserte musikkindustrien. Man finner her igjen noen av de samme rebelske narrative som man først så hos den britiske punken mot slutten av 1970-tallet. Disse handler om at den kyniske musikkindustrien grådig tilegner seg profitt, på bekostning av både uskyldige enkeltindivider og musikalsk kvalitet. I dette ligger det en tydelig protest, men selv om denne innebærer motstand, handler ikke dette om den type klassebasert opposisjon mot en hegemonisk makt som vi har sett hos Birminghamskolen. Jeg vil hevde at motstanden innen indiekulturen har en annen og mindre radikal form.

På flere områder har indiekulturen mye til felles med Frankfurterskolens elitistiske syn på kulturindustrien og dens produkter, og da særlig forståelsen av denne som noe som forsøpler normalkulturen med innholdsløse produkter (Huyssen 1986). I likhet med Frankfurterskolen er også de opptatt av at mange med kunstnerpotensial fort absorberes av kulturindustrien og fratras individualitet. Likevel er de ikke like pessimistiske idet de ser på seg selv som unntak fra denne regelen.

Fokuset i indiekulturen dreier seg om å uttrykke genuine følelser fra et *individualistisk* ståsted, noe som nødvendigvis også innebærer å ta avstand fra mainstreamkulturens masseproduksjon. Det er en utbredt forståelse blant indieskribenter at denne motstanden mot kulturindustrien er politisk. Fonarow (2006:39) forstår indiekulturen som et reelt opprør mot etablerte institusjoner, mens Strachan (2007:251) hevder at indieselskaper, til tross for produksjon i liten skala, ofte opplever seg selv som utfordrere til mainstreamkulturens

musikkindustri. At det er et politisk engasjement ser ved første øyekast ut til å få støtte hos Christian når han forklarer egen musikk: ”Det er egentlig veldig små detaljer da, som gjør at man kan bli rykket litt ut av apatien og resignasjonen”. Denne tanken kjenner vi igjen fra Adornos forståelse av kunsten som et middel for å aktivere en *bevissthet* hos folk.

Til tross for utsagn som Christians, ligger det ikke her noe ønske om at deres uavhengige musikk skal vokse seg stor og fungere som et reelt konkurransemessig *alternativ* til mainstreammusikken. I likhet med Willis’ (1977) forståelse ser man at subkulturen ikke nødvendigvis søker å oppnå strukturelle endringer, men først og fremst er drevet av et ønske om å være uavhengig. Innen indie er det tydelig at de i bunn og grunn ønsker å ha musikken for seg selv, i et lite meningsfellesskap for ”those in the know” (Thornton 1995). Kunnskapen om nøyaktig hva denne motstanden innebærer, vil slik være noe som er forbeholdt indiekulturens egne medlemmer. Med dette som utgangspunkt kan vi slå fast at motstanden mot musikkindustrien først og fremst er *passiv*, fordi dens kritikk er signalisert gjennom tilbaketrekking snarere enn aktivt engasjement (Bannister 2006a:83).

## ”Jag vill inte bara underhålla”

Indieskribenter hevder ofte at det ikke ligger noe ønske om berømmelse eller økonomisk gevinst bak indiekulturens musikkprosjekter (se for eksempel Rogers 2008). Så enkelt er det likevel ikke. Riktignok innebærer indie en motstand mot musikkindustriens rasjonale der økonomi står i fokus, men dette betyr ikke at berømmelse er uten betydning. I indiekulturen gis et produkt verdi ut ifra hvor ”kunstnerisk” det er, noe som først og fremst avgjøres av andre, respekterte indiemusikere. Slik ser man at berømmelse er viktig så lenge denne kommer fra folk på innsiden.

Fonarow (2006) forklarer indiekulturen som en kombinasjon av den type antimaterialistisk og individualistisk ideal man så innen puritanismen, og følelsesfokuset fra romantikken (Fonarow 2006:28-29). Sistnevnte er også tydelig gjennom dens nostalgi til kunstneriske bevegelser fra fortiden, som jeg senere i dette kapitlet skal komme tilbake til. I tillegg finner man fellestrekk med både romantikkens og Frankfurterskolens opphøyning av den kreative kunstner - en person som rører dypere enn den overfladiske massekulturen. Karl peker på dette når han forteller: ”Jag tar mina songar på allvar, jag vill at det skal göras riktig, jag vill at det skal kännas, jag vill att folk skal bli berörda, jag vill inte bara underhålla.” Det å lage musikk handler om å uttrykke sine ”genuine” følelser, noe vi også ser hos Christian:

Så lenge man føler at man klarer å uttrykke noe man ønsker å uttrykke, så er det egentlig nok. Selvfølgelig, hvis overhodet ingen kjenner seg igjen i det, så er det klart at da må man innse at man kanskje ikke har lyktes. Men hvis det er to av ti som sier at ”jeg opplevde det og det”, og du tenker at ”åh, det var jo også intensjonen”, da driter du i de andre åtte, for da tenker du at det er de to som har skjønnet det.

Igjen ser man at det i seg selv ikke er noe mål å nå fram til mange. De to som skjønner det vil sannsynligvis også være på innsiden, fordi de besitter samme estetiske kriterier og dømmekraft som mine informanter.

I denne sammenheng påpeker Thornton at det subkulturer frykter mest er å strømme *opp* til mainstream, en logikk som i tråd med Adorno og Horkheimer står i stor kontrast til kunstens redsel for å spres *ned*. Slik kan man si at subkulturer utgjør et alternativt sosialt hierarki (Thornton 2005:208). Denne logikken er i første instans vanskelig å overføre til indiekulturen. Først og fremst fordi den opplever sine produkter som kunst, der normalkulturen mest sannsynlig ville klassifisert disse som hierarkisk plassert ”under” kunsten. Med andre ord faller indiemusikken utenfor normalkulturens rammer for hva som er kunst. Dette innebærer at selv om de er en ”undergrunnskultur”, er de likevel bekymret for å strømme *ned* til mainstream.

## **”Jeg vil heller ha uavhengigheten min”**

Jeg har tidligere vist at indiekulturen særlig henter inspirasjon fra Velvet Underground. Dette kan forklares med bandets pionerstatus når det gjelder å kombinere populærkultur og kunst, men også fordi de representerte en tydelig negasjon (Huysen 1986:142). De hadde en kritisk agenda og erklærte seg *uavhengig* fra mainstream: ”Første gang jeg hørte det, skjønte jeg at ’herregud, det her er annerledes det’. De ga faen i hva andre mente. Du hørte at de gjorde noe som *de* trodde på, mer enn for å klø andre på ryggen da” (Mathias).

Som jeg var inne på i innledningskapitlet hadde dette miljøet mye til felles med den modernistiske kunstforståelsen, til tross for at selve *uttrykket* var en blanding av kunst og populærkultur. For Frankfurterskolen er ekte kunst kjennetegnet gjennom sin autonomi. Dette innebærer fullt ut å være herre over eget produkt, og samtidig at man tar avstand fra tradisjonelle forståelsesmåter og uttrykksformer. Dette er også årsaken til at mine informanter ikke vil arbeide med andre musikkprosjekter enn sine egne. Mathias forklarer at han helst ønsker å leve av å lage musikk, men legger til:

Samtidig så er det ei felle det der med at hvis man skal leve av kun musikk så er man nødt til å tjene nok penger på musikk, og da må man kanskje gjøre ting som man ikke har lyst til. Og da vil jeg heller ha en deltidsjobb ved siden av, og gjøre akkurat det jeg vil når jeg skal lage musikk – for det er på en måte *det* som er det viktige for meg når jeg lager musikk, det er å lage akkurat det *jeg* vil (...) Jeg vil heller ha uavhengigheten min, mer enn noe annet.

Særlig de to siste setningene illustrerer viktigheten av autonomi og selvstendighet.

Indiemusikerne vil heller ta seg en irrelevant strøjobb enn å bedrive *sell out*.

I hjertet av idealet om autonomi, finner man også ”Do-It-Yourself”-ideologien, et ideal jeg tidligere har vist at stammer fra den britiske punkkulturen. Denne innebærer både at all musikken skal lages selv, og at musikken skal gis ut på et lite, gjerne selvdrevet selskap: ”I bunn og grunn gjør vi alt selv” (Christian). Ruben begynte uoppfordret å snakke om DIY:

Musikkbakgrunnen er veldig gjemt bak en sånn gjør-det-selv-mentalitet. Jeg har aldri gått på skole eller kurs eller noe sånt. Og jeg tror at den måten jeg, og de jeg jobber med, skaper musikk på er utenfor de reglene. Vi fokuserer på litt andre ting, og det er da man kan skape noe nytt. Så for meg har det helt fra starten av vært viktig å lage noe som ikke er gjort før.

Ruben kobler DIY til det å operere utenfor ”reglene” og til nyskaping. Med andre ord forstås DIY som en forutsetning for kunstproduksjon. Selv om indie låner DIY-idealet fra punken, skiller de seg likevel fra punk på avgjørende måter. Punkkulturen var opptatt av det amatørmessige og det provokative, mens indie først og fremst handler om å fremdyrke det som er ”ekte”. Dette står også i stor kontrast til punkens demystifikasjon av produksjonsprosessen gjennom tanker om at ”alle kan gjøre det” (Frith 1983:159). I motsetning til dette har indiekulturen, i likhet med Frankfurterskolen, et fokus på et *naturlig* talent: ”Når alt kommer til alt så kan man ikke *fake* talent da” (Mathias). Men da det som er ”ekte” bare kan komme fra individet selv, må nødvendigvis dette rent praktisk utøves nettopp ved å ”gjøre det selv”.

Punk og kunst kan sees som motpoler. Jeg vil hevde at indie befinner seg i spenningen mellom disse to, noe som kan forklares med at indie sjeldent oppleves som kunst av mainstreamkulturen. Det innovative kunstfeltet deler trolig dette synet. Dette betyr at selv om indiekulturen forstår sin musikk som avantgardistisk, så vil den likevel ikke være kunst innenfor samtidskunstens diskurs. Årsaken til dette kan forklares med den ”skranglete” lyden og nostalgien man finner innen indie, noe som leder oss over til neste underkapittel.

## 4.2 Nostalgi

“Han fortalte meg at man må gå tilbake for å kunne gå framover”. Ole forteller meg om den gangen da han møtte en av sine store helter, og småler av utsagnet fordi han ser på det som en klisjé. Likevel er dette svært illustrerende for den eksisterende *nostalgien* i indiekulturen. Denne tar form som et rosenrødt bilde av en fortid de ikke selv har opplevd. Dette ser man spesielt tydelig hos Karl:

Men just när jag leste *On the Road* första gången, så förstod jag att det förändrade mitt liv. Men just hela denna grejen med Beat-Generation... Ja, man skulle varit med. Fan, man skulle varit med i San Francisco på 60-talet. Man skulle varit med i New York på 50-talet, man skulle varit med i Manchester på 80-talet. Men det är vi inte, vi kann bara ta del i det i efterhand, och inspireras av Jack Kerouac, och inspireras av Stone Roses.

Jeg har pekt på at indiekulturen opplever egne produkter som kunst. Her er det viktig å merke seg at det også er et spenningsforhold mellom nostalgi og kunst, siden kunsten, i følge Frankfurterskolen, alltid skal være en negasjon til tradisjonen og i forkant av kulturen. Med andre ord bryter indiekulturens fortidsromantisering med kunstens fremtidsorientering. Innen indie er imidlertid ideen at man ved å trekke på klassikere kan skape noe nytt, slik Ole fortalte om ovenfor.

### ”Du finner liksom ikke den varmen”

Nostalgien kommer spesielt godt til uttrykk gjennom indiekulturens *teknofobi*, som kan forstås som en eksplisitt romantisering av tiden før den digitale tidsalder (Bannister 2006a:70). Dette ser man tydelig i mine informanters preferanser for analogt musikkutstyr fra 60-tallet, og gjennom deres fascinasjon for vinylformatet. Når jeg spør om hvorfor analogt utstyr foretrekkes, forteller samtlige av mine informanter at lyden blir *varmere* enn med digitalt utstyr: ”Det som produseres i dag er så *metallisk*, og du hører med en gang hvis det er digitalt. Du finner liksom ikke den varmen” (Christian). Varme refererer her til selve lydbildet, men står også som en metafor på en ærlighet i musikken. I kontrast forstås moderne utstyr som kaldere og mer tilgjort, noe som bryter med den ønskede ærligheten (Cohen 1991:179). Av samme årsak forstås gamle instrumenter som mer ”autentiske”, mens moderne teknologi sees på som en alvorlig trussel for den kunstneriske ekspressiviteten (Fornäs 1995:7).

Moderne teknologi brukes til å masseprodusere mainstreamkulturens musikk. Ole uttrykker en oppgitthet over at musikere flest tilpasser seg mainstream ved å bruke *for* bra musikkutstyr: ”De er så feinschmeckere da, på hvordan ting skal gjøres, så det blir veldig fort polert (...) Alt utstyret er tipp topp, alt blir spilt inn med minst mulig bakgrunnsstøy og renest mulig stilt inn gitarer og sånt.” Poenget her er at musikken ikke kan være fullt og helt ”ekte” så lenge musikkuttrykket er rent, fordi renhet gir konnotasjoner til upersonlig og steril masseproduksjon. Av denne grunn beskrives lyden fra analogt utstyr som mer *organisk*, i motsetning til digitale instrumenter som beskrives som syntetiske. Analogt utstyr gir en mindre ren lyd enn digitalt utstyr, og det er nettopp dette urene musikkuttrykket mine informanter alltid søker:

Jeg har ikke så høy terskel for hva jeg godtar av egen spilling, og jeg trenger ikke spille alt perfekt for at det skal være bra nok for meg. Det er veldig ofte plater jeg liker hvor spillinga er litt på halv tolv. Jeg har alltid syntes at det har vært så spennende med folk som har fått mye ut av lite, som har brukt dårlig utstyr og fått til noe som er helt fantastisk (Ole).

Fonarow (2006) kaller indiekulturen for purister, fordi fokuset ligger på at man skal uttrykke en autentisk kjerne gjennom musikken. For å kunne uttrykke dette skal ikke musikken være ”perfekt” musikalsk:

Nej, det är ju skjevt och det skakar och jag är inte världens besta sångara och jag vet att det skal skela, skaka och göra lite ondt. Jag bara hatar när det blir perfekt! En tagning som är litt i otakt, som blir perfekt med *känslor* tycker jag är viktigare enn en tagning som är perfekt musikalisk (Karl).

Historien bak dette teknofobiske idealet kan knyttes til en reaksjon på elektropopmusikken som kjennetegnet *New Wave*-perioden. Reaksjonen tok form ved at en gruppe musikere, deriblant Glenn Branca<sup>22</sup>, dannet det de kalte *No Wave*. Deres mål var å ”gjenskape gitaren”, noe som innebar at den ble tatt i bruk på nye kreative måter for å skape ulike støyeffekter (Sangsild 2002:15). Motforestillingene mot syntetisk eller kunstig lyd ble senere videreført til indiekulturen, og motstanden mot *New Wave* ble omdannet til motstand mot dance-kulturens ”kunstighet” (Fonarow 2006:46). Dette er blant annet uttrykt på sitt mest ukamouflerte gjennom The Smiths<sup>23</sup>-tekster som ”Hang the DJ” og ”Burn down the disco”.

---

<sup>22</sup> Glenn Branca er en komponist som siden 70-tallet har vært tilknyttet New Yorks avantgardistiske kunstscene. Han har vært en viktig inspirasjon for flere indieband, og særlig er han kjent som Sonic Youths ”Gudfar”.

<sup>23</sup> The Smiths var et kjent et britisk indieband som holdt på gjennom 1980-tallet.



Mine informanter peker også på at det gir en god følelse å stå med en vinylplate i hånda. I motsetning til på CD-plater som oftest har plastikkcover, er vinylplatecoveret laget av papp. Papp er i seg selv mer organisk enn plastikk. På denne måten konstruerer indiekulturen en dikotomi der CDen forstås som kunstig, mens vinylplata oppleves som organisk og slik blir forstått som kunst, som igjen er antitesen til industriell produksjon. Teknofobien er bare rettet mot *ny* teknologi, men siden det nye etter hvert blir gammelt, ser man at grensene for hva som er akseptabelt forskyves. Trommemaskin er et eksempel på noe som tidligere ikke var akseptert, men som nå brukes mer og mer. I kapittel 6 vil jeg vise at denne mekanismen også gjelder bruk av rusmidler.

### 4.3 Stil og kroppsetetikk

Stil og estetikk er svært viktig innen indie. Slik har det ikke alltid vært. I sin spede begynnelse på 80-tallet, var subkulturen mest opptatt av å kle seg *ned* – i vide, hullede bukser med tilhørende overdimensjonerte t-skjorter (Hesmondhalgh 1999:38). Trenden i dag er snarere å kle seg opp til en mer avansert og tettsittende stil, bestående av trange bukser, skjerf, spisse skinnsko, parkas eller duffle-coat og gjerne et Ray Ban-briller som kronen på verket. Dette er stilelementer en kjenner igjen fra gamle fotografier av Velvet Underground. Slik ser vi at klær også reflekterer indiekulturens nostalgi.

Stilen er forholdsvis lik for kvinner og menn, og befester et androgynt uttrykk. Kristoffer forteller blant annet at han ikke bryr seg om hvorvidt han kjøper dame- eller herreklær så lenge han liker dem. Et annet, og nærliggende, aspekt som man ofte ser blant indiekulturens medlemmer, er en type kroppsetetikk som ble innført og kommersialisert med moteverdenens begrep *heroin chic* på 1990-tallet. Da tok motegiganten Calvin Klein i bruk modeller som uttrykte det visuelle bildet av narkotisk avhengighet (Hickman 2002:119). Blek, nesten gjennomsiktig hud med sorte ringer under øynene, uthulede kinn og synlige ribbein gav konnotasjoner til sammenhengende netter med uavbrutt festing. Dette brøt, og bryter fortsatt, med dominerende helseidealer. Selv om begrepet da var nytt i estetisk sammenheng, hadde denne stilen lenge vært i bruk i rockeverdenen og hadde slik åpenbare referanser til datidens musikere (Hickman 2002:134). Selv om dette stiluttrykket i stor grad var knyttet utstrakt *bruk* av rusmidler, er det denne type *kroppsetetikk* jeg vil hevde at fortsatt er til stede innen indiekulturen. Jeg vil imidlertid bruke ordet *forfallsetetikk* i stedet for *heroin chic*.

## ”Litt sånn Pete Doherty”

Forfallsestetikken ser man tydelige elementer av hos flere indiemusikere, og da særlig hos Pete Doherty<sup>24</sup>. Han er et stilikon blant indiekulturens medlemmer generelt, noe som kan forklares med at han kobler forfallsestetikk med britisk, mod-inspirert, mote. Både Christian og Karl nevner Doherty som inspirasjon til klesstil, selv om dette utvilsomt sitter langt inne å fortelle: ”Det er jo litt sånn... Jeg vet liksom ikke helt. Jeg ser for meg at det er litt sånn... en del inspirasjon fra Storbritannia på en eller annen måte, men jeg klarer ikke helt å sette fingeren på det, litt sånn Pete Doherty”. Christian snakker fort og usammenhengende når han nevner Doherty, og legger kjapt til:

Jeg har aldri hatt han som noen inspirasjon, men han har jo prega motebildet veldig og.. men som sagt, jeg er ikke noe spesielt... Jeg tror ikke selv at jeg er den og den stilen, men så ser jeg også at jeg... at det er andre folk som går med samme type klær liksom...

Det at Christian er ukomfortabel med å nevne Doherty kan i stor grad forklares med indiekulturens motvillighet til kategorisering, men også at Dohertys navn nesten er mer forbundet med narkoskandaler enn med musikk. Karl ser ut som en tro stilkopi av Doherty, men hevder likevel: ”Men jag är ingen Pete Doherty än”.

---

<sup>24</sup> Pete Doherty er en britisk musiker - låtskriver og gitarist i bandene the Libertines og Babyshambles. Han er også kjent for sitt misbruk av hardere rusmidler, og skandaler tilknyttet dette. I tillegg er han kjent som ekskjæresten til modellen Kate Moss, som blant annet var en gjennomgangsfigur i Calvin Kleins heroin chic-periode. Selv er også Doherty ofte regnet som et moteikon.



Pete Doherty til høyre. Foto: Copyright Andrew Kendall.

I normalkulturen forbindes forfallsestetikken med tap av kontroll over eget liv (Hickman 2002:122). Innen indiekulturen representerer dette uttrykket det motsatte: nemlig autonomi og individualitet. Det å ta i bruk det symbolske uttrykket til en kropp som er preget av rusmidler, må dermed sees som et bevisst arbeid for å definere seg *mot* mainstreamkulturens fokus på at man skal se frisk og kjernesunn ut. Dette kan også kobles til androgyniteten som jeg har vist at er et trekk ved indiestilen. Indiekulturen er hevdet å uttrykke flytende seksualiteter (Walton 2009:9), der en mager, blek kropp opponerer mot stereotypisk maskulinitet. Vi ser dette hos Karl når han forteller: ”Jag är trött för den der heterosexuella myten der fun-killar står och spelar musik”. Indiekulturen opponerer med andre ord også mot mainstreamrocken, som oppleves som maskulint kodet. Dette forteller flere informanter om, men spesielt tydelig er det hos Mathias som beskriver ”macho-rock” som sin ”nemesis-sjanger”:

Min teori er at det kanskje går på kroppsbygning da. Siden jeg er relativt tynn og liten, så hadde det ikke gått om jeg skulle spilt i Carburetors. Det hadde ikke funka [ler]. Så det er kanskje det jeg har minst slektenskap med da, den *ballerocken*, rett og slett. Og ellers så, ja hiphopere... Våre verdener er veldig skilt kan du si.

Her ser man paralleller til konfliktforholdet mellom mods og rockere på 60-tallet. Modsen var moderne og androgyne i sitt stiluttrykk med vespaer og parkaser, i kontrast til de muskuløse rockerne med fettsleik og raske motorsykler. Selv om Mathias fleiper med at han ikke ville ha passet inn i et machorock-band, ligger det her først og fremst en selvvalgt og artikulert avstandstaking fra tradisjonelle, maskuline rockeformer. Begrepet ”ballerock” samsvarer dessuten med Frith & McRobbies (1990) begrep ”cock rock”, som nettopp viser til hvordan den tradisjonelle rocken forstås som maskulin. I tillegg ser vi at Mathias tar avstand fra hiphop, noe som kan sees i sammenheng med at også dette er en subkultur som i stor grad fremmer hegemoniske kroppsidealene.

## Dikotomisk reversering

Forfallsestetikken kan sees i tråd med Bannisters (2006a) forståelse av at indiekulturen driver en reversering av ”systemet”, der *lav* er representert som *høy* (Bannister 2006a:25). Dette kan også knyttes til Thorntons (2005:191) syn der subkulturer representerer et alternativt sosialt hierarki. Selv om Thorntons mekanisme i utgangspunktet ikke passer for indiekulturen grunnet forståelsen av egne produkter som kunst, får man her eksemplifisert at en slik reversering likevel finnes innen indiekulturen. Thorntons funn er heller ikke et nytt fenomen i subkulturell sammenheng. 1950-tallets beatkultur gjorde motstand mot egen middelklassekultur ved å glorifisere folk som var stemplet som ”outsidere” i samfunnet, og da spesielt afroamerikanske jazzmusikere. Beatbohemen tok derfor i bruk disse musikernes måte å snakke på, deres musikk og deres rusmidler (Hickman 2002:131-132). Det som for den dominerende kulturen ble forstått som avvikende, ble for beatkulturen selve symbolet på frihet.

På lignende måte vil jeg hevde at indiekulturen uttrykker en ren/uren-dikotomi i oppned-form, der ”ekte” kunst assosieres med noe urent. Dette kommer til syne både i forfallsestetikken og, som vi har sett, gjennom deres preferanser for gammelt musikkutstyr. Analog teknologi gir en ”upolert” lyd, i motsetning til moderne utstyr, som uttrykkes å ha en ren lyd. Imidlertid betyr ikke dette, som Cohen (1991) hevder, at modernistiske dikotomier dekonstrueres. Det kan riktignok virke slik da indie, som jeg har vært inne på, befinner seg i spenningen mellom populærkultur, punk og kunst. Snarere mener jeg at dette etoset kan sees i tråd med Frankfurterskolens romantiske syn på høykultur. Adorno fokuserte selv på at kunsten ikke skal ha et polert uttrykk: ”The great artists were never those who embodied a

wholly flawless and perfect style” (Adorno & Horkheimer 1999:130). Dette må igjen sees i sammenheng med indiekulturens fokus på å uttrykke noe ”ekte”. Tanken er her at det ”rene” og plettfrø er overfladisk, og derfor mangler den dybden som autentisitet fordrer.

## 4.4 Indie som kommersielt produkt

”Alt sånn blir jo veldig fort uniformert da. Se på punkbevegelsen, som starta med at noen kledde seg helt annerledes og veldig spesielt, så går det to måneder så har det blitt en uniform av det”. Mathias er inne på hvordan subkulturelle symboler når mainstreamkulturen. Både modsen, hippiene og punken opplevde det, og nå skjer det samme med indiekulturen. Selve fenomenet kan, med post-subkulturteorien, sees i sammenheng med postmodernitetens fokus på det individuelle og personlige. Ved hjelp av varekonsum kan man enkelt *velge* seg både en identitet og en kultur (Douglas 1996:83).

I teorikapitlet viste jeg hvordan Birminghamskolen mente at subkulturer uttrykker motstand gjennom bricolage. Videre var forståelsen at subkulturenes tegn etter hvert fanges opp av media og brukes til kommersielle formål. Tegnene ”fryses fast” idet de fjernes fra sin subkulturelle kontekst (Hebdige 1989:97-100). Med andre ord mister symbolene sin verdi idet normalkulturen tar dem til seg. Konsekvensene av denne *defusjonen* uttrykkes å være skjebnesvanger for subkulturene: ”The cycle leading from opposition to defusion, from resistance to incorporation *encloses* each successive subculture” (Hebdige 1989:100). I nyere tid er dette mer aktuelt enn noen sinne, da subkulturer nå har blitt en milliardindustri (Clark 2003:229).

Både media og det kommersielle markedet har ”skylden” for dette, og disse to er nært knyttet sammen (Muggleton 2000:140). I utlandet er det særlig kjedebutikker som Top Shop og Urban Outfitters som på det mest eksplisitte adresserer indiekulturen med sine varer, mens det her hjemme er det svenske gigantselskapet H&M som er den primære eksponenten for disse. Butikkene er stappfulle av t-skjorter med bandtrykk og *skinny jeans*, som kanskje mer enn noe annet symbol har gått fra å tilhøre indie til å bli et klesplagg som dominerer bybildet og moteverdenen for øvrig. Som jeg skal komme tilbake til i neste kapittel, er imidlertid dette et gammelt symbol som indiekulturen selv har lånt. Likevel er det tydelig at det er indiekulturen kjedebutikkene ønsker å referere til med dette symbolet, noe som må sees i sammenheng med den økende populariteten til indiemusikk. Kristoffer påpeker hvordan det har ført til at mange ser ut som rockere i dag: ”Det virker som om de store kjedene, sånn som

H&M, veldig ofte plukker opp ting fra musikken. Når jeg går inn der så ser jeg en type klær som de tydelig har stjålet fra musikere, og da resulterer det jo i at veldig mange går rundt og ser ut som rockere.” Det at han uttrykker at kjedebutikken har ”stjålet” klær fra musikere, er i tråd med Hebdiges diffusjonsforståelse, og fører til at streite tenåringer nå kan velge å kjøpe seg en indie-identitet.

På H&M spilles artister som Mew og Muse fra høyttalerne - to typiske band som ofte blir kalt indie, men som mine informanter tar avstand fra både fordi lydbildet er ”overproduisert” og fordi de er utgitt på gigantselskaper. Espen er en av dem som uttrykker sin oppgitthet over populariteten til denne type band: ”Jeg fatter ikke, jeg blir *lei* meg av å tenke på folk som sitter og hører på *Muse* liksom!” Han fortsetter å uttrykke hvor lite kreative denne type band er: ”Det blir som å se på en fyr kline med en dame liksom. Vær så god. Jeg skal ikke spørre ’hvordan er det du får det her til?’ Jeg vet hvordan jeg får det til, men jeg har ikke nødvendigvis lyst til å kline med den dama”. Espens utsagn røper hvordan indiemusikerne opphøyer seg selv til dommere, i stand til å avdekke kvalitet i en hver form for musikk (Fonarow 2006:57). Gjennom klinemetaforen uttrykker han også at han selv kunne ha valgt å spille den type musikk, men det vil ikke falle han inn å nedverdige seg til å gjøre det.

At de kan gjenkjenne kvalitet i andre musikksjangre, kommer også til uttrykk når Espen snakker om hiphop: ”Jeg er veldig interessert i hiphop, og da snakker jeg *ikke* om Kanye West altså”. Uttalelsen kan sees som en del av forsvarsmekanismene mine informanter bruker idet det ikke lenger er noe spesielt å uttrykke at man hører på indierock, fordi indie nå er spredd til ”mainstream”. Særlig er dette interessant, da vi tidligere så at Mathias forklarte at hiphopens verden ikke overlapper med hans egen. Det samme ser man når Espen videre forteller at han i tenårene likte house: ”Men da snakker jeg om ordentlig house, ikke DJ Tiesto og sånt piss”. Deretter forteller han om hvordan dette ble populært blant mainstream og at han ikke lenger fant housemusikken attraktiv. Videre er det interessant å legge merke til at han forteller at denne musikken ”døde” da den ble tilgjengelig for mainstream: ”Og da syntes jeg ikke det var noe fett lenger, fordi det ble sånn at folk skulle gjøre det bare for å gjøre det. Det var ikke noe sjel eller vilje der” (Esen). Dette er helt i tråd med Hebdiges forståelse av subkulturelle symboler som mister sitt innhold når de tas opp av mainstreamkulturen.





Butikkvindu i New York 2010, men kunne like gjerne vært på Karl Johan. Foto: Heidi Grundetjern

Der indiekulturens medlemmer tidligere måtte legge ned mye innsats i å oppdrive, eller lage, de riktige produktene, kan alt nå kjøpes på samme sted. Dette er årsaken til at det er hevdet at disse symbolene ikke lenger representerer noe subkulturelt, men snarere nye markedsmuligheter (Clark 2003:229). Dette har sammenheng med at kjedebutikkene selger ferdige stilpakker, slik at man ikke lenger behøver å være kreativ: ”Jeg tror det er litt sånn blant folk i begynnelsen av 20-åra at de prøver å følge en sånn satt greie” (Kristoffer). Mainstream kan med andre ord kjøpe produkter som er ment å symbolisere ”indie” eller ”opprør”. Ved å gjøre dette avkoder man varenes innhold på den *dominerende* måten (Hall (1999 [1980]). Hebdige mener i forlengelsen av dette at bare ved å lese kulturelle objekter på en *opposisjonell* måte vil man kunne være kreativ. Hvis man avkoder noe på den dominerende måten – som også samsvarer med avsenderens intenderte mening - er man en ”kopist” (Hebdige 1989).

## Indiekids

Mainstream oppleves ofte som en stor, diffus trussel for subkulturene. Etter at indiekulturens musikk og øvrige symboler ble gjort mer tilgjengelige for ”utenforstående”, har imidlertid denne trusselen blitt mer påtrengende og konkretisert gjennom *indiekids*<sup>25</sup>. De er, i tråd med Hebdige (1989), indiekulturens egne *hangers-on*. For mine informanter er indiekids et symbol for alt annet enn ”autentisitet”, fordi de hører deres musikk og kler seg i deres klær uten å besitte reell subkulturell kapital.

Nettopp dette er hevdet å være et viktig kjennetegn ved postmoderne mote, der uttrykkene oppleves å være viktigere enn meningen bak disse (Muggleton 2000). Muggleton kaller det for et sammenbrudd i meningskjeden, der den subkulturelle stilen nå blir brukt for stilens skyld og ikke for å kommunisere noen underliggende beskjed (Muggleton 2000:44). Det samme beskriver Paul Sweetman (2004:83) som ”floating signifiers” - tegn som ikke lenger refererer til annet enn seg selv. Post-subkulturteoretikere som Muggleton og Sweetman beskriver dette som normen innen subkulturer. Denne forståelsen står i kontrast til mine informanters utsagn: ”Det er jo forskjell på dem som bare dyrker stilen, for stilen sin skyld. Og det har jeg ikke så mye... Innenfor musikk så blir stilen for stilen sin skyld veldig feil, synes jeg (...) De personene interesserer meg ikke i det hele tatt” (Josef). Dette går imot Muggleton og Sweetmans forståelser om at ”stil for stilens skyld” er et kjennetegn ved dagens subkulturer. Samtidig er et av hovedpoengene mine i denne oppgaven at man ikke skal ta subkulturmedlemmenes kategoriseringer som representasjoner av virkeligheten. Slik vil ikke Josefs utsagn kunne brukes mot Muggleton og Sweetmans forståelse. Likevel gjenspeiler sitatet mine informanters skille mellom det autentiske og det ikke-autentiske.

For mine informanter er det imidlertid ikke lenger nok å dra grenser mot den diffuse ”normalkulturen”. Normalkulturens mainstream kjenner ingen av indiekulturens koder, og er slik ingen trussel. Sellers (2007b:4) forklarer dette på en subjektiv, men svært treffende måte:

You’re safe around superfans of bands like (...) Toto and Hanson (...) hearing them speak insider knowledge would be more pitiful than insufferable. No need to sweat hyper listeners of pop nothings like Fergie, Christian Aguilera, or Gwen Stefani, who get decent reviews and sell plenty of records and make rumps shake at the club, but whose core listeners don’t have the built-in geekery required of the musical know-it-all.

---

<sup>25</sup> Indiekids definerte jeg i innledningskapitlet som (unge) mennesker som aktivt går inn for å bli indie.



Poenget her er altså at folk ikke representerer noen trussel før de nærmer seg deres domene. Det er derfor viktigere å distingvere seg fra de som besitter litt, men ikke nok, subkulturell kapital. Espen forteller: ”Det er en del indiekids som liker oss, ja for whatever reason liksom, til og med mora mi liker jo bandet – en kristen bondejente fra bygda liksom”. Dette utsagnet er flertydig: Når Espen sier ordet ”indiekids” er det med et oppgitt blikk og rullende øyne. Med dette forstår man at han ikke bare har et anstrengt forhold til indiekids, men *særlig* at de hører på hans musikk. Samtidig ser man at når han trekker inn sin mor, er ikke dette nødvendigvis for å illustrere bredden i publikummet deres, men snarere for å frata indiekids en subkulturell identitet.

### ”Det er liksom litt intuitivt dette her”

Indiekulturen kommuniserer gjennom klær. Det er hevdet at en slik kommunikasjon ikke lenger er mulig når så mange ikler seg indiestilen: ”Now that look has become generic and meaningless” (Thompson i Walton 2009:12). Likevel er det ikke nødvendigvis fullt så dramatisk: Som vi har sett dreier den subkulturelle kapitalen seg i stor grad om kunnskap. For mine informanter handler dette også om å være i stand til å avdekke hvem som ikke er helt ”in the know”: ”Det er flere ganger jeg må se i bakken fordi jeg blir flau over at folk prøver for hardt” (Christian). Disse ”folkene” som Christian snakker om kan være både musikere som ikke er helt på innsiden og indiekids generelt. Josef er inne på det samme, og forteller at det å avdekke hvem som bare har stilen, og ikke innholdet, er en intuitiv egenskap:

J: Du ser ganske tydelig hvem som prøver litt for hardt, og hvem det faller litt mer naturlig for da. Jeg synes i alle fall at jeg ser det.

H: Hvordan ser du det?

J: Jeg har liksom ikke... Det er liksom litt *intuitivt* dette her.

Denne intuisjonen stemmer overens med Thorntons forståelse av at subkulturell kapital, som i tillegg til å være objektivisert, også er kroppsliggjort (Thornton 1995). Det å ta i bruk de riktige symbolene er noe som skal skje helt naturlig, og folk som arbeider *for* hardt med å følge de subkulturelle trendene har liten, eller ingen status (Walton 2009:10). At det å avdekke hvem som prøver for hardt forstås som intuitivt, forteller også mye om hvordan mine informanter arbeider for å skjule sine estetiske kriterier om hva som er bra og hva som er dårlig. At dette er kroppsliggjort kunnskap forbeholdt de som er på innsiden, er èn ting. Et viktigere poeng er at dette hemmelighetskremmeriet bidrar til å plassere mine informanter på

toppen av indiekulturens makthierarki. Det å fortelle konkret hva som er ”kredibelt” og hva som ikke er det, ville ha gjort denne kunnskapen tilgjengelig for andre å forsyne seg av. Slik ville mine informanter mistet sin makt. Ved i stedet å skjule dette, gjør de seg interessante og kunnskapsrike ved at de vet noe som ikke andre gjør. Det å oppgi disse estetiske kriteriene vil bidra til sårbargjøring, fordi man dermed kan utsettes for kritikk. Å holde noe skjult er dermed et tegn på makt.

Dette kan sees i tråd med Bourdieus (1993) forståelse av at det ikke er objektene i seg selv som bidrar til denne makten. Langt viktigere er selve *blikket* man retter mot objektene, og dette krever en kunstnerisk kompetanse. En slik kompetanse er det som skiller kunstnere fra mer konforme mennesker (Bourdieu 1993:264). ”Jeg tror alle har sine distinkte kjennetegn, bare at de kjennetegnene er utrolig kjedelige. Eller de kjennetegnene er utrolig like alle andre” (Josef). Denne uttalelsen kan sees som rettet mot både indiekids og mot band som mangler særpreget. Interessant er det å legge merke til at Josef starter sympatisk med å indikere at alle er spesielle, før han deretter river det ned igjen da han sier at disse er like alle andre.

## Indie-avantgardisme

Bourdieu (1993) forklarer hvordan det på det autonome kunstfeltet foregår konstante kamper om hva som skal regnes som gyldig kapital. Det er gjennom disse kampene ny kultur skapes (Bourdieu 1993:42). De som besitter mest av den feltspesifikke kapitalen vil også være de som besitter mest makt. Indiekulturen er riktignok ikke et felt på grunn av fraværet av formelle institusjoner. Likevel ser man mange paralleller mellom kunstfeltet og indiekulturen.

I følge Bourdieu er feltets grunnleggende holdninger, *doxa*, så selvsagte at det ikke settes spørsmålsteget ved dem. De som har mest feltspesifikk kapital, det vil si de *ortodokse*, forsøker å bevare doxa for å opprettholde sin posisjon. I blant dukker det opp nykommere som forsøker å bryte med doxa. Disse kalles *heterodokse*, og er kjennetegnet ved at de utfordrer det som dominerer feltet ved å lansere nye kriterier for hva som skal regnes som verdifullt. Et poeng her er at det nesten alltid er nykommerne på feltet som tar initiativ til forandring (Bourdieu 1993:58).

Imidlertid foregår det ikke helt på denne måten innen indiekulturen. Her ser man snarere at det er de ”gamle” som begynner å rokke på feltet for å *forsvare* seg mot nykommerne, eller indiekids. Jeg vil videre hevde at mine informanter befinner seg i en slags hybridposisjon mellom heterodoks og ortodoks. De er heterodokse fordi de drar grenser til indiekids gjennom symbolendringer, samtidig som de er ortodokse fordi de besitter større

mengder subkulturell kapital enn de øvrige subkulturmedlemmene. De befinner seg altså i et spenningsrom, der de forsvarer sin subkulturelle kapitals eksklusive stilling ved å *gjenskape* den på nye måter.

I likhet med Beckers jazzmusikere, besitter mine informanter eliteposisjoner innen sin subkultur. Dette kan knyttes til avantgardisme - sosiale grupperinger der det hyppig skapes nye koder, slik at tegn får nye meninger (Berkaak og Frønes 2005:87). Indiekulturens elitegruppe vil kunne kalles avantgardistisk fordi den besitter en slik posisjon der disse kodene skapes. De er i forkant innen *sin* kultur. Likevel er det et viktig poeng, som jeg tidligere har vist, at disse ikke vil oppfattes som avantgardistiske blant for eksempel samtidskunstnere. Av denne grunn har jeg kalt mine informanter *indie*-avantgardistiske. Et hovedpoeng innen indie-avantgardismen er at man skal være *tidlig* ute med *gamle* symboler. De skal hele tiden være på utkikk etter det nye uttrykket, men dette er som regel basert på noe gammelt. Dette var tydelig hos Karl da han svarte på om han var inspirert av beat-litteraturen i bokhylla hans: ”Nej, altså, jag är lite trött at prata om det där, därför jag varit det så länge”. Liknende argumentasjon skal vi i kapittel 6 se at også gjelder når det snakkes om hasj.

## 4.5 Indiekulturens grunnleggende etos

Indiekulturens grunnleggende etos er motstand mot musikkindustrien, og er en langt mindre radikal form for motstand enn den Birminghamskolen beskrev. Gjennom motstanden uttrykkes også subkulturens antimaterialisme, idet det å uttrykke noe ”ekte” ses på som langt viktigere enn å tjene penger. Autonomi og uavhengighet er grunnleggende idealer, som blant annet kommer til syne gjennom Do-It-Yourself-ideologien. Indiekulturen er nostalgisk, noe som særlig uttrykkes gjennom den utbredte teknofobien der gammelt, analogt musikkutstyr og vinylplater har høy status. Indiekulturens medlemmer forklarer dette med at det gamle utstyret er ”organisk” og ”varmt”, i motsetning til den kommersielle musikkindustriens produkter som beskrives som ”kalde”, ”kunstige” og ”uekte”.

Indiekulturens ideologi har mye til felles med Frankfurterskolens elitistiske dikotomi mellom kunst og massekultur. Ved å ta i bruk gammelt utstyr er tanken at man kan lage ekte kunst, men en slik kobling er i seg selv et paradoks da kunst og nostalgi åpenbart står i et spenningsforhold. Kunsten søker det ”nye”, mens nostalgien ser seg tilbake. Indiekulturen handler om å balansere disse to idealene. I dette kapitlet har jeg argumentert for at indiekulturen reverserer det dikotomiske forholdet mellom rent og urent, slik at det urene

foretrekkes og oppleves som autentisk. Dette kommer til uttrykk i musikken, som skal være upolert og støyete, i motsetning til musikkindustriens perfektionerte og ”overfladiske” lydproduksjon. I tillegg uttrykkes reverseringen ved å glorifisere en kroppslig forfallsestetikk. I normalsamfunnet konnoterer dette tap av kontroll, mens det innen indie står for individualitet og uavhengighet.

En subkulturs ”kjernemedlemmer” vil alltid føle seg truet når ”deres” symboler blir kommersialisert. I indiekulturen er ”indiekids” den største trusselen, fordi de bruker indiekulturens symboler, både musikk og klær, uten å besitte reell subkulturell kapital. Når dette skjer mister de subkulturelle symbolene mye av sitt innhold. Mine informanter har et grunnleggende behov for ikke å være mainstream. Deres forsøk på å *skjule* estetiske kriterier kan derfor tolkes som en reaksjon på kommersialiseringen og som en måte å hindre ytterligere symboldiffusjon. Hemmeligholdelse og stadig endringer i kulturens uttrykksformer, er en måte å beskytte subkulturen mot å bli tatt opp av mainstream. Dette er et mønster som også kommer til uttrykk når det gjelder rusmidler, noe jeg skal komme tilbake til i kapittel 6. Av denne grunn kaller jeg mine informanter for indie-avantgardistiske. Selv om de ikke er avantgarde i den større sosiale konteksten, strever de kontinuerlig for å være i forkant av egen subkultur.

## 5 Autentisitet og indiekultur

I forrige kapittel viste jeg hvordan flere av indiekulturens symboler har blitt kommersialisert. For mine informanter uttrykkes dette å være problematisk, da de opplever at symbolene mister sitt ”autentiske” innhold når dette skjer. I dette kapitlet skal jeg se nærmere på hva som legges i å være ”ekte”.

I sin første del skal dette kapitlet dreie seg om hvordan mine informanternes motvillighet til kategorisering kan kobles til det å besitte en ”kjerne” eller en ”autentisitet”. Deretter vil jeg drøfte selve autentisitetsbegrepet i lys av Birminghamskolens teori og post-subkulturteori. Begrepsdrøftelsen munner ut i en diskusjon rundt hvorvidt indie-avantgarden kan sies å være noe mer autentisk enn hva indiekids er.

### 5.1 Motstand mot kategorisering

I indiekulturen kan målet om å være ”ekte” kun nås ved å være individuell. Hva som ligger i individualitetsbegrepet kan det derimot være vanskelig å sette ord på. Mennesker vet ikke alltid hva de vil, men ofte er de klare på hva de *ikke* vil (Douglas 1996:83), og er det noe indiekulturens medlemmer motsetter seg, så er det å tilhøre en kategori: ”Alle skal ha bås hele tida” (Ruben). Dette er riktignok en utbredt trend i det (post-)moderne samfunnet, og da spesielt hos middelklassen. Muggleton (2000) kaller dette en *hyperindividualisme*. Selv om disse verdiene kan spores tilbake til 1960-tallet, vil jeg hevde at indiekulturen i dag representerer dette idealet i en ekstremversjon. De vil ikke plassere seg selv i en konkret kultur eller i en musikalsk sjanger, noe som også kan knyttes til spørsmålet om hva som oppleves som autentisk. Ved å avvise kategorier plasserer de seg selv som ”ekte”, i motsetning til folk som frivillig lar seg stemple. Det individualistiske idealet trigges ytterligere av den økte trusselen fra indiekids, i det behovet for å være individualistisk som regel først oppstår etter at subkulturen har blitt plukket opp av mainstream (Muggleton 2000:147)

## “Det er en ordentlig sjel i det”

Kategorier forstås som hemmende for den kunstneriske utfoldelsen. Musikk skal representere noe nytt: ”Det skal låte noe ferskt av det!” (Ruben). Begreper som er brukt før har allerede et konvensjonsbundet innhold knyttet til seg, og passer dermed ikke med ”det ferske”.

Det å være indie-avantgardistisk innebærer, som vi så i kapittel 4, å se på sin egen musikk som mer enn bare musikk, det er først og fremst ”kunst”. John Baldessari (1958<sup>26</sup>) skrev at ”art is a creation for the eye and can only be hinted at with words”. Det skal være en ”sjel” der, som ikke kan beskrives med ord: ”Det er en ordentlig sjel i det, jeg kan ikke peke på det, men jeg *kjenner* det” (Espen). Christian er inne på mye av det samme når han hevder at visjonen bak musikken deres er så stor at ikke ”hvem som helst” kan skape den.

Mine informanter er opptatt av å beskrive seg selv som kompromissløse, og vil heve egen musikk over kategoriens begrensninger. I stedet for å bruke etablerte ”anmelderbegreper” beskriver de egen musikk i form av adjektiver som uttrykker *følelser*. Disse følelsene skal, i tråd med kunstens idealer, gjerne være motsetningsfylte. Blant annet beskriver Christian egen musikk som noe ”brutalt”, ”trist” og ”vakkert” på samme tid. Alle adjektivene uttrykker sterke følelser, noe som kan sees som enda et romantisk trekk ved indie. Dette kan igjen knyttes til den generelle opptattheten av det menneskelige, det naturlige og det organiske. Kategorier passer ikke inn her, fordi en konvensjonsbundet kategori ikke vil kunne inneholde alle disse motstridende følelsene.

## ”Jeg er ikke så glad i for mye sirkus”

Flere av mine informanter forteller om hvordan sjangerstempling av deres musikk har betydning for hvor de får spillejobber. Konsertene tiltrekker seg da publikum kun ut i fra hvilken parole de selges under: ”Det syntes jeg er litt dumt, for jeg liker ikke steder som er for bare èn ting. Det blir så snevert og tullele” (Kristoffer).

Det at de ikke liker steder eller kulturer som er homogene, må sees i sammenheng med deres forståelse av at disse mangler individualitet og dermed også autentisitet. Rockabilly-kulturen beskrives her som ”verst”: ”Sånn som det derre rockabilly-greiene er en sånn virkelighetsflukt. Det er jo 2010 snart, og jeg føler det blir som å være på karneval hele livet da ”, forteller Kristoffer.

---

26 Sitatet er hentet fra Baldessarīs verk “What is Painting”, MoMA, New York.

Aversjonen mot rockabilly-kulturen har også sammenheng med at de ikler seg ”kostymer”. Kostymer og ”show” sees generelt som overfladisk og som en hindring for det kunstneriske uttrykket:

Jeg digger David Bowie, men de som prøver å være David Bowie i dag, det er litt sånn ”æhhh” (...) Jeg er ikke så glad i for mye sirkus, når sceneshow blir viktigere enn selve musikken. Tror aldri jeg har hørt det bandet, men Of Montreal, eller noe sånt noe, de har en veldig sånn oppspjåka stil. Nå har jeg ikke hørt musikken deres, men husker at jeg tenkte da jeg så de at ”det her er å gå for langt” (Christian).

Christian peker her på viktigheten av å være original. At Christian liker Bowie skyldes at han var innovativ, og en pioner innen ”glitter og glam-rock” (Hebdige 1989). Dette står i motsetning til rekken av etterfølgere, for eksempel indiebandet Of Montreal, som forsøker seg med et ”sirkus” a la det Bowie gjorde for førti år siden. Ikke nok med at de ikke står for innovative musikalske ideer, men til og med sceneshowet, som fremstår som det viktigste, er ”stjålet”.

Det at Christian reagerer når han ser mennesker som bruker kostymer, og slik frivillig kategoriserer seg selv, illustrerer hvor dypt det individualistiske idealet sitter forankret. ”Er du redd for at show og kostymer skulle tatt fokus fra musikken deres?”, spør jeg videre. ”For min egen del så hadde jeg bare følt meg dum rett og slett!” (Christian). Josef er enig i dette og avviser at hans band kunne brukt kostymer på scenen, men respekterer i likhet med Christian de ”autentiske” pionerene som brukte det: ”De hadde det helt fra begynnelsen av, så det er mer autentisk på dem (...) Men det er fordi du kjenner bakgrunnen deres, og du føler at det faller naturlig for dem”.

Her ser vi igjen hvordan det ”autentiske” er knyttet til det ”naturlige”, og hvordan det naturlige igjen er en egenskap som gir makt for de som vet nøyaktig hva dette innebærer. Innen indie er det likevel slik at man skal være den samme på scenen som man er privat, for bare slik kan man være ekte og naturlig. Indie kan derfor beskrives som en sjanger der utøverne spiller rollen som seg selv (Fonarow 2006:191), og idealet er å være upretensiøs og introvert. Implisitt betyr dette at det blir feil med kostymer, fordi dette gir konnotasjoner til noe teatralisk.

## De forutsigbare Andre

Det å stemple en subkultur oppleves som det samme som å påpeke dens kollektive aspekter, hvilket igjen oppleves som noe svært negativt<sup>27</sup> (Muggleton 2000:61). Selv om mine informanter ikke vil plassere seg selv i noen kategori, føler de at *andre* i aller høyeste grad kan kategoriseres. De tar særlig avstand fra subkulturer som frivillig kategoriserer seg selv. Dette fordi det skaper en homogen *gruppeidentitet* som bryter totalt med mine informanters individualistiske ideal.

Deres egen selvforståelse som uavhengige og åpenhjertige, står i kontrast til deres stereotypiske syn på andre subkulturer som beskrives som forutsigbare. Vi har sett at indie er en nostalgisk kultur, likevel trekkes det strenge grenser til kulturer de mener har stagnert i fortiden. De oppleves som konforme og ute av stand til å gjøre noe nytt:

Jeg tror det er mange som har et helt klart mål om å høres mest mulig ut som heltene sine, og har veldig klare rammer for hva som er lov og ikke lov. For eksempel i mer utprega ”rockemiljø” i den ”autentiske” rocken, der har man helt klare regler for at synth kan man ikke bruke, og trommemaskin er omtrent satanistisk. De verste er rockabilly-folkene, der de skal ha gammeldagse yrker og sånt. De skal være frisør eller bilmekaniker, sånne gode gamle yrker. De kan ikke være dataingeniør og rockabilly liksom, det blir feil (Mathias).

Sitatet illustrerer hvordan mine informanter distingverer seg fra andre gjennom de konstruerte dikotomiene ”open-minded against narrow-minded, permissive versus intolerant” (Muggleton 2000:124), som alle bunner ut i et syn på seg selv som autentiske i motsetning til andre som forstås som falske. Mathias indikerer ovenfor at de mest ikke-autentiske i samfunnet nettopp er subkulturer som er bygget på en sterk gruppesolidaritet og et kollektivistisk verdisystem (Muggleton 2000:161). Det er også verdt å merke seg at det ikke er arbeiderklasse-glorifiserende kulturer i seg selv Mathias tar avstand fra, men snarere kulturer som setter begrensninger for seg selv ved for eksempel bare å kunne inneha ”tradisjonelle arbeiderklasseryrker”. Han gjør også narr av hvordan rockere strever etter å ligne mest mulig på sine forgjengere som skapte stilen. Mine informanter mener altså at når man er for lik for eksempel musikere fra 50-tallet, så er man det motsatte av autentisk – en innholdsløs kopi. Det å kopiere noen indikerer at man følger noe kollektivt (Muggleton 2000:142), og forstås som overfladisk.

---

<sup>27</sup> Her vil kanskje noen bemerke at man i innledningen av denne oppgaven kunne lese at noen av informantene mine gikk med på å kalle seg indie. Imidlertid var det tydelig at de der ene og alene refererte til den uavhengige *produksjonsmåten*.



## Espen

Espen står i en særstilling i sin subkultur, og markerer seg som *mer* indie-avantgardistisk enn de andre jeg har snakket med. Alle mine informanter er indie-avantgardistiske i den større indiekulturelle konteksten, men Espen befinner seg på toppen av dette hierarkiet. Fra en slik posisjon kan han tillate seg å gjøre som han vil. Blant annet kommer dette til syne ved at han uttrykker motstand mot noe så grunnleggende som indiekulturens kjerneverdier. Der de andre er opptatt av ikke å lage for mye ”sirkus” rundt både klesvalg og sceneopptreden, forteller Espen at han bevisst bruker kostymer på scenen:

Jeg synes rock’n’roll er verdt det. Det er show, og det er musikk. Sånne folk som går på scenen og skal være så upretensjose og bare ”jeg er her bare for musikken” [lager en sutrete stemme]. Jeg mener, hva er det du gjør på en scene da? Hvis du står på en scene, og får betalt for det, så er du jo selvbevisst på det, og det å si at du ikke er det da, det er jo i hvert fall løgn! Jeg er *ekstremt* selvbevisst på hvordan jeg vil at bandet skal bli oppfattet. Det gidder jeg ikke legge skjul på. Folk som skal bli oppfatta som jordnære, tenker på forhånd at de vil bli det.

Ikke bare tar han avstand fra indiekulturens grunnleggende verdier, men han gjør til og med narr av disse. Interessant er det at han beskriver egne konserter som ”show”, noe som bryter fullstendig med indiekulturens introverte fokus der musikken skal være i sentrum og at dette i seg selv er nok. Espen går videre i kritikken av sine likemenn ved å hevde at det å bli oppfattet som jordnær er like ikke-autentisk som det å lage ”show”, fordi også dette er et valg man har tatt. På denne måten kan man si at Espen *reverserer* selve indieetaset, for bare det er ekstremt nok til helt og holdent å dra grenser mot indiekids.

Når jeg går på scenen så er jeg en *helt* annen person. Det blir som en sånn *metamorphosis*. En psykisk metamorfose (...) Jeg tar på meg en drakt liksom, et kostyme. Det blir akkurat som superheltene. Clark Kent har på seg Supermandrakta når han gjør de tingene. Han kan gjøre hva han vil egentlig, og det kan jeg også. For å visualisere det jeg har inni meg, og vil uttrykke, så tar jeg på meg et kostyme.

Her ser vi også at han fjerner seg fra indiekulturens autentisitetideal, ved å fortelle noe så radikalt som at han er en annen på scenen enn han er privat. Fordi han besitter mer subkulturell kapital enn de fleste i sin kultur, og derfor har en dypt forankret kredibilitet, kan han tillate seg å fnyse av subkulturens etos. Han fremstår som en rebell, men sannheten er snarere at han utøver indie-avantgardismen i sin ytterste form.

## 5.2 Autentisitetsdebatten

Vi har sett at mine informanter frykter å stagnere i en kategori for slik å miste sin kunstneriske autonomi og autentisitet. Autentisitetstemaet handler i første instans om å skille det ”ekte” fra det ”uekte”. Dette har vært kunstens anliggende i alle år, og har i tillegg stått på indiekulturens agenda fra starten av (Kruse 2003:121). Autentisitetsbegrepet stod sentralt både hos Frankfurterskolen og i Leavisistiske teorier. Leavis’ hovedpoeng var at kultur som er skapt av kommersielle årsaker mangler autentisitet, selv om denne av og til forsøker å etterligne ekte følelser (Frith 1983:42).

I subkulturteorien har autentisitetsdebatten dreid som om hva som konstituerer et ”ekte” medlemskap i subkulturen. Birminghamskolen presenterte en dikotomi mellom en autentisk ”første bølge av selvbevisste innovatører” og deres kopister som tok i bruk masseproduserte subkulturelle stilelementer (Hebdige 1989:122). Autentisitet var her knyttet til arbeiderklassens mulighet til å gjøre motstand mot den samfunnsstrukturen som opprettholdt deres underordnede posisjon.

Som jeg var inne på i teorikapitlet, har denne forståelsen av autentisitet i nyere tid blitt sterkt kritisert innen post-subkulturteorien: ”On what criteria can particular subculturalists be regarded as authentic or inauthentic?”, spør blant andre Muggleton (2000:24). Hans eget synspunkt er at det ikke eksisterer noen subkulturell ”kjerne” i objektiv forstand, men snarere grupper som defineres slik av forskeren (Muggleton 2000:151). Også Marchart (2003) har pekt på at post-subkulturstudienes hovedanliggende må være å unngå den type feilslutning som kjennetegner den ”heroiske” fasen i subkulturstudier, og hevder at Birminghamskolens skille mellom autentiske subkulturer og inkorporerte kulturer ikke er mer enn en myte (Marchart 2003:85).

Da dette i dag er det mest utbredte synet på autentisitet, er det overraskende at det likevel er Birminghamskolens autentisitetsforståelse som er gjeldene blant indieskribentene jeg refererer til i denne oppgaven. Det verserer tilsynelatende en enighet om at det finnes en ”original” og ”autentisk” indiekultur. Dette ser man både hos de som snakker om indie utelukkende i preteritum og de som mener at kulturen eksisterer like fullt i dag. De er enige om at indiekulturen med stor *I* kan spores tilbake til 1980- og begynnelsen av 90-tallet, og i den grad det hevdes at denne kulturen fortsatt finnes, fordrer det at den er identisk med den som fantes på 80-tallet. Dette må sees i sammenheng med min øvrige kritikk av at subkulturteoretikerne i en for stor grad bruker sine informanternes egne kategorier som representasjoner av virkeligheten. Thornton er også inne på dette i det hun hevder at man ikke

må ta informantenes egne meninger helt bokstavelig: ”They are not transparent windows of the world” (Thornton 2005:185). Dette må igjen sees i lys av kritikken jeg rettet mot indieskribeter innledningsvis: De fleste av dem er selv medlemmer av indiekulturen og mislykkes derfor i å distansere seg fra feltet.

Oakes (2009) er en av dem som nostalgisk beskriver 80- og 90-tallet som en tid da man fortsatt visste hva indie var. Hennes perspektiv er at det først er nå som indiesymbolene blir solgt som en kommersiell vare, og dermed diffunderes til mainstream, at det har blitt vanskelig å definere hva indie er (Oakes 2009). Også Fornäs påpeker at det nå er vanskelig å gjenskape den type skille mellom mainstreamkulturen og motstandsdyktige subkulturer som *tidligere* var til stede (Fornäs 1995:8). Bannister bruker ordene ”renhet” og ”forurensing” om dette, og hevder at indiekulturen har mistet sin renhet på grunn av ”sellouts, buyouts and mergers” (Bannister 2006a:xxiv). Dette har ført til at indiekulturen i dag er heterogen<sup>28</sup>, og ”scattered at best” (Joel). Men hvordan kan man vite at det tidligere var enighet omkring hva indie var?

Oakes’ og Bannisters subtile angrep på ”stilkopistene” må forstås i lys av at de selv har vært medlemmer av indiekulturen. Særlig Oakes’ narrativer om indie er sterkt preget av at ”alt var mye bedre før”. Dette må sees i sammenheng med indiekulturens nostalgi i vid forstand, da det nettopp er en slik *imaginær* glorifisering som kjennetegner nostalgien. I likhet med nostalgien til 60- og 70-tallet, presenteres det et gullkantet bilde av 80-tallets indiekultur fordi det er slik den velges å huskes. Slike miljøer beskrives ofte stereotypisk i etterkant for å markere avstand til hvordan ting er i dag (Muggleton 2000:163). Hvis man hadde gjort en studie av den første generasjonen indiekultur er det ikke sikkert at man ville fått noe entydig svar på hva indie var. Tvert i mot er det trolig at det også den gang var mye usikkerhet knyttet til dette, og at heller ikke datidens indiekultur kategoriserte seg selv. Det er nærliggende å tro at det også den gang fantes like mange flytende grenser, og konstante definisjonskamper som man ser innen indiekulturen i dag.

## **Kjerne eller konstruksjon?**

”Nothing proves the originality and inventiveness of subcultural music and style more than its eventual ‘mainstreaming’”, forklarer Thornton (1995:128). Et av de største paradoksene innen indie-avantgardismen er nettopp hvordan mine informanter gjennom

---

<sup>28</sup> Jeg har tidligere kalt den homogen, men jeg viste da til mine indie-avantgardistiske informanter og ikke indie i sin helhet.

hemmelighetskremmerier strever for å beskytte sin subkulturelle kapital, for slik igjen å beholde sin “originalitet” og “autentisitet”. På denne måten ser man at de indirekte likevel definerer seg selv som en gruppe - en gruppe som står i kontrast til både indiekids og øvrige ”rockere”. Sagt på en annen måte, så konstituerer de sitt meningsfellesskap som individualistisk (Sweetman 2004:86). Slik får man et kulturelt fellesskap mellom de som har kunnskap om dette idealet. Dette kan sees i sammenheng med Maffesolis *estetiske paradigme*, som går ut på at personer med en individualistisk selvforståelse ironisk nok bare kan innfri dette i relasjon med andre (Maffesoli 2005:194).

At det har skjedd en diffusjon av indiekulturens varer, slik jeg utdypet i kapittel 4, er det ingen tvil om. Det som det har vært knyttet usikkerhet rundt er snarere hva dette har betydd for subkulturen indie. Man vil enkelt kunne trekke paralleller til Hebdiges forståelse av at kausalpilen går fra subkulturene til massemedia, og ikke omvendt som post-subkulturteoretikerne hevder. Innen indiekulturen går denne pilen fra indiekulturens elite (mine informanter) via mediene til indiekids. Med utgangspunkt i dette vil man kunne kritisere post-subkulturteorien for ikke å skille mellom den innovative elitedelen av en subkultur, og resten. Så enkelt er det likevel ikke – for hvor henter så den innovative eliten sin inspirasjon fra?

Hebdiges poeng er, som vi har sett, at denne diffusjonen har ført til at det alltid er en signifikant forskjell mellom ”originale” subkulturmedlemmer og *hangers-on* (Hebdige 1989:122). Det er disse originale han kaller for autentiske, i den grad de kreativt skaper ny kultur gjennom å være de første *bricoleurs*. Indiekids oppleves av mine informanter som kopister fordi de etterligner deres stiluttrykk, og kjøper seg en plass i subkulturen ved å etterlate store summer hos kjedebutikkene. Som jeg tidligere har vist, er det nettopp de som etterligner indiekulturens stil og besitter *noe* subkulturell kapital som utgjør den største trusselen. Det er Franz Ferdinand-fansen mine informanter vil distingvere seg mot, ikke de som liker Beyoncé. Imidlertid kan man stille spørsmålstegn ved om disse er reelle *hangers-on* eller om de ikke snarere representerer noe helt annet, da de ikke tillegger det samme meningsinnholdet i objektene de bruker.

Vi har sett at indiekulturen er nostalgisk, og utvilsomt har latt seg inspirere av band som Velvet Underground. Mathias ”innrømmer” dette når jeg spør ham om inspirasjon til klesstil. Han hevder først at han ikke lar seg inspirere av noen, før han sier: ”Men når du ser på gamle svart/hvitt bilder av Velvet Underground så ser de jo veldig tøffe ut”. Videre er de trange buksene, et av indiekulturens viktigste symboler, inspirert av Beatles’ tettsittende

dresser og senere punkkulturens trange bukser. Slik vil man kunne stille spørsmålet om det ikke er akkurat det samme indiekids nå gjør når de lar seg inspirere av indieeliten. På samme måte som mine innovative informanter legger nye meninger i gamle symboler gjennom bricolage, kan indiekids kreativt tilegne seg og forandre *indiekulturens* symboler til sitt eget formål.

Samtidig vil man kunne argumentere for at mine informanter representerer en ”hard kjerne” i sin kultur, da det er de som stadig fornyer seg for å opprettholde sitt meningsfellesskap. For Hebdige er det et poeng at hans ”originale” subkulturmedlemmer representerer en hard kjerne. For CCCS var mediene en del av det hegemoniet subkulturene rettet sin motstand mot, og slik ble subkulturene og mediene beskrevet som uavhengige av hverandre. Hebdige mener at autentiske subkulturer og deres symboler eksisterer i forkant - og uavhengig av massemediene. Når de etter en stund blir tilgjengelig for normalkulturen gjennom mediene, vil tegnene, som vi har sett, bli ”fastfrosset” og miste sin subkulturelle mening (Hebdige 1989:96). Også Clarke og kolleger har pekt på at de største utviklingene innen kommersiell ungdomskultur stammer fra kreative nyskapninger som har skjedd på grasrotnivå utenfor den kommersielle verden (Clarke m.fl. 1976:187).

Man vil kunne si seg enig i dette dersom man likevel velger å se indiekids som *hangers-on*. Et poeng for Hebdige er nemlig at ungdommer binder seg i ulik grad til subkulturer, slik at man ser tydelige variasjoner i forpliktelse og engasjement (Hebdige 1989:122). Post-subkulturteoretikerne mener derimot at subkulturer i dag generelt er kjennetegnet ved en lav grad av forpliktelse, og at det derfor er feil å si at noen tilhører subkulturen *mer enn andre* (Muggleton 2000:52). Sweetman (2004) har blant annet laget et skille mellom det han kaller *tourists* og *travellers* innen subkulturer. Den første gruppen veksler lekent mellom ulike subkulturelle stiler, mens ”the traveller” velger en stil og holder seg til den for en periode. I dette siste ligger det altså noe mer langvarig, i det disse subkulturmedlemmene går inn for ”learning the language, mixing with the locals, and avoiding tacky tourist traps and cheap souvenirs” (Sweetman 2004:92). Likevel ligger det også her en forståelse av at subkulturell tilhørighet ikke er noe man er fullt og helt dedikert til, i motsetning til hva mine informanter er. Indie-avantgarden kan sees som en ”hard kjerne” i den forstand at indie for dem er en hel ideologisk pakke, der den for andre bare er en fritidsaktivitet, eller kanskje bare en stil. Dette bryter med andre ord med Muggleton og Sweetmans forståelse. For mine informanter later indieet osset til å være noe mer altopplukende enn det synes å være for indiekids.

Imidlertid er det utvilsomt en svakhet ved Birminghamskolen at de forstår denne sterke tilhørigheten som mer autentisk. Et problem i tilknytning til dette er at Hebdige ser subkulturene som innehavere av en *essens*. Det har generelt vært kritikkverdig ved subkulturforskningen at den ofte har gjort sine analytiske kategorier til beskrivelser av hvordan virkeligheten er, og som vi har sett viderefører indieskribentene denne trenden. Forståelsen av at det finnes en autentisk subkultur kan også sees i sammenheng med den vestlige filosofiens metafysiske dybdemodell, innside/utside-modellen, som vi også fant igjen hos Frankfurterskolen (Asbjørnsen 1999:29).

Innen post-subkulturstudiene brytes slike skiller ned, og sees som en konstruksjon. Dette er inspirert av post-strukturalismen, og da særlig Derrida som kritiserer Saussure for å ha tillagt autentisk, universell mening eller struktur bak språktegnet. Derrida beveger seg ikke direkte bort ifra Saussures kjente forståelse av språket som et "system av forskjeller", men legger vekt på at dette er uten en iboende sannhet (Lewis 2002:166). På samme måte hevder Foucault at meningen er begrenset til den enkelte språklige ytring eller diskurs (Lewis 2002:171). Det samme er Butler inne på når hun hevder at identitet ikke er en fiksert attributt hos en person: "Identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results" (Butler 1990:25). Når mine informanter presenterer binære opposisjoner, betyr altså ikke dette at disse er sanne objektivt sett. Som Clarke (1990:85) har påpekt, overser Hebdige at subkulturenes stilelementer er både dynamiske og diffuse. Slik vil det være problematisk å hevde at mine informanter er mer autentiske enn indiekids. Ingenting er mer ekte enn noe annet. De må derfor ikke forstås som "hard kjerne" versus "snyltere". De representerer snarere to ulike kulturer, til tross for at den ene tilsynelatende bruker den andre som forbilde. Med denne tankegangen vil Muggletons teorier være mer fruktbare enn Hebdiges. Som Muggleton selv bemerker har Hebdige rett når han påpeker at distinksjonen mellom originale og kopister alltid er signifikant innen subkulturer. Svakheten er imidlertid at Hebdige mislykkes i å se at denne dikotomien ikke har noen objektiv basis eller logikk (Muggleton 2000:147).

Som jeg skal komme tilbake til i neste kapittel, er indiekulturens grenser i stadig forhandling, og det er disse forhandlingene som til enhver tid *skaper* subkulturen. Det var altså ikke nødvendigvis en autentisk indiekultur en gang. Denne forståelsen går også i mot Frederic Jamesons pastisj-begrep som handler om at stilistisk innovasjon ikke lenger er mulig: "All there is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum" (Jameson 1985:115). Her ligger det med andre ord en

antakelse om at det en gang eksisterte noe autentisk, som man i dag viser til gjennom pastisj. Imidlertid er sannheten snarere knyttet til at kulturer ofte beskrives i ettertid for å markere avstand til slik det er nå. Hovedproblemet med autentisitetetsbegrepet er altså at det fordrer at noe eller noen besitter en slags iboende kjerne. Som vi har sett har post-strukturalistene påpekt at identitet er noe man *gjør*, og ikke noe man grunnleggende *er* (Butler 1990). På samme måte kan man si at autentisitet er en midlertidig konstruksjon, og den subkulturelle identiteten blir således forstått som noe flyktig og foranderlig (Muggleton 2000:93).

Jeg har pekt på at indiekids ikke kan sees som noe mindre autentisk enn mine indie-avantgardistiske informanter. Årsaken til at disse ofte forklares som mindre autentiske er at disse subkulturmedlemmene ikke kjenner til, eller bryr seg om, den ideologien som stilene opprinnelige refererte til (Kaiser i Muggleton 2000:43). Det er her hovedforskjellen mellom mine informanter og indiekids ligger. Begge kulturene låner symboler fra forskjellige kilder, men indiekids besitter ikke nødvendigvis kunnskap om hva disse en gang representerte, noe vi har sett at mine informanter er svært bevisste på. Dette kan problematiseres ytterligere hvis vi går tilbake til min tidligere påstand om at man aldri har vært helt sikker på hva disse symbolene stod for. Slik kan man si at selve distinksjonen ligger i at mine informanter *opplever* at de vet hva som en gang var ”autentisk”.

## Identitetsshopping eller langvarig engasjement?

Et av hovedpoengene innen post-subkulturteoriene er at det ikke eksisterer noen autentisk hard kjerne innad i en subkultur. Muggletons (2000) synspunkt er at man ikke kan definere noen subkulturmedlemmer som mer autentiske enn andre, fordi alle uansett er et resultat av medias påvirkning. Slik kan man bytte mellom ulike subkulturelle identiteter etter som man skulle føle for det. Muggleton var punker tidligere, og forholder seg nøkternt til dette:

Had I been born several years earlier I might have been a hippy; a decade before, I would undoubtedly have become a mod. (...) To those who will say I can't have been a real or true punk, (...) let me reply that there's no such thing as punk (...) and therefore no basis for the distinction between real and pretend. Punk is what you make it. Paradoxically, this is the essence of punk, and only "true" punks realize this (Muggleton 2000:2).

Han peker her på det han selv har kalt *style surfing* (Muggleton 2000:82). Dette innebærer at subkulturer i dag kan tillate seg å mikse stilelementer som de vil, og også bytte subkulturelt stiluttrykk så ofte de ønsker (Muggleton 2000:47). Det samme blir ofte kalt

identitetsshopping. For Muggleton er nettopp denne subkulturelle mobiliteten det viktigste incentivet for subkulturdannelse, fordi den er en kilde til ”lek og glede” (Muggleton 1997). I forlengelsen av dette har Clark hevdet at subkulturenes medlemmer selv ”believe that grunge, or punk, or break-dancing, is just another way of choosing Pepsi over Coke” (Clark 2003:231). Denne antakelsen vil i første instans vanskelig la seg forene med det å være fullt ut *dedikert* til en livsstil, som jeg har vist at mine indie-avantgardistiske informanter er.

Muggleton uttrykker også en påfallende ambivalens når han snakker om egen subkulturell tilhørighet: Han kritiserer subkulturforskningen for å lage skiller mellom ekte og uekte subkulturmedlemmer, men ironisk nok velger han å kalle de som er i stand til å avdekke at slike skiller ikke eksisterer for ”ekte”. Man skjønner imidlertid hvor han vil, og lignende tankegang er Espen inne på når han forteller om hvordan han ikke er opptatt av å lage noe ”nytt” musikalsk, men i stedet velger å la seg inspirere av flere ulike forgjengere. ”Det er som Gylve i Darkthrone sa: Hvis du skal lage noe nytt så kan du egentlig bare kalle det for noe annet, for alt er oppfunnet, ikke sant. Det er mye kulere å jobbe med referanser og sånt, det viser bare at du har peiling på det du holder på med” (Espen). Han presiserer samtidig at han kan skape noe eget gjennom selektivt å plukke deler fra musikkhistorien. Dette blir en form for overtredelig bricolage. Espen fortsetter:

For meg er det mye mer personlig enn hvis jeg skulle sagt at ”dette er det ingen andre som gjør”, [ironisk, tullestemme] og sånne ting. Men samtidig har jeg lyst til å lage egne ting også, men malen for det er fra femti år med rockehistorie (...) Jeg hører ikke så mye punkrock, men som jeg sa, Miles Davis er jo punk, Sun Ra er punk (...) og Serge Gainsbourg, han var jo en ordentlig punker! Det er ikke så enkelt: ”Punk is not a four letter word”, for å si det på den måten.

Gjennom å hevde at Gainsbourg var en punker illustrerer Espen hvordan ideologien er viktigere enn stiluttrykkene. Han bruker punk som eksempel fordi han tar avstand fra tanken om at egen kultur er en subkultur. Punk er mer legitimt å bruke enn indiebegrepet. I forrige delkapittel pekte jeg på hvordan Espen gjorde opprør mot indiekulturens autentisitetfokus. I sitatet ovenfor gjør han også narr av folk som sier at de skal lage noe helt nytt. Det er likevel interessant å merke seg hvordan han uttrykker at det er ”personlig” å plukke deler. Personlig er et ord som går igjen i mine informanters narrativer og er et tydelig uttrykk for et individualistisk fokus. Slik forstår man at Espen likevel ikke tar avstand fra indiekulturens individualisme og ønske om å skape noe nytt.

Som vi så i teorikapitlet hevder også Thornton at det er mediene som *skaper* subkulturene ved å stemple dem, slik at subkulturmedlemmene gjenkjenner hverandre



(Thornton 1995:162). Cagle er enig i dette: "Unlike Hebdige's subcultural innovators, out-there subcultures take styles from mass-mediated sources" (Cagle 1995:45). Av denne grunn hevder også han at subkulturer ikke er ekte, idet de aktivt bruker kommersielle ressurser. Både indie-avantgardistiske medlemmer og indiekids driver med dette. De trekker på eksisterende tegn og bruker disse til sitt eget formål, men på ulike måter. Med denne forståelsen reverseres Birminghamskolens oppfatning om hvem som kom først av høna og egget. Massemedia og markedet bidrar her til å skape den subkulturelle identiteten, mens Birminghamskolen, som vi har sett, hevder at subkulturer dannes uavhengig av media. Av denne grunn mener Muggleton at ingen kan karakteriseres som mer autentiske enn andre, nettopp fordi subkulturelle identiteter er tydeliggjort og konstruert av media (Muggleton 2000:134). For Muggleton er dette enkelt å hevde da hans informanter ikke selv skilte mellom autentiske og ikke-autentiske medlemmer (Muggleton 2000:138). Dette gjorde derimot Thorntons klubbere idet de distingverte seg skarpt fra uoriginale "Sharons and Traceys", som ble anklaget både for å mangle individualitet og å være amatører innen klubbing (Thornton 2005:188). "Sharon and Traceys" er her synonymt med "mainstream", og må igjen forstås som en ren konstruert kategori, skapt av subkulturen for å ha noen å distingvere seg fra. Slik er autentisitet, i følge Thornton bare et resultat av subkulturenes interne maktkamper (Thornton 1995).

Et lignende skille finner man, som vi har sett, i aller høyeste grad hos mine informanter. Likevel bruker de sjeldent selve *ordene* "autentisk" og "ekte": "Nei, det er et ord jeg virkelig prøver å unngå å bruke, og særlig ekte. Jeg føler at *unreal* må være bedre enn real liksom. Det er mye mer interessant å snakke om *ektefølt* da" (Mathias). Som jeg tidligere har vist, holder det altså ikke bare å ha uttrykket. Det må også være en *følelse* bak innholdet, og det er dette som definerer "det ekte". Det er interessant å legge merke til hvor kritiske mine informanter er til autentisitetsbegrepet etter å ha kritisert band i kostymer for ikke å være ekte. Dette kan sees i sammenheng med at ordet har blitt en klisjé for mine informanter, fordi anmeldere og bransjefolk har brukt slike ord om rockebasert musikk i årevis. Av den grunn har det blitt viktig for mine informanter å poengtere at dette er ord de tar avstand fra.

Den uttrykte motstanden mot autentisitetsbegrepet ser altså ut til å ha sammenheng med at selve ordet autentisk forbindes med subkulturer som etterligner heltene sine. Som vi ser hos Mathias, bruker han derfor ordet "ektefølt" i stedet. Likevel røper de fleste under intervjuene at de likevel bruker disse ordene, noe vi blant annet ser hos Josef: "Jeg driter i hvordan folk er, de kan se ut hvordan som helst, og gjøre hva som helst, men så lenge man vet

at de er *ekte* da (...) Det handler om å kjenne at 'dette her er genuint', og at de brenner for dette her. Det har jeg ekstremt stor respekt for”.

### 5.3 Autentisitet og indiekultur

Det å være ”ekte” innen indiekulturen innebærer særlig å ta avstand fra kategorier. Derfor markerer de seg som forskjellig fra subkulturer som de opplever at er homogene.

Indiekulturens medlemmer vil ikke la seg kategorisere, verken musikalsk eller når det gjelder klesstil. Idealet er at ”kunsten” ikke skal begrenses, og at den er noe mer enn hva kategorier kan fange. Innen indiekulturen skal det være fokus på musikken, og ikke personen, noe som også gjenspeiler et introvert ideal. Samtidig er det et spenningsforhold mellom indiekulturens fokus på individualitet og det å delta i en subkultur. Dette medfører en form for dobbelkommunikasjon innen indiekulturen.

Espen viser seg som mer indie-avantgardistisk enn mine øvrige informanter. Han reverserer indiekulturens kjerneverdier ved å fortelle at han liker show og kostymer på scenen. Slik befester han sin trygge posisjon på toppen av subkulturens hierarki. Dette må leses inn i den større indiekulturelle konteksten, der det nå har oppstått et behov for å uttrykke avstand til noen av indiekulturens verdier, fordi ”mainstream” nå har fått tak i disse.

Jeg har vist at autentisitet ikke er annet enn en kulturell konstruksjon. Det var ikke nødvendigvis en autentisk indiekultur en gang, men det beskrives slik for å markere avstand til hvordan det er i dag. Jeg hevder her at indie-avantgardistiske subkulturmedlemmer ikke kan regnes som mer autentiske enn indiekids, og at det ene ikke kan forklares som ”bedre” enn det andre. I likhet med indiekids har også indie-avantgardistene hentet inspirasjon fra andre steder, og særlig 1960-tallet. Man vet heller ikke om indiekids legger de samme meningene i sin symbolbruk som mine informanter. Av denne grunn vil det muligens kunne være fruktbart å se på indiekids og indie-avantgarde som to forskjellige subkulturer, snarere enn én. Det er også grunn til å anta at grensene mellom ”kjernen” og indiekids ikke er så tydelige som de uttrykkes å være. Imidlertid er det mye som tyder på at indie er noe mer altopplukende for mine indie-avantgardistiske informanter. Slik gir post-subkulturteorien et forenklet bilde av virkeligheten, når de hevder at subkulturer i dag er kjennetegnet ved en lav grad av engasjement.

## 6 Cannabis og indiekultur

Det vi nå vet om indie, på bakgrunn av analysene hittil i oppgaven, vil jeg i dette kapitlet bruke til å vie ekstra plass til et konkret symbol – cannabis. Med andre ord vender jeg nå blikket ned på detaljnivå. Jeg vil se på hvilken rolle cannabis spiller som symbol innen indie. Jeg kunne ha valgt et annet symbol, men cannabis ble foretrukket på grunn av cannabis-prosjektet som denne oppgaven er en del av. I tillegg er det interessant, fordi rusmidler sjelden blir nevnt i studier av rockebaserte subkulturer (Soilevuo Grønnerød 2002; Lalander 2005).

### 6.1 Hvordan cannabis passer inn i indiekulturen

Den søtaktige lukten av cannabis sivet ut av hyttevinduene på All Tomorrow's Parties. "Green or brown?", spurte jeg en forbipasserende da vi tilfeldigvis fikk blikkontakt. "Definitely green", smilte han og gikk videre. Som jeg pekte på i kapittel 3, forklarer Fonarow at det er alkohol som er indiekulturens "drug of choice" (Fonarow 2006:96). Selv om eksplisitte cannabisreferanser ikke er like utbredt innen indie som i enkelte andre musikkjangre, skal det likevel ikke mer til enn å dra på festival, eller å sette på noen indieklassikere på platespilleren før man finner at rusmiddelet likevel er tilstedeværende i subkulturen. For eksempel sees dette hos indiepionerene Sebadoh, med låter som "Smoke a Bowl" og albumtittelen "Weed Forestin". Mine intervjudata tyder også på at cannabis er det rusmiddelet som blir brukt mest etter alkohol. Samtlige av mine informanter har erfaring med bruk av cannabis, eller *tjall* som uttrykkes å være den vanligste betegnelsen, og alle forteller at cannabis er svært utbredt innen sin kultur.

To av informantene mine, Espen og Karl, bruker likevel ikke cannabis lenger, noe de begrunner med "overforbruk" i tenårene. De andre bruker stoffet på jevnlig basis. Stoffet har utvilsomt en ambivalens knyttet til seg innen indiekulturen, noe jeg vil komme tilbake til. Imidlertid vil jeg røpe allerede nå at cannabis var langt mindre populært å snakke om enn andre temaer - "hardere" rusmidler inkludert.

Som vi så i teorikapitlet pekte Willis (1979) på at det var et *homologisk* forhold mellom subkulturenes holdninger og de kulturelle objektene de brukte. Gjennom musikk, klær og rusmidler ble subkulturens verdier reflektert (Clarke m.fl. 1976). Homologibegrepet

viser slik til en slags hånd-i-hanske-metafor. Willis var spesielt opptatt av den symbolske rollen bestemte typer rusmidler har innen enkelte subkulturer. Han studerte selv hippiekulturen, men merket seg hvordan andre subkulturer la helt andre meninger i sin cannabisbruk (Willis 1979:116). Basert på analysene hittil i oppgaven, ønsker jeg å undersøke om et lignende homologisk forhold finnes mellom cannabis og indiekulturen.

I kapittel 4 gjorde jeg rede for indiekulturens etos, der vi blant annet så at indie er en *organisk* kultur og – musikkform. Det organiske idealet knyttes også til DIY-ideologien, fordi det man selv har laget oppleves som ”naturlig”. Dette kan kobles til hasj ved at det rent objektivt sett er et organisk stoff. Ruben er en av tre blant mine informanter som utelukkende bruker cannabis, noe han nettopp begrunner med stoffets naturlighet: ”Min innstilling er at hasj ikke er dop på en måte, det er ikke dop for meg da. Det er noe naturlig som kommer fra naturen”. Ruben er inne på mitt hovedpoeng i dette delkapitlet, nemlig at hasj i likhet med indiemusikken og – etoset forøvrig er noe organisk, noe som tyder på at hånd-i-hanske-metaforen kan være velegnet.

Denne tanken får støtte når jeg spør Mathias om han tror det er noen forskjell på hvordan hans – og andre miljøer bruker cannabis, og får til svar: ”Dansemusikken, techno, er mye mer kjemikaliebasert da, der er kokain og ecstasy *mye, mye* vanligere!” Med andre ord ser det ut til at Willis’ homologiforståelse kan overføres til forholdet mellom syntetiske stoffer og technomusikk. Som vi så i kapittel 4 beskrives techno/dance ofte som indiekulturens største musikalske fiende, mye fordi denne kulturen er ”kunstig og ”high-tech” der indie er ”organisk” og ”teknofobisk”.

Et annet poeng er at hasjrøykere, i sin *rolle* som hasjrøykere, ofte tar avstand fra materialistiske verdier, og i stedet fokuserer på det ”spirituelle” (Sandberg 2010). Dette samsvarer med indiekulturens asketisme og fokus på at det skal være en ”autentisk” sjel i musikken, og står i kontrast til rikmanns-konnotasjonene som andre stoffer, og da særlig kokain, ofte gir.



Fra ATP-festivalen. Foto: Heidi Grundetjern

Det går igjen i mine informaners narrativer at cannabis kan bidra til å forsterke lytteropplevelsen. Av denne grunn er det mange som forteller at de foretrekker å legge cannabisrøykingen til et tidspunkt der de skal lytte til musikk. Dette gjelder uavhengig av om det er snakk om gjennomlytting av egen musikk under produksjon, eller andres musikk av rekreasjonshensyn. Mathias forklarer at ”det er et narkotisk stoff som går godt sammen med musikk”. På mitt spørsmål om hvorfor det er slik, får jeg til svar:

Hvordan THC gjør at ørene mine høres annerledes ut, det vet jeg ikke, men at det gjør det, det vet jeg. Og i motsetning til for eksempel andre stoffer som ikke gjør det, så tror jeg at hvis en person som er veldig musikkinteressert og hører på favorittskiva si, så tror jeg at musikken høres enda bedre ut når man røyker. Så det kan være et incentiv for å fortsette med det.

Som Mathias forteller, virker cannabis inn på hvordan man opplever lyder, og forståelsen av at det ”utvider sansene” går igjen hos mine informanter generelt. Ruben peker på at denne skjerpingen av sansene gjør at man blir mer kreativ: ”Man lytter jo på en helt annen måte da,

for meg så funker det sånn. Alle stemninger blir liksom forsterket, alt man gjør, alt man hører på, alt man ser blir annerledes (...) Noen ganger trenger man å komme litt i bobla og tenke noe helt nytt”. Også Mathias peker på at cannabis kan bidra til nyskaping: ”Når man leker med forskjellige sinnstilstander så kan man få et annet perspektiv enn man hadde, og man blir mindre fastlåst i konvensjonene”. Nyskapingen gir også mening i tråd med indiekulturens musikalske kunstkrav. Sangsild har pekt på hvordan indierock<sup>29</sup> er en kompleks sjanger som ”demands a training of the senses to the point of being familiar with this expansion of musical sounds” (Sangsild 2002:6). Mine informantere beskrivelser kan slik forklares med at det bidrar til å få mest mulig ut av den type krevende musikk de både hører på og skaper selv. Kristoffer er også inne på at cannabis egner seg godt i produksjonen av egen musikk: ”Det er lettere å tenke seg til noen vendinger og sånt som man ikke klarer å tenke på i edru tilstand (...) jeg synes det er et bra verktøy”.

Bruk av hasj kan samtidig kobles til det å uttrykke ”genuine” følelser, som jeg tidligere har vist at er viktig innen indiekulturen. Spesielt tydelig er dette hos Karl, som forteller at han ble en lidende kunstner da han brukte cannabis i ungdomstiden: ”På så sätt har cannabis hjulpet meg i mitt skapende, jeg blev ’den lidende konstlaren’”. Dette kan knyttes til indiekulturens generelle syn på egen musikk som kunst. Kunsten skal, i følge Frankfurterskolen, kunne uttrykke lidelse, i motsetning til massekulturen som bare har rom for underholdning og fornøyelse (Adorno & Horkheimer 1999). Innen indie er tenking og refleksivitet gjennomgående i fokus. Dette kommer ofte til uttrykk gjennom kulturens innadvendte stilideal, som også kan bidra til å forklare hvorfor hasjrusen regnes som mer passende enn den ”utadvendte” rusen fra kokain og ecstasy. Jeg spurte Ole om hva han mente var hovedforskjellen på rusopplevelsen av alkohol versus cannabis:

O: Det er en mer innadvendt rus, det er det ikke noen tvil om.

H: Er det ikke litt ironisk da at det brukes mye i sosiale sammenhenger?

O: Jo, men da er man på en måte sammen om den innadvendte følelsen, og alle er inneforstått med det og slapper av med det på en måte.

Oles poeng er interessant. Forståelsen av at cannabis var et ”sosialt dop” gikk nemlig igjen hos mine informanter. Det å kunne være innadvendte sammen sees på som noe fruktbart,

---

<sup>29</sup> Sangsild bruker riktignok betegnelsen *støymusikk* i stedet for indierock. Bandene Sangsild beskriver er imidlertid Sonic Youth og My Bloody Valentine, to artister som utvilsomt faller inn under kategorien indie. Det er dessuten atskillig mer vanlig å underkategorisere disse som henholdsvis *støyrokk* og *shoegaze* enn *støy*.

særlig hvis man da hører musikk i tillegg. Musikken skal skape en bevissthet og en refleksivitet, og slik er cannabis velegnet da det ”utvider” sansene.

Den *innadvendte* følelsen mine informanter beskriver at hasj gir, er et generelt ideal innen indie. Joel, som jeg møtte på ATP, fortalte at han var lei av at det ikke var noen kommunikasjon mellom indiebandene og publikum. Da vi så konsertopptak av Beatles, med mod-jenter dansende i bakgrunnen og et ekstatisk publikum, utbrøt han: ”Now *that’s* communication!”, med en innbakt kritikk til de introverte indiebandene som spilte på festivalen. Imidlertid må dette heller forstås som en annen måte å kommunisere på (Fonarow 2006:10). Ulike musikkulturer har ulike forståelser av hvordan interaksjonen mellom publikum og de som opptre skal foregå. For eksempel ser man aldri *moshpit*-dannelser eller vill pogo på indiekonserter, slik man kan se når et punkband holder konsert (Krogstad 1986:505). Dette kan forklares med at musikken av indiekulturens medlemmer forstås som kompleks, og derfor skal nytes på et intellektuelt, i stedet for et kroppslig, nivå: ”Exhibiting fanboy behaviour: embarrassing and not to be tolerated!” (Sellers 2007a:14).

På ATP-festivalen så jeg dette idealet eksemplifisert til det fulle, der både publikum og musikere forholdt seg like passive. Dette var spesielt tydelig fordi det her spilte mange band som kan knyttes til undersjangeren shoegaze. Begrepet ble først tatt i bruk på slutten av 80-tallet, da britiske journalister beskrev hvordan sjangerpionerene i My Bloody Valentine stod i den samme stillingen under hele konserten, og hadde blikkontakt med effektpedalene i stedet for med publikum. I tillegg er denne sjangeren forbundet med rusmidler, fordi det drømmende og psykedeliske lydbildet gir konnotasjoner til bruk av hallusinogene stoffer. Jeg spurte Joel om han hadde inntrykk av at det ble brukt mye rusmidler blant artistene: ”But of course”, svarte han, ”most of the artists are high as fuck”.

Mathias beskriver også indirekte cannabis som et egnet rusmiddel når man skal gå på konsert: ”Det er vanskeligere å danse når du er stein. Hvis du røyker hasj så er det ikke så morsomt å sprette rundt på dansegulvet i tre timer. Hvis du er høy på ecstasy derimot, så er det topp”. Som nevnt kan både publikum og musikere beskrives som innadvendte og passive på konsert, noe Josef her utdyper:

For mange er musikken vår sånn ”stå stille og studere” (...) Eller kanskje det appellerer til litt mer innadvendte folk, enn sånne eksentriske folk som står og danser og... Jeg tror generelt at vi har et mer innadvendt publikum da (...) Jeg tror at det har med å gjøre at vi i bandet også er ganske innadvendte. Vi er ikke de som står foran på konserter og hylar.

Josef peker her på noe viktig om hvordan indiekulturens medlemmer nyter musikk generelt. Dette er også Miller (i Bannister 2006a:39) inne på når han skriver: "For the self-satisfied hermit, rock is not generally about sex or dancing or living dangerously, but instead about daydreaming". Cannabis passer inn fordi det kan hjelpe til i denne prosessen: "Det kommer et sånt behagelig slør over landskapet" (Ole). Dette i motsetning til ecstasy-rusen som snarere gjør at folk "spretter rundt" (Mathias) og blir "fulle av selvtillit" (Christian). Med dette kan man se at cannabis står i et homologisk forhold til indiemusikken, på samme måte som technomusikk passer homologisk med syntetiske stoffer. Som vi har sett er dette både fordi cannabis uttrykkes å utvide sansene og å bidra til nyskaping, slik at man blir mer kreativ og kan få mer ut av både egen og andres musikk. Samtidig beskrives den som en passiviserende rus, noe som er egnet når man skal drømme seg bort under en konsert. Funnene jeg har presentert i dette delkapitlet vitner med andre ord om at det *er* et homologisk forhold mellom cannabis og indiekulturens kjerneverdier. Fremfor alt kobles dette til indiekulturens "organiske" ideal og fokus på kunst og nyskaping. Til tross for denne koblingen skal vi nå se at et slikt forhold ikke vedkjennes i mine informanters narrativer.

## 6.2 "I dag vil det være mer opprør å være streit"

Av mine åtte hovedinformanter er det tre av dem (Ruben, Josef, Christian) som oppgir at de ikke synes noe om andre stoffer, og derfor bare røyker hasj. Av disse er det likevel bare Ruben som er utelukkende positivt innstilt til stoffet i seg selv. De siste fem, uansett om de oppgir at de er helt "ferdige med hasj" eller om de fortsatt bruker det, uttrykker at de bruker andre rusmidler som kokain og ecstasy. Josef og Christian, som utelukkende bruker hasj og da kun ved enkelte anledninger, er mest opptatt av å fortelle om hvor hverdagslig og lite spektakulært dette er. Med dette kan man si at det har skjedd en utvikling i den symbolske funksjonen til hasj. Selv om vi i forrige delkapittel så at cannabis passet homologisk inn i indieetaset, blir det nå stadig mer vanlig å ta avstand fra cannabis. Douglas (1996:121) skriver "The objects are coded, and to know the coding is a claim to membership", og det er nettopp dette det skal handle om i det følgende. Det å uttrykke at hasj ikke er noe subkulturelt, kan forstås som en del av den kodete grensedragningen mot mainstream som de "in the know" foretar seg.

Espens synspunkt er at hasj er "gammelt nytt", og at det ikke lenger er noe spesielt. Jeg spør om hva som har skjedd, og får til svar:



Jeg tror det er akkurat sånn som med trange bukser. Man legger ikke merke til det lenger, alle røyker. Det er akkurat som å drikke kaffe. Jeg tror ikke folk snakker om at de røyker. Alle røyker jo. Men jeg gjør det ikke lenger. Jeg synes ikke hasj er noe kult i det hele tatt. Jeg har Obelix-syndromet. Jeg røyka så mye da jeg var liten, så hvis jeg tar et trekk nå så blir jeg superfjern. Det akkurat sånn når han tar litt av den der styrkedrikken så blir han *helt* gal.

Her er det flere interessante ting å ta tak i. For det første legger man merke til hvordan Espen føler at han er ferdig med hasj etter å ha røyka så mye da han var ”liten”. Hasj er dermed ikke noe kult lenger, noe han også uttrykker ved å referere til at han ikke tåler det lenger. Espen befester slik sin opprørske identitet ved at han var tidlig ute med narkotika, men at dette stoffet ikke lenger gjør nytten. Det å være først ute med et symbol har jeg tidligere vist at er nært knyttet til det å besitte subkulturell kapital. Vi så det samme i kapittel 4, der Karl ikke lenger så noe poeng i å snakke om Beat Generation. For det andre sammenligner han hasj med trange bukser – et viktig indiekulturelt symbol som vi allerede har sett at er det symbolet som kanskje i størst grad er tatt opp av mainstreamkulturen. Et tredje poeng er at han sammenligner hasjrøyking med det å drikke kaffe. Slik markerer han tydelig at han synes hasj er noe hverdagslig. Slike narrativer, som at ”alle røyker”, går igjen hos alle mine informanter. De uttrykker sterkt at de ikke opplever cannabisrøyking som noe subkulturelt eller spesielt, noe vi også ser hos Karl:

K: Alla röker pot, alla grupper.

H: Er det ikke noen som bruker det mer enn andre?

K: Nej, alla röker. Det är inget forskjell. Pot betyder inget. Hip-hopare, rockare eller heroinister tycker alla om at röka pot for at få ro i själen.

Heller ikke Christian mener at cannabis kan knyttes til en type miljø mer enn et annet:

Jeg tror ikke det røykes noe mer i et musikkmiljø enn det gjør noe sted ellers. Kanskje en eller annen gang da rock'n'roll hadde sin spede begynnelse, så var det en slags link mellom det og narkotika. Men i dag så tror jeg at en fotballspiller sniffer like mye kokain som en musiker. Jeg tror ikke det er... Folk tar kokain, røyker hasj, det tror jeg de gjør i de fleste miljøer.

Disse narrative om at hasj er ”mainstream” kan knyttes til mainstreams opptak av indiekulturens symboler. Hasj er et symbol som flere har begynt å bruke, og derfor må mine indie-avantgardistiske informanter fortelle at de tar avstand fra dette. Dette kan sees i sammenheng med Bourdieus beskrivelse av at et felts anerkjennelse synker ettersom publikummet blir større, slik at feltets kompetanse ikke lenger kan regnes som spesiell

(Bourdieu 1993:48). Indiekulturens symboler mister sin status når kulturen blir for stor. At cannabis har mistet sin eksklusivitet er Christian opptatt av:

Men seriøst, altså jeg har vært på julebord med jobb der sjefen røyker hasj. Det er ekstremt utbredt (...) Jeg spilte fotball fra jeg var liten til jeg var 16, og jeg tror ikke jeg har vært borti noe miljø hvor rus har hatt større fokus. Dobbelt så mye som musikkmiljøet. Så det er liksom ikke noe. Så den myten om, hvis det fortsatt er det, om musikere og rus - sånn er det ikke. Det er der som alle andre steder.

Hos Christian merker man et behov for å forsvare det at han røyker hasj, noe som tvert i mot kan indikere at han egentlig mener at stoffet *ikke* er vanlig. Når jeg spør Ole om han opplever at det er noen forskjell på rockere som røyker hasj og hiphopere som gjør det, får jeg igjen høre at hasj har mistet sitt opprørske innhold: ”Det virker som at det er en veldig hverdagslig ting. Selv om hiphopere putter det inn i tekstene av og til, at de får i seg noe ”chronic” (...) Men sånn det er med hasjrøyking i musikk, jeg synes bare det virker som at det er ganske utbredt da (...). Det er liksom ikke noe”. Også han bruker ordet ”hverdagslig” om cannabis. En slik fremstilling uttrykker at det ikke oppleves som noe spektakulært. Oles siste setning sier imidlertid mye om hvordan hasj *skal* omtales innen indieeliten. Dette ser man igjen hos Christian, som uttrykker at cannabis kan være ok, men at han kunne ha klart seg uten: ”Det kan være avslappende, og det kan gi deg en god opplevelse, men jeg synes ikke det er noe viktig.”

Mine informanters utsagn gir en indikasjon på at hasj har blitt mainstream. Jeg er interessert i om dette er en generell tanke, og om Oles forståelse av at ulike grupper legger samme mening i sin bruk av hasj er utbredt. Ruben uttrykker blant annet at han tror selve opplevelsen av å røyke er den samme for alle, men at hiphopere ofte ser hasj som et symbol på opprør: ”Så de er jo liksom, ’yeah, hasj er ulovlig og derfor bruker vi det som logo på skiva vår’ liksom. Det er mange som kjører den. Det synes jeg blir utrolig harry. Men i bunn og grunn så sitter de gutta der og får det samme ut av det som jeg.” Han gjør narr av hiphopkulturen som tilsynelatende legger motstand i hasjbruken sin. Christian knytter heller ikke cannabis til noen form for opprør:

Hasj har mista alle sånne... Det er mitt bestemte syn. Det har liksom ikke noe... Det er såpass utbredt at jeg ikke kan fatte og begripe på hvilken måte det skulle knyttes noe opprør til det. I dag vil det være mer opprør å være streit. Jeg ser ikke noen gode argumenter for å skulle gjøre så veldig mye opprør...

Da jeg spurte Mathias om det ligger noe motstand i det å røyke hasj, fikk jeg raskt til svar: ”Kanskje når man er 17 år”. Når jeg spør videre om han selv la motstand i sin cannabisrøyking da han begynte, småler han litt og sier: ”Jo, man kan vel si det at på den tida så omfavna jeg min nye rolle som outsider”. Også Kristoffer sier seg enig i at det ikke ligger noen motstand i cannabisbruk. Han brast ut i latter da jeg spurte om det var opprørsk å røyke hasj. ”Jeg tenker ikke på noen som røyker nå som opprørske. Det er altfor vanlig til det!”.

### 6.3 Har cannabis blitt normalisert?

Forståelsen av hasj som ”mainstream” er, som vi har sett, gjennomgående i mine informanters narrativer. Innebærer dette at cannabis har mistet status som subkulturelt symbol? Howard Parker og hans kolleger hevder nettopp dette gjennom sin *normaliseringsteori* (se Parker, Aldridge & Measham 1998; Parker, Williams & Aldridge 2002). Denne teorien går ganske enkelt ut på at bruk av narkotiske stoffer, og da særlig cannabis, i dag er for hverdagslig til å kunne karakteriseres som en subkulturell aktivitet (Parker m.fl. 2002:1). Forståelsen av at det er hverdagslig indikerer både at det har skjedd en økt bruk av rusmidler i befolkningen, og samtidig at denne bruken har blitt akseptert som normal. Slik er hovedpoenget at cannabis har mistet sine konnotasjoner til noe opprørsk eller avvikende: ”(Drugs) no longer belong to an unknown subcultural world” (Parker m.fl. 2002:155-56).

Selv om denne forståelsen har mange tilhengere, er den også blitt kritisert fra flere hold. Michael Shiner & Tim Newburn (1997) mener blant annet at bruk av cannabis fortsatt har en lang vei å gå før det får status som en normalisert aktivitet (Shiner & Newburn 1997:511). De mener at Parker og kolleger har feilanalysert sitt datamateriale, og fremstiller en type overforenklet bilde av illegale rusmidler som man ofte ser i mediene (Shiner 2009:28). Shiner & Newburn finner også at ”vanlige” ungdommer stort sett er skeptiske til bruk av illegale rusmidler. Selv om mange har forsøkt cannabis, er bruk på hverdagslig basis fortsatt forbeholdt en minoritet (Shiner & Newburn 1997:526). I likhet med post-subkulturteoriens fokus på at subkulturer i dag er fragmenterte og preget av individuelle forskjeller, peker de på at man ikke må overse at det verserer store ulikheter innad i og mellom ulike ungdomskulturer, og at man derfor ikke må skjære alle under en kam (Shiner & Newburn 1997:513)

I Norge har Sveinung Sandberg og Willy Pedersen forsket mye på cannabis, og finner også at selv om rusmiddelet er blitt mer utbredt de siste årene, er denne bruken fortsatt

knyttet til subkulturelle narrativer (Sandberg 2010:4). Særegne musikkpreferanser beskrives blant annet som en faktor som korrelerer med bruk av cannabis blant unge (Pedersen 2009).

Cannabis er et rusmiddel med lange tradisjoner innen ulike kreative kulturer. Beckers (1963) jazzmusikere brukte cannabis for å konstruere en distinksjon mellom *hipness* og *squareness*, som var et resultat av det kommersielle presset jazzmusikerne var under. Sandberg (2010) finner at cannabis fremdeles brukes for å markere sosiale distinksjoner, og at bruken knyttes til opprør og annerledeshet. Dette stemmer overens med mine egne funn – cannabis er fortsatt noe subkulturelt, selv om den symbolske meningen til cannabis aktivt avvises gjennom påstander om at ”alle røyker”. Slike uttalelser må forstås som en del av et eksisterende forsvarsnarrativ, eller det Sandberg har kalt en *normaliseringsdiskurs*, blant cannabisbrukere (Sandberg 2010:10). I den indiekulturelle konteksten kan denne type utsagn kobles til den generelle spredningen av indiekulturens symboler. Indiekids har tatt opp cannabis som symbol, og det blir derfor viktig for mine informanter å uttrykke at dette ikke lenger er spesielt. Dette kan også bidra til å forklare hvorfor jeg i forprosjektet møtte motstand da jeg spurte tilfeldige folk på indie-utesteder om deres forståelse av cannabis, og fikk kommentarer som ”det er ikke noe viktig her, hasj brukes overalt”.

Gjennom bruk av kokain og ecstasy kan imidlertid indiekulturens eliterepresentanter fortsatt distingvere seg mot indiekids, fordi dette er stoffer som blir for ”harde” for denne gruppen. Her var det interessant å legge merke til hvordan mine informanter snakket om ”harde stoffer”, i motsetning til hvordan de snakket om cannabis. Førstnevnte ble utvilsomt sett på som mer kult og ”på kanten”, noe som settes på spissen av Karl, idet han sier: ”Hasch är inte rock'n'roll! Pulver och piller är rock'n'roll! Hasch är inget kul, folk som röker hasch, det är som att röka sigarett liksom, det är *nothing*.”

## 6.4 Grensedragning

Post-subkulturteoretikeren Dylan Clark (2003:231) går enda lenger enn Parker og kolleger idet han mener at subkulturer i dag er normaliserte *i seg selv*. Her er tanken at subkulturell aktivitet er tatt for gitt, og at subkulturmedlemmer ikke lenger har potensial til å skille seg ut (Clark 2003:231). Selv om jeg vil hevde at dette er i overkant radikalt, kan det likevel sees i sammenheng med mainstreamgjøringen av indiekulturens symboler som jeg pekte på i siste del av kapittel 4. I forlengelsen av dette kan det faktum at det tas avstand fra hasj som symbol, sees i tråd med at det blir artikulert en avstand til indiekulturen i sin helhet. Imidlertid må

dette forstås som et strategisk trekk for å *beholde* det subkulturelle ved indie. Nettopp ved å trekke grenser mot sin egen utvannede subkultur, kan innholdet bevares og forsette å eksistere i det skjulte. "Because someone choose, others must reject" skriver Douglas (1996:82), og det er dette vi ser eksempler på her. Betydningen til cannabis er kodet informasjon, forbeholdt de som er på innsiden. Fordi mainstreamkulturen stadig truer, må mine informanter forhandle frem og skape nye grenser for hva den subkulturelle kapitalen skal innebære. Dette betyr at mange av gårsdagens symboler nå må uttrykkes å være passé, noe John Sellers (2007a: 11) også er inne på:

You find yourself hooked on a particular album (especially a debut album or a breakout album) and start talking up the artist to everyone you know; but then, after (...) hearing someone you don't respect gush about the music, you just as suddenly denounce the artist as being annoying or unoriginal.

Her får vi samtidig eksemplifisert at synet på cannabis stemmer overens med hvordan andre symboler behandles innen indie. Når mennesker uten tilstrekkelig subkulturell kapital tar i bruk et symbol som i utgangspunktet tilhører indiekulturen, vil det ikke lenger være attraktivt for mine informanter å proklamere sin bruk. De fjerner seg derfor fra den konstruerte fortellingen om indie, og forhandler frem nye uttrykksformer. Som jeg har indikert, må ikke dette forveksles med at cannabis faktisk *er* normalisert. Snarere er det viktig for mine informanter å *uttrykke* at det er det gjennom "hasj er normalt"-narrativer. Slik kan de distingvere seg fra indiekids som også røyker hasj. Dette er dermed et eksempel på mine informanters "battle for possession of the signs" (Muggleton 2000:48). Bourdieu forklarer at når nye grupper viser seg på et kunstnerisk felt, hender det at dominerende objekter enten avfeies som utdaterte, eller får rollen som klassikere (Bourdieu 1993:32). Cannabis er her i en mellomposisjon, idet det fortsetter å bli brukt, men uttrykkes å være deklassert. Dette gjelder også andre symboler som trange bukser og flere indiepionerband. Som vi har sett var Espen inne på dette da han eksplisitt sammenlignet hasj med trange bukser, siden begge i dag brukes av "alle". Jeg spør Espen videre:

H: Føler du at det er noen kleskodeks de stedene du oppholder deg i Oslo?

E: Det er ikke noen fastsatt kleskode, men jeg ser jo at det er veldig mange som går i *Cheap Monday*-bukser, som er svarte og som er ganske trange. Men jeg vet ikke. Det er liksom ikke noe sånn subkulturelt med å ha sånne bukser lenger, alle går jo med dem. Både indiekidsa og bloggerne... *alle* går med de. Før var man interessert.

Trange bukser var tidligere et tegn på musikkinteresse, mens nå brukes det av ”alle” som Espen sier. Likevel tar ikke Espen avstand fra dette symbolet og fortsetter å bruke trange bukser. Dette er også Mathias inne på, når jeg spør om han føler at det er noen fellestrekk i bekleddning blant menneskene på hans stamsteder:

Ja, det kan man sikkert si at det er. For å si det sånn, *jeg* føler ikke på det. Men jeg ser meg jo rundt og ser at andre må tenke sånn liksom. Du har jo litt sånn at indiehipsteren går på *bar X* og har fremdeles langt hår nedi øynene, og trange bukser og spisse sko, og skjurf, er det ikke det de har da?

For det første er det interessant å merke seg hvordan Mathias uttrykker sin individualitet ved å si at han ikke føler seg som noen del av en gruppe. I tillegg røper spørsmålet ”er det ikke det de har da” at han ikke identifiserer seg med disse, på tross av at han selv er en del av denne kulturen. Likevel er hovedårsaken til at jeg trekker fram disse to sitatene å påpeke at selv om trange bukser nå florerer blant indiekids, klarer ikke informantene mine å fjerne seg helt fra dette symbolet. Det samme gjelder hasj - det brukes fortsatt av mine informanter, men nå med en viss *distanse*.

Hasj og trange bukser kan med dette forstås som *nøkkelsymboler* innen indiekulturen, da de på mange måter kan sies å oppsummere subkulturen (Berkaak og Frønes 2005:47). Sellers peker på det samme i sin beskrivelse av den umiddelbare trangen til å avfeie musikk han i utgangspunktet liker, når han oppdager at denne musikken har nådd mainstreampublikummet: “I also rebelled against ”Cut Your Hair” and deemed it the worst song on *Crooked Rain, Crooked Rain*” (Sellers 2007a:124). Låta ”Gold Soundz” ble den største hiten på samme plate, men denne klarte likevel ikke Sellers å gi opp: “But let’s face it: “Gold Soundz” was too good for the mainstream” (Sellers 2007a:125). Dette illustrerer hvordan det er vanskelig å fjerne seg fra eller forkaste nøkkelsymbolene, fordi de har et *for* viktig meningsinnhold. Løsningen blir i stedet, som hos mine informanter, å forholde seg distansert til disse symbolene, nettopp ved å uttrykke at symbolene har mistet sitt subkulturelle innhold. På denne måten vil de fortsatt kunne forvirre den gjengse indiekid, og dermed opprettholde sine eksklusive posisjoner.

Den samme mekanismen finner man igjen i en mer ekstrem form hos Espen. På mitt spørsmål om hva som skiller hans musikk fra mainstream rock, får jeg til svar: ”Jeg har lyst til å bli mainstream! (...) jeg har ikke lyst til å *passé* inn noe sted. (...) Så jeg har bare lyst til å nå ut til så mange mennesker som mulig, og få trynet mitt i så mange blader og tv-skjermer som overhodet mulig!” Espen bryter her sterkt med den introverte formen jeg tidligere har

karakterisert som et kjennetegn ved indiekulturen. Når idealet om å være innadvendt har blitt ”kjent”, og det følgelig blir for mange mennesker med et introvert image, velger altså Espen det motsatte, nemlig selvpromotering. Når han sier at han ønsker å ”få trynet” sitt i ”så mange blader og tv-skjermer som overhodet mulig”, beveger han seg også i retning av den profittorienterte musikkbransjen som hans kultur i utgangspunktet oppjonerer mot. Disse tankene så vi også i kapittel 5, der han gjorde narr av introverte musikere. Slik kan man si at han reverserer selve indieetaset. Samtidig ser man at indiekulturens individualistiske ideal fortsatt står sterkt i sitatet til Espen, idet han ikke vil passe inn noe sted.

Interessant er det også at Espen eksemplifiserer med punkkulturen, og forteller at man for å være punk, må gjøre det *motsatte* av hva punk vanligvis blir oppfattet som innen normalkulturen: ”Liksom hvis punk er svart skinnjakke, så er punk hvit slengbukse”. Av samme grunn kan man si at Espen er indie nettopp ved å kalle seg mainstream. Det er med andre ord ikke indie å si at man er indie! Man kan tenke seg at det er av samme grunn at bandet MGMT så sterkt hevdet at ”We are *not* indie” i et intervju med NRKs Lydverket.

Et annet eksempel på denne avstandstakingen til symboler som konnoterer indie, finner jeg når jeg spør Josef om hvor han henter inspirasjon: ”Jeg tror nok at det er ekstremt mye, hvis jeg tilfeldigvis hørte Britney Spears den dagen, og hvis jeg hørte en melodilinje eller en vending som jeg likte, så ble jeg inspirert av den, så kanskje jeg stjelte litt fra den.” Det er i utgangspunktet en provokasjon mot indieideologien i det hele tatt å nevne en artist som Britney Spears. Slik kan det at han uttrykker å ”stjele litt” fra Britney sees som en strategi for å fortelle at han ikke er indie. På lignende måte svarer Christian når jeg spør om hvor han henter inspirasjon til stilen sin: ”Jeg føler meg sånn relativt normal egentlig”. Jeg trekker ikke fram dette fordi jeg mener at han ikke er normal, men fordi jeg vil hevde at dette er enda et eksempel på noe jeg har vært inne på tidligere: Mine informanter kan ikke fortelle at de har en subkulturell identitet, for hvis de gjør det *røper* de seg selv og deres trygge beskyttelsesskjold vil gå i oppløsning, noe som igjen fører til at de samtidig vil miste sin maktposisjon innad i indiekulturen. Å punktere spørsmålet mitt, slik Christian gjorde, er den enkleste utveien for å avverge eventuelle oppfølgings spørsmål. Imidlertid har et stiluttrykk alltid et potensial til å kommunisere noe konkret og dette er subkultur deltakerne klar over, uansett om de vil innrømme det eller ikke (Walton 2009).

Et viktig poeng er også at denne type indie-avantgardistiske utsagn (”hasj er som kaffe”, ”jeg har lyst til å bli mainstream” eller ”jeg er inspirert av Britney”), bare vil være ”in the know” så lenge ingen andre sier dette. All den tid denne informasjonen fortsatt er kodet,

vil de fungere som ”opprørske” symboler. Slik kan deres definisjonsmakt opprettholdes, og de kan fortsatt være i forkant av subkulturen. Som vi har sett var indiekulturen i utgangspunktet et motsvar til plateindustriens etikk, og når indie nå har blitt inkorporert av media og spredd over ”alle hauger”, må indiekulturen produsere seg selv (Oakes 2009:xii)

Slike grensedragningsmekanismer er vanlige også i kunstverdenen og blant elitegrupper i samfunnet. Når deres symboler blir tilgjengelige for andre, vil de ikke lenger være attraktive hos kulturpionerene, som alltid har som mål å være i forkant av kulturen. Som vi har sett kan distansen til bruk av cannabis, trange bukser og kjente indieband slik sees i samsvar med Bourdieus beskrivelse av den kulturelle elitens distanserte forhold til kunst (Bourdieu 1984). Men i motsetning til den typen kunstnerisk høykultur som Bourdieu (1993) beskriver, som er solid forankret i institusjonen, er indiekulturen atskillig mer flyktig og foranderlig, nettopp fordi den ikke er institusjonalisert. Den er, som jeg allerede har vært inne på, en uformell kultur (Willis 1977) - en egenskap som muliggjør svært raske endringer. Det foregår konstante kamper om hva som skal være ”in the know”. Som vi har sett innebærer dette til og med tidvis å ta i bruk tegn som bryter med indiekulturens kjerneverdier. Det er selve behandlingen av symbolet, eller blikket på dette, som er viktigst, og ikke symbolet *per se*.

Med andre ord ser vi at cannabis står i en ambivalent stilling innen indie. Dette uttrykkes klart av Ole når jeg spør om de som bruker hasj innen indie deler noe fellesskap som andre ikke får ta del i, og får til svar:

Jeg tror ikke det er noe man prater så mye om (...) Det er ikke noe spesielt (...) Man er på et sted, man er sammen med de og de, og så ruller noen opp en, og da kan man røyke hvis man vil, og hvis man ikke vil så trenger man ikke det. Men det hender jo man blir sett litt rart på om man har lyst til å stå over.

Smått oppgitt over spørsmålet mitt, forklarer Ole dette som en uproblematisk affære som man ikke lager noe ”oppstyr” rundt. Likevel røper han i den siste setningen at det ligger noen implisitte forventninger til at man skal bruke hasj i enkelte sosiale situasjoner, og slik forstår man igjen den viktige symbolske betydningen cannabis har. Det er altså et symbol som fortsatt brukes, men koden er at dette ikke skal proklameres.



## **”Det er ikke mange som sier nei til ei linje på nach”**

”Jeg har tatt en del, ja”, forteller Kristoffer meg om sitt forhold til ”hardere” rusmidler. ”Storbyen, med sine krav om stadig nye påfunn for å bli lagt merke til, gjør at symboler stadig må skiftes ut”, skriver Krogstad (1986:505-506), og nettopp dette vil jeg hevde at Kristoffers utsagn må sees i sammenheng med. Vi har slått fast at cannabis fortsatt er det stoffet som brukes mest innen indiekulturen. Likevel er det stoffer som kokain, ecstasy og delvis også LSD, som innehar rollen som eksklusive indie-avantgardistiske symboler. Som Kristoffer uttrykker: ”Alt som kan bidra til noe som er bedre synes jeg jo er interessant”. Dette kan sees som en form for bricolage, i det mine informanter legger en ny mening i stoffer som for mange forbindes med andre kulturer enn indie. Vi så hvordan cannabis passet homologisk inn i indiekulturen, mye fordi det har den symbolske betydningen som et organisk stoff. Av denne grunn virker det i utgangspunktet paradoksalt å skulle ta i bruk syntetiske rusmidler som ecstasy. Kokain er imidlertid ikke et syntetisk stoff, men klassifiseres i likhet med ecstasy og LSD som et hardere stoff, og beskrives som svært utbredt: ”Det er ikke mange som sier nei til en linje på nach. Det er ikke det altså. I hvert fall ikke i mitt miljø” (Espen).

Bruk av rusmidler kan sees som et barometer for sosial endring (Shiner 2009:1), og endringen i uttrykte rusmiddelpreferanser blant mine informanter illustrerer nettopp hvordan indiekulturen ikke er statisk. Etter hvert som mine informanters symboler og uttrykksmåter blir tilgjengelige for mainstream, må de fornye seg. ”All too often drug use is treated as though it has no past”, bemerker Shiner (2009:1). Hasj var kanskje nok for indiekulturen tidligere, men tidene har forandret seg. Å ta ”hardere stoffer” kan ha den samme symbolske funksjonen som cannabis tidligere hadde for de indie-avantgardistiske subkulturmedlemmene, men rent effektmessig uttrykkes symbolene å ha ulike bruksområder. Mens cannabis, som vi har sett, for noen kan være kreativitetsfremmende, beskrives de øvrige rusmidlene som mer funksjonelle.

Lalander (2005:66) skriver: ”Narkotika används inte i ett vakuum och heller inte uten anledning”. Så i hvilke anledninger brukes da kokain? ”Kokain er et festdop” forteller Ruben, som er den eneste av mine informanter som eksplisitt tar avstand fra dette stoffet: ”Alle rundt meg bruker kjemikaliebasert dop liksom, kokain (...) Jeg synes det er så jævlig harry ass!” Jeg spør videre om han har inntrykk av det er mange som deler hans syn. ”Nei!”, kommer det umiddelbart fra Ruben, som ler samtidig som han ukamouflert uttrykker en oppgitthet over dette.

Jeg spør Espen om det er slik at kokain er forbeholdt helgebruk og fest, og får til svar: ”Men kokain gjør hver dag til en fest, ikke sant, det er der det ligger.” I tillegg hevder han på det sterkeste at kokain nå er mer utbredt i hans miljø enn hva cannabis er. Kristoffer derimot, opplever at hasj fortsatt er mer vanlig enn kokain, men forteller at flere av de som tidligere bare brukte hasj nå også bruker kokain: ”Det er veldig vanlig blant samme type mennesker som kanskje bare røyka før (...) Ikke på samme nivå som cannabis i det hele tatt, men det begynner nok å nærme seg litegrann da.”

Den økte bruken av kokain korrelerer med britiske trender. Der har bruk av cannabis holdt seg stabilt, mens bruk av kokain har økt slik at det nå er det nest mest brukte illegale rusmiddelet (Shiner 2009:11). Selv om det kommer fram at kokain og ecstasy like gjerne kan brukes på hverdager, skjer bruken stort sett på kvelden: ”Jeg tror jeg er for glad i køl og E<sup>30</sup>, men det er bare fordi jeg er... jeg lever jo om kvelden på en måte” (Espen). Dette fikk også jeg erfart da en av informantene fortalte meg at han ”kom seg opp tidlig” til intervjuet mitt klokken 13.

House/techno-kulturen er ofte regnet som den kulturen som befinner seg lengst unna indie rent musikalsk, noe som har sammenheng med at house og techno oppleves som syntetisk der indie beskrives som organisk (Fonarow 2006; Fornäs 2005). Med andre ord har klubbkulturen tradisjonelt representert det *motsatte* av indie. Spesielt interessant er det da at indiekulturens medlemmer nå i økende grad bruker ecstasy – stoffet som har vært klubbkulturenes rusmiddel *par excellence* (Sanders 2006:7). Vi ser altså at grensene mellom det organiske og det syntetiske forhandles, slik at hva som er ”in the know” endrer seg. Dette kan sees i sammenheng med Espens tidligere utsagn om at man for å være punk må gjøre det *motsatte* av hva punk ”skal være”. På samme måte ser man at det anti-teknologiske idealet ikke står like sterkt som tidligere. Noen av informantene mine uttrykker ikke lenger motstand mot ”syntetiske” elektroniske sjangere, som egentlig er en viktig del av indiekulturens etos. Mathias forteller blant annet at han observerer at stadig flere begynner å høre elektronisk musikk som techno og house. Dette kan også forklare hvorfor bruken av kunstige rusmidler har økt. Imidlertid kan dette leses inn i et større bilde, der igjen, indiekids kan forklares som den utløsende faktoren: Fordi indiekids i dag er et faktum må mine informanter nå, i tillegg til å ha et distinkt blikk på deres ”gamle” symbol cannabis, også ta i bruk nye symboler som tradisjonelt har gitt konnotasjoner til andre subkulturer. Av denne grunn er det nærliggende å

---

<sup>30</sup> Køl og E er slang for kokain og ecstasy.

tro at den økte toleransen for techno, er blitt til for å tydeliggjøre at det eksisterer grenser mellom dem og ”mainstream”.



Karls hånd. Foto: Heidi Grundetjern

Som vi så i forrige delkapittel, blir det påstått at cannabis kan være kreativitetsfremmende, mens kokain oppleves å ha motsatt effekt. Jeg snakker med Mathias om bruk av rusmidler i forbindelse med musikkskapning og han uttrykker at det fungerer bra i kombinasjon med hasj, men ikke like bra i kokainrus: ”Jeg har opplevd å gjøre innspillinga på kokain, og *det* er ikke lurt (...) det gjør jo at selvtilliten din øker, og da føler du bare at det her er det beste noen gang, ikke sant. Også er det ikke det, vettu!”, sier han og ler høyt. Det interessante å merke seg her, er at dette utsagnet er det eneste som indikerer at det kan være risiko knyttet til kokain eller andre ”hardere” stoffer generelt – faren for at man får for mye selvtillit. I motsetning til dette peker samtlige av informantene mine på potensielle farer knyttet til bruk av hasj<sup>31</sup>. Dette står i kontrast til Shiners funn, da hans informanter opplevde at cannabis var

---

<sup>31</sup> Selv om alle uttrykte at ”hasj er mainstream”, hadde de fleste en eller annen historie om en venn som ikke ”taklet” stoffet.

langt mer harmløst enn andre illegale rusmidler (Shiner 2009:39). Det at de ikke uttrykker samme risikopotensiale ved bruk av kokain og ecstasy må imidlertid leses som et forsvar for bruk av denne type stoffer.

## 6.5 Cannabis og indiekultur

Jeg har vist hvordan cannabis står i et homologisk forhold med indiekulturens kjerneverdier. Når mainstream kommer nærmere begynner de indie-avantgardistiske subkulturmedlemmene å uttrykke en avstand til viktige symboler. Dette gjelder særlig skinny jeans og cannabis. Begge disse symbolene uttrykkes å være ”mainstream”. Imidlertid er de begge nøkkelsymboler innen indiekulturen, noe som betyr at de er for viktige til at de kan forkastes. Dette illustrerer også at den måten cannabis behandles på er typisk for hvordan viktige symboler behandles innen indiekulturen.

Cannabis er fortsatt det mest brukte illegale rusmiddelet innen indie. Men kompromisset har blitt at selve *blikket* mot symbolet endres, som et strategisk trekk for å skjule sitt egentlige syn på symbolet. Cannabis er med andre ord ikke normalisert, selv om det uttrykkes å være det. Den samme mekanismen eksemplifiseres gjennom indie-avantgardistiske utsagn som ”jeg har lyst til å bli mainstream” (Espen). Et viktig poeng er at denne type utsagn bare vil være ”in the know” så lenge andre ikke uttrykker det samme.

Dette viser hvordan indiekulturen er en dynamisk kultur, som skapes og gjenskapes kontinuerlig. Et annet aspekt er den økte bruken av både hardere - og syntetiske rusmidler: I motsetning til hasj, får disse rusmidlene positive omtaler av mine informanter. Bruk av hardere rusmidler kan tolkes som en grensdragning mot indiekids som også røyker hasj, mens bruk av syntetiske rusmidler samtidig kan tolkes som en artikulert motstand mot indiekulturens grunnleggende etos. Syntetiske rusmidler, som ecstasy, har tradisjonelt gitt konnotasjoner til dance/techno – en subkultur som på alle måter har representert det motsatte av indie. Der indie er introvert, nostalgisk og ”organisk”, er dance/techno utadvendt, ”moderne” og syntetisk. Slik ser man at grensene mellom de binære opposisjonene organisk og syntetisk forhandles innen indiekulturen. Alt som et resultat av en økt trussel fra mainstream.

## 7 Konklusjon

Gjennom denne oppgaven har vi sett hvordan subkulturteorien og post-subkulturteorien står i et motsetningsforhold, der subkulturer fremstilles som henholdsvis motstandsdyktige eller medieskapte, som autentiske eller ikke-autentiske. I Hebdiges *Hiding in the Light* (1988), modifierer han imidlertid sin egen tese fra 1979. I stedet for hardnakket å hevde at subkulturer uttrykker stilisert motstand gjennom bricolage, forklarer han her at subkulturer verken innebærer ”bekreftelse” eller ”fornektelse” – verken konformitet eller motstand: ”(Subculture) is both a declaration of independence, of otherness, of alien intent, a refusal of anonymity, of subordinate status. It is an insubordination” (Hebdige 1988:35). Dette er likevel bare vage antydninger om et nytt teoretisk standpunkt.

Med indieelitens grensdragninger og symbolske forhold til cannabis som eksempel, har jeg trukket på *både* subkulturteori og post-subkulturteori. Jeg er under den oppfatning at det å skulle velge en post-subkulturteoretisk innfallsvinkel fremfor Birminghamskolens teori, ville vært like feil som det motsatte ville vært en forenkling. Teoriene behøver dermed ikke å forstås som gjensidig utelukkende. På samme måte som subkulturene er kreative *bricoleurs* gjennom å ta i bruk eksisterende symboler på nye måter, kan man også på det teoretiske plan hente bruddstykker fra både Birminghamskolen og post-subkulturteorien. En kombinasjon av disse to retningene vil være interessant også for fremtidige studier.

Der Birminghamskolen kan kritiseres for å ha et for ensidig syn på komplekse klasseforhold, og samtidig for å ha romantisert og overdrevet subkulturenes funksjon, kan post-subkulturteoretikerne på sin side anklages for å overdrive subkulturenes autonomi.

Som vi har sett kritiserer Muggleton (2000) CCCS for å legge en mening og intensjon i subkulturenes handlinger som ikke samsvarer med subkulturenes egne forståelser av disse. Med andre ord anklager han Birminghamskolen for å gi forskerne en privilegert status. Muggletons synspunkt er i stedet at man ikke kan uttale seg om en subkultur uten å ta utgangspunkt i subkulturmedlemmenes egne meninger (Muggleton 2000). Han kan ha rett i å antyde at det ligger et paradoks i det å glorifisere en subkultur som man ikke har kommunisert tilstrekkelig med<sup>32</sup>, men jeg vil hevde at Muggleton selv uttrykker en ambivalens i sine teorier: På den ene siden overgår han Jamesons pessimisme idet han kaller subkulturene for en slags pastisj *uten* referanse til en tidligere originalitet (Muggleton 1997). Denne

---

<sup>32</sup> Willis (1977; 1978) kan imidlertid ikke innlemmes i denne kritikken, da han utførte etnografiske studier.

tankegangen vil kunne anklages for å frarøve subkulturene for mye handlingskraft. På den andre siden vil man kunne spørre seg om post-subkulturteoretikernes individfokus virkelig er noe mindre heroisk enn Birminghamskolens perspektiv, hvis meningen er at man skal ta deres egne kategoriseringer som sanne.

Som også Thornton (1995) uttrykker, utgjør ikke subkulturenes meninger nøyaktige representasjoner av virkeligheten. I forrige kapittel viste jeg blant annet hvordan det artikulerte synet på hasj ikke stemmer overens med den egentlige betydningen av hasj innen indie. Dette kan også sees i sammenheng med Hebdiges forklaring av subkulturenes retorikk: ”it may say what it means but it does not necessarily ‘mean’ what it ‘says’” (Hebdige 1989:115). Hebdige er imidlertid uklar, for samtidig mener han at symboler ikke behøver å være intensjonelle (Hebdige 1989:101). Her vil man kunne spørre om ikke det å uttrykke motstand gjennom stiluttrykk fordrer at subkulturmedlemmene selv er hundre prosent klar over motstanden de utøver, og er det nødvendigvis heroisk hvis subkulturmedlemmene ikke er klar over dette? Basert på det vi har lært om indiekulturen er det imidlertid liten tvil om at det ligger mye av både intensjon og refleksjon bak indie-avantgardistiske subkulturmedlemmers behandling av symboler, noe som således går i mot Birminghamskolens forståelse.

Jeg har vist at motstandsbegrepet likevel er aktuelt innen indiekulturen, men at motstanden her, som primært er rettet mot musikkindustrien, er langt mindre radikal enn den som Birminghamskolen beskriver. Indiekulturen utøver altså ingen motstand mot skjeve klasseforhold, men dette betyr ikke at klasseaspektet er ubetydelig når man skal forstå en subkultur. Dette siste er også hovedpoenget i en helt fersk artikkel av Sune Qvotrup Jensen (2010). Han fremstiller en ny subkulturforståelse, der han både beholder sentrale poenger fra CCCS, samtidig som han inkluderer den post-subkulturelle kritikken av denne (Jensen 2010:9).

Imidlertid er verken Jensen eller jeg alene om disse tankene. Både Carrington & Wilson (2004), Sandberg & Pedersen (2006) og Krange & Skogen (2008) vektlegger at klasse fortsatt er av viktig betydning. Slik kan post-subkulturforskningen kritiseres for å avvise at makt og strukturell ulikhet har noe med subkulturer å gjøre. Mine egne funn befester dette: Indiekulturen er noe *mer* enn bare en arena for individuell selvtutfoldelse, og derfor har post-subkulturteoretikerne store begrensinger i det de ser på subkulturell aktivitet som individuelle identitetsprosjekter. Tross spredningen av indiekulturens symboler, eksisterer det fortsatt særskilte meninger bak disse. Dette er mye fordi indie-avantgardistiske subkulturmedlemmer

i stor utstrekning lykkes i å beskytte sin subkulturelle kapital, gjennom å reproducere den i nye former.

Et annet aspekt man kan peke på her, er den post-subkulturelle forståelsen av subkulturer som apolitiske former. Jeg har vist at indiekulturens motstand skjer passivt. Dette betyr ikke at indie er strippet for politikk, tvert i mot ligger det mye politikk i det å opponere mot den kommersielle plateindustrien. I følge Hesmondhalgh (1999) forstår indiekulturen sin egen DIY-produksjon som en reell utfordrer til mainstreamproduksjonen. Riktignok *kan* motstanden mot musikkindustrien forstås som en del av en større form for symbolsk motstand mot kapitalismens musikkdiskurs og medias makt (Strachan 2007:248). Men som jeg tidligere har vært inne på er denne forståelsen problematisk, fremfor alt fordi indiekulturen utøver sin politikk passivt og internt i sin subkultur. I tillegg hører det til småskalaproduksjonens etos ikke å bli for omfattende og ekspansiv. Slik ser man igjen en årsak til mine informanternes grensedragning.

Det går i tillegg mot post-subkulturteoriens forståelse at denne passive utfordringen og grensedragningen utspiller seg på et *kollektivt* nivå (Strachan 2007:251). Dette bekreftes også langt på vei av Jensen (2010), som i sin forskning på marginaliserte innvandrer menn finner at subkulturer fortsatt har signifikante politiske - og kollektive aspekter ved seg. Han kaller sin egen teori for *neo-Birmingham*, noe han forklarer ved at han både forstår subkulturer som noe meningsfullt og relativt autonomt, samtidig som de representerer noe underordnet (Jensen 2010:11). Dette siste er spesielt viktig, for som vi har sett har både Thornton og post-subkulturteoretikerne sett på subkulturer som et klasseløst fellesskap (Thornton 1995:12).

Post-subkulturteoretikerne er imidlertid mer radikale enn Thornton på dette området, idet det ligger i deres teorigrunnlag at alle tidligere identitetsformende kategorier har gått i oppløsning. Thornton er mer defensiv i sin antakelse, da hun fokuserer på at smaksbasert konsum er av overordnet betydning. Med dette tar hun ikke avstand fra klassebegrepet *per se*. Poenget er snarere at subkulturenes klasseløshet sees på som en strategi for å unnsnippe, og å være noe "større enn", samfunnets klassegrenser (Thornton 2005:192). Slik kan subkulturen likevel sees som en strukturell respons, noe som eksemplifiserer at hun ikke tar helt avstand fra CCCS' teori. Likevel har også denne forståelsen åpenbare mangler når man skal anvende den i praksis. Selv om Birminghamskolen kan kritiseres for å presentere et forenklet, og på mange måter også overdrevet, bilde av de strukturelle endringene som arbeiderklassesubkulturene responderte på, ser man likevel at man ikke kommer utenom klassebegrepet i studiet av subkulturer. Nettopp dette er Jensens hovedpoeng: Hvis man ikke

tar klasse i betraktning, vil man ikke kunne få et fullstendig bilde av subkulturen. Som vi har sett, ligger det ikke noen *klassebasert* motstand innen indiekulturen, slik Jensen finner hos sine informanter. Dette kan forklares ved at indiekulturen i all hovedsak er et middelklassefenomen, og at dens medlemmer derfor ikke befinner seg i noen underordnet klasseposisjon. Likevel betyr det faktum at mine informanter har lik sosioøkonomisk bakgrunn, at man ikke kan forstå indie uten å ta klasseaspektet i betraktning. Dermed er det en svakhet at post-subkulturteoriene har utelatt dette. Post-subkulturteoretikerne har slik lagt for sterk vekt på det individuelle og det autonome ved subkulturene, og i en for stor grad løsrevet seg fra de store kulturelle mekanismene som er til stede. Birminghamskolen tiller også subkulturmedlemmene både kreativitet og ønsker om autonomi, men dette ble, som vi har sett, forstått som noe kollektivt og klasseavhengig.

Post-subkulturteoriene kan samtidig kritiseres for å fjerne seg fra Birminghamskolens begrepsapparat. I denne oppgaven har jeg både tatt i bruk bricolage- og homologibegrepet. Blant annet har jeg vist hvordan Willis' homologibegrep er et nyttig redskap for å forstå hvordan symbolet cannabis passer inn i indiekulturen. Likevel handler ikke dette fullt så mye om de ulike kulturelle *objektene*, slik som Willis hevdet. Fokuset bør i større grad rettes mot hvordan disse objektene *betraktes*. Vi har sett hvordan indie-avantgardistiske medlemmer distingverer seg fra indiekids gjennom distinkte *blikk* på symbolene. Det er ikke først og fremst objektene som betyr noe, men den felles forståelsen av hvordan disse skal iakttas. Dette forklarer hvordan det fortsatt er legitimt å innrømme at man røyker hasj, dersom man samtidig forklarer at dette ikke er spektakulært. De skal, i tråd med Bourdieu (1993), uttrykke en *disinteresse* for symbolet cannabis.

I dette ligger det at de gjennom ulike strategier, forsøker å skjule sine egentlige interesser: "Those in dominant positions operate essentially defensive strategies, designed to perpetuate the status quo by maintaining themselves and the principles on which their dominance is based" (Bourdieu 1993:83). Den subkulturelle kapitalen beskyttes ved at indie-avantgarden setter opp en *fasade* som fremfor alt fungerer som en kamuflering av deres egentlige kategorier og meninger. Det å avsløre disse estetiske kriteriene vil bidra til sårbargjøring, fordi man dermed kan utsettes for kritikk. Å holde noe skjult er slik et tegn på makt, fordi man da lar andre tro at det potensielt finnes mange smarte tanker bak en slik taushet. Dette er også knyttet til viktigheten av å besitte riktig kunnskap, som Sellers forteller: "I asked Dave what he was listening to – a question that I was always nervous to ask because it was sure to expose one of the many gaps in my knowledge" (Sellers 2007a:40). Ved i stedet



å la være å spørre, eller som mine informanter, unngå å røpe seg, kan man fortsatt ha den fulle kontroll.

Dette er for øvrig ikke noe som bare er forbeholdt indiekulturen. Tvert i mot vil man finne eksempler på dette nesten overalt i samfunnet. Jeg har imidlertid vist at disse forsvarsmekanismene ikke finnes i samme grad når det gjelder syntetiske rusmidler. Dette må sees i sammenheng med at dette er nyere stoffer i indiekulturell sammenheng, som er tatt i bruk som et strategisk ledd i en nødvendig fornyelse av kulturen. Dette kan forstås som et resultat av den økte og mer konkrete trusselen fra mainstream. Fornyetelsen må nå være mer drastisk, med nye koder som man ikke normalt har forbundet med indiekultur. Krogstad fant at punkerne hun studerte måtte finne mer ekstreme uttrykksmåter når moteindustrien kopierte deres symboler (Krogstad 1986:505). Her er nok *symbolendringen* av større betydning enn selve symbolet, men likevel er det nærliggende å tro at både syntetiske - og hardere stoffer generelt er valgt nettopp for å forvirre indiekids. Denne økte bruken av syntetiske rusmidler kan sees som en form for bricolage, men da i Levi-Strauss' originalbetydning, uten Birminghamskolens motstand. Bruken må først og fremst forstås som en grensdragning mot mainstream. Med andre ord viser mine informanter seg i stand til å signalisere komplekse, kodete beskjeder til sine likemenn om riktig symbolbruk (Douglas 1996:109). Koden er her å fremstille hasj som noe selvsagt, og heller gjøre noe spektakulært ut av bruken av tyngre stoffer. I tillegg må vektleggingen av syntetiske stoffer, som ecstasy, sees som en artikulert avvisning av indiekulturens grunnleggende verdier.

En indiekid som ikke er tilstrekkelig "in the know" vil raskt røpe seg, nettopp som en indiekid, ved ikke å beherske disse kodene, for eksempel ved å "skryte" av sin hasjrøyking. Med dette vil jeg også hevde at en forståelse om at subkulturene er et mediert fenomen er en overforenkling. Thornton konkluderte med at subkulturer best kan defineres som grupper som har blitt stemplet som en gruppe av *andre* (Thornton 1995:162). Muggleton er enig i dette, og bruker dette som "bevis" for at ingen er mer autentiske enn andre, da alle subkulturmedlemmene uansett er skapt av media (Muggleton 2000:134). Her vil det være hensiktsmessig å se tilbake på Gelders subkulturdefinisjon som jeg presenterte i begynnelsen av teorikapitlet. I motsetning til både Birminghamskolen og post-subkulturteorien fokuserer han på at subkulturer *både* definerer seg selv som annerledes, og samtidig defineres som dette av folk utenfor subkulturen (Gelder 2005:1).

For mange av *indiekids'* vedkommende kan det imidlertid hende at Thorntons teori om stempeling fra media stemmer. I deres tilfelle er muligens også den subkulturelle tilhørigheten,

i tråd med Muggleton (2000), av en forbigående karakter. Et år fram i tid kan det hende at de tilhører en helt annen subkultur, eller de kan ha trukket seg tilbake til mainstream: "It is allegedly common for a young person to choose a prefab subculture off the rack, wear it for a few years, then rejoin with the 'mainstream' culture that they never really left at all" (Clark 2003:224). Ironisk nok, fordrer imidlertid dette at man følger Birminghamskolens skille mellom en hard kjerne og *hangers-on*.

For de indie-avantgardistiske medlemmene oppleves derimot denne livsstilen som noe langvarig og dyptstikkende. Dette så jeg tydelig på ATP-festivalen, der majoriteten av publikummerne befant seg i aldersrommet mellom 35 og 50 år. Disse var førstegenerasjons indieopprørere, men har ikke lagt fra seg denne identiteten. Dette går igjen imot post-subkulturteoriens påstander om at subkulturer er midlertidige identitetsprosjekter. Slik har post-subkulturteorien sine begrensninger, da den ikke passer for kjernen innen subkulturen. Publikummerne jeg observerte hadde ikke gått på subkulturshopping, de holdt fast ved den subkulturelle identiteten de for mange år siden hadde valgt. Et annet poeng her er at indie er en subkultur som folk oftest blir tilhørere av i begynnelsen av tjuetårene, i motsetning til mange andre subkulturer som i langt større grad er *tenårings*fenomener. Post-subkulturteoretikerne kan slik også kritiseres for ikke å ha tatt høyde for at det er et skille mellom rene ungdomskulturer og subkulturer med eldre medlemmer.

Mine indie-avantgardistiske informanter kan i aller høyeste grad sies å være en kollektiv subkultur, til tross for at de ikke presenterer seg slik. Dette går mot post-subkulturteoriens forståelse av subkulturer som individuelle identitetsprosjekter. Når det gjelder *indiekids* kan det imidlertid hende at post-subkulturteorien vil være velegnet, da disse kan karakteriseres som en subkulturell strømning snarere enn en enhetlig kultur.

Jeg har gjort rede for hvordan Birminghamskolen ser på den "harde kjernen" innen subkulturer som autentiske. Post-subkulturteoretikerne, på sin side, har erklært autenticitetens død ved å hevde at det ikke finnes noen regler eller ideologisk engasjement i subkulturer, og at de utelukkende er en "stilistisk lek" (Muggleton 2000:47). På bakgrunn av denne debatten vil man kunne spørre om grensene mellom indie og mainstream egentlig finnes. Svaret vil ikke være entydig. Derimot kan Birminghamskolen utvilsomt kritiseres for sin forståelse av at noen er mer autentiske enn andre. Jeg har hevdet at det ikke eksisterer noen autentisk indiekultur, og at det snarere dreier seg om mennesker som konstruerer seg selv som autentiske ved å ta avstand fra alt de ikke er. Derfor vil man ikke kunne si at mine indie-avantgardistiske informanter er noe "bedre" enn indiekids.

For indiekulturens elite gis det både kredibilitet og respekt til musikere som ikke har solgt seg til større plateselskaper. I dette ligger det samtidig en tro på at disse musikerne, og denne delen av indiekulturen for øvrig, besitter en sann og autentisk essens. Imidlertid er denne essensen eller sannheten skapt gjennom komplekse mekanismer og av kompetente kulturskaperne, og av denne grunn vil ikke autentisitet kunne være noe annet enn en kulturell konstruksjon. Likevel er det konstruerte skillet mellom det ekte og det uekte en vesentlig del av indiekulturens ideologi. Dette blir problematisk når mainstream tar i bruk indiekulturens symboler, slik at mine informanter i utgangspunktet ikke lenger har noen uttrykk å definere seg i kontrast til (Walton 2009:13). Jeg har allerede vist at indiekids ikke er alene om å la seg inspirere av andre, også mine indie-avantgardistiske informanter trekker på, og lar seg inspirere av, andre kulturer.

Grensene mellom de som er "ekte" indie og de som er indiekids gjøres kontinuerlig, men dette fordrer stadig nye strategier. Mine informanter er "eldre" subkulturelle medlemmer, og slik forstår de seg selv som "autentiske" i motsetning til nyere medlemmer (indiekids) som forstås som ikke-kreative trendfølgere. Imidlertid er det ikke sikkert at disse grensene er så tydelige som de fremstilles å være. Sannsynligvis er det fordi forskjellene mellom indie-avantgardistiske medlemmer og indiekids i virkeligheten er så diffus at de må gjøres tydelige gjennom grensedragningsprosesser.

Et annet poeng er at Birminghamskolens rigide skille mellom originale og "stilkopister" muligens kan forklares rent historisk, ved at subkulturene på 70-tallet ikke kunne la seg inspirere av mediene på samme måte som i dagens høyteknologiske tider. Denne historiske endringen har også Muggleton pekt på at er forklaringen bak de flytende, fragmenterte subkulturene vi har i dag. Han vektlegger at det er store individuelle forskjeller mellom de ulike subkulturmedlemmene når det kommer til stil, smak og verdier, på samme måte som det er forskjeller i befolkningen forøvrig (Muggleton 2000:102). Det samme er Fornäs inne når han forklarer at den statiske dikotomien mellom mainstream og subkulturer i dag er i oppløsning. Resultatet av dette er ingen homogen masse, men snarere et bredt spekter av ulike subkulturer (Fornäs 2005:11). Selv om indiekulturen kan sies å være fragmentert, tilbyr den *både* gruppetilhørighet og en følelse av å være individuell. Dette ser man idet mine informanter beskytter sine eksklusive uttrykksformer, og slik implisitt markerer seg selv som en gruppe som vil "være i fred", samtidig som de er gjennomgående individualistiske i sine narrativer. Dette er på mange måter indiekulturens paradoks. Likevel vitner dette om at subkulturen er noe mer enn det post-subkulturteoretikerne tillegger dem. Kulturen er

kjennetegnet ved en stor grad av kollektivitet innad i den relativt lille gruppen som karakteriseres som ”kjernen” innen indie. Dette skjer, som vi har sett i stor grad gjennom bricolage, som fortsatt viser at det ligger en subkulturell mening bak symbolene. Dette beviser også at det, på samme måte som i samfunnet for øvrig, er et makthierarki innen indiekulturen. Det er en kerne som nå forhandles fordi en mainstreamgjøring av kulturen er mer truende for hver dag som går.

Jensen (2010) fant i sin studie at det fortsatt er et strukturelt maktspekt ved subkulturer, noe han forklarer med utgangspunkt i sine informanternes marginaliserte og underordnede posisjon. I motsetning til dette er maktspektet innen indie først og fremst *internt* (eller eventuelt eksternt mellom mine informanter og indiekids hvis man velger å se disse som èn kultur). Dette stemmer også overens med Thorntons (1995) forståelse av at subkulturene er hierarkiske, idet noen har mer subkulturell kapital enn andre. Som jeg allerede har vist *kan* motstanden mot musikkindustrien likevel sees som en avstandtaking fra kapitalismens pengefokus, men jeg vil hevde at denne type maktspekt er av underordnet betydning, fordi indie er så mye mer enn motstand mot musikkindustrien. Det er utvilsomt det interne makthierarkiet som er av størst indiekulturell betydning, og ”hasj er mainstream” er kanskje mer enn noe annet en markør for subkulturell kapital.

Trender innen bruk av rusmidler endres raskt: “Accordingly, each thesis, report or book on this subject tend to have a relatively short shelf-life and to become a historical, rather than current, contribution in a matter of weeks or months”, skriver Plant & Plant (1992:1). Innen indie skjer likevel ikke forandring så raskt. Innholdet, som er selve indiekulturens etos, holdes relativt stabilt, mens dets uttrykksformer forandrer seg raskt nok til at utenforstående ikke rekker å oppfatte kodene som kobler disse sammen. Som vi har sett er den økte bruken av kjemikaliebaserte rusmidler en del av denne fornyelsen som indiekulturen sakte, men sikkert gjennomgår. Samtidig har vi sett at cannabissymbolet ikke forkastes, men i stedet fortsetter å eksistere parallelt med de nye rusmidlene. Cannabis er fortsatt det mest brukte illegale rusmiddelet innen indiekulturen. Dette må sees i sammenheng med cannabisens status som nøkkelsymbol. Cannabis er fortsatt noe subkulturelt og opprørsk, men selve blikket på dette symbolet har endret seg, som en del av den fasaden de indie-avantgardistiske medlemmene opprettholder for å dra grenser mot det stadig økende antall indiekids.

Tross et relativt stabilt innhold, kan man slik likevel si at indie er dynamisk kultur. Den vet å fornye sine uttrykksformer når mainstream kommer for nærme. Så lenge det finnes en massekultur, vil det alltid være noen der ute som tenker annerledes. Det er dette indie

egentlig handler om, og slik vil det alltid være, uavhengig av om man velger å forkaste eller beholde *begrepet* indie. Mine indie-avantgardistiske informanter ser seg tilbake til en gullbelagt fortid som de selv ikke har opplevd, og resirkulerer og gjenskaper symbolene fra denne tiden. De er tidlig ute med gamle symboler, og slik er de i forkant av sin egen subkultur. Basert på disse sammensatte sidene ved indiekulturen, vil man kunne tilbakevise post-subkulturteoretikernes flytende subkulturforståelse. Subkulturer innebærer definitivt noe mer enn vilkårlig lek med symboler. - Men det er ikke indie å innrømme dette.

# Litteraturliste

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer (1999), *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso Books.
- Album, Dag (1996), *Nære Fremmede*. Oslo: Tano.
- Althusser, Louis (1999), "Ideology and ideological state apparatuses (notes towards an investigation)" i Jessica Evans & Stuart Hall (red.) *Visual Culture: the Reader*. London: Sage.
- Asbjørnsen, Dag (1999), *Dypt og grunnleggende overfladisk – Om den Postmoderne Filmens Estetikk*. Oslo: Spartacus.
- Bannister, Matthew (2006a), *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Bannister, Matthew (2006b), "'Loaded': Indie, Guitar Rock, Canonism, White Masculinities" i *Popular Music* 25(1): 77-95. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland (1972), *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Beck, U. & E. Beck-Gernsheim (2002), *Individualization. Institutionalized individualism and its social and political consequences*. London: Sage.
- Becker, Howard S. (1963), *Outsiders – Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press of Glencoe.
- Bennett, Andy & Keith Kahn-Harris (2004), "Introduction" i Andy Bennett & Keith Kahn-Harris (red.) *After Subculture –Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, Andy (2000), *Popular music and youth culture –music identity and place*. London: Macmillan Press.

- Bennett, Andy (2002), "Researching youth culture and popular music: a methodological critique" i *British Journal of Sociology*. 53(3): 451-466. London: Routledge
- Berkaak, Odd Are og Ivar Frønes (2005), *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Distinction –A Social Critique of the Judgement of Taste*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Cagle, Van M. (1995), *Reconstructing Pop/Subculture*. London: Sage.
- Carrington, Ben & Brian Wilson (2004), "Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory" i Andy Bennett & Keith Kahn-Harris (red.) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Clark, Dylan (2003), "The Death and Life of Punk, the Last Subculture" i David Muggleton & Rupert Weinzierl (red.), *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Clarke, John (1976), "Style" i Hall, Stuart & Tony Jefferson (red.) *Resistance through Rituals –Youth subcultures in post-war Britain*. New York: Routledge.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson & Brian Roberts (1976), "Subcultures, Cultures and Class" i Hall, Stuart & Tony Jefferson (red.) *Resistance through Rituals –Youth subcultures in post-war Britain*. New York: Routledge.
- Cohen, Phil (2005a [1972]), "Subcultural conflict and working class community" i Ken Gelder (red.) *The Subcultures Reader*. New York: Routledge.
- Cohen, Sarah (1991), *Rock culture in Liverpool*. New York: Oxford University Press.
- Cohen, Stanley (2005b [1980]), "Symbols of Trouble" i Ken Gelder (red.) *The Subcultures Reader*. New York: Routledge.
- Creswell, John W. (2007), *Qualitative inquiry & Research Design -Choosing among five approaches*. London: Sage.

- Cummings, Joanne (2006), "Selling the Indie Scene. Music Festivals, Neo-Tribes and Brand Communities". URL:  
<http://www.tasa.org.au/conferences/conferencepapers07/papers/372.pdf>  
 [sist nedlastet 06.02.10].
- Douglas, Mary (1996), *Thought Styles*. London: Sage.
- Fiske, John (1989), *Understanding Popular Culture*. London: Unwin Hyman.
- Fonarow, Wendy (2006), *Empire of Dirt – The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*.  
 Middleton, CT: Wesleyan University Press.
- Fornäs, Johan (1995), "The future of rock: discourses that struggle to define a genre" i  
*Popular Music*, 14(1): 111-125. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon & Angela McRobbie (1990), "Rock and Sexuality" i Simon Frith & Andrew  
 Goodwin (red.) *On Record*. New York: Routledge.
- Frith, Simon (1983), *Sound Effects – Youth, leisure and the politics of rock*. London:  
 Constable.
- Gelder, Ken (2005), "Introduction to part two" i Ken Gelder (red.) *The Subcultures Reader*.  
 New York: Routledge.
- Gelder, Ken (2007), *Subcultures – Cultural histories and social practice*. New York:  
 Routledge.
- Graue, Elisabeth M. & Daniel J. Walsh (1998), *Studying Children in Context: Theories,  
 Methods and Ethics*. Thousand Oakes, CA: Sage.
- Gripsrud, Jostein (2002), *Mediekultur, Mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hall, Stuart (1999 [1980]), "Kodning och avkodning" i Thomas Johansson, Ove Sernhede &  
 Mats Trondman (red.) *Samtidskultur - karaoke, karnevaler och kulturella koder*. Nora:  
 Nya Doxa.
- Hebdige, Dick (1988), *Hiding in the Light*. London: Routledge
- Hebdige, Dick (1989 [1979]), *Subculture – The Meaning of Style*. London: Routledge.



- Hesmondhalgh, David (1999), "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre" i *Cultural Studies* 13(1): 34-61. New York: Routledge.
- Hibbett, Ryan (2005), "What is Indie Rock" i *Popular Music and Society* 28(1): 55-77. London: Routledge.
- Hickman, Timothy A. (2002), "Heroin Chic: The Visual Culture of Narcotic Addiction i *Third Text*, 16(2): 119-136. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Jameson, Frederic (1985), "Postmodernism and consumer culture" i Hal Foster (red.) *Postmodern Culture*. London: Pluto Press.
- Jensen, Sune Qvotrup (2010), "'Østerbro Outlaws' – om subkulturteori og marginaliserende unge mænd med indvandrerbaggrund" i *Tidsskrift for Ungdomsforskning*.10(1): 3-21. Oslo: Fagbokforlaget.
- Krange, Olve & Skogen, Ketil (2008), "The Hammertown mechanism. Cultural resistance and political marginalization". i Dunk, T. (red.) *Reaction, Resistance and Reinvention: How Resource-based Regions are Responding to the Information Age*. Thunder Bay: Lakehead University Centre for Northern Studies.
- Krogstad, Anne (1986), "Pønkere og Symbolendring" i *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 27: 499-527. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kruse, Holly (2003), *Site and Sound – Understanding Independent Music Scenes*. New York: Peter Lang Publishing.
- Lalander, Philip (2005), *Mellan självvalt och påtvingat utanförskap: En ananlys av sju kvalitativa studier om unga narkotikaerfarna människors tankar om narkotika*. Stockholm: Mobilisering Mot Narkotika, rapport 10.
- Lewis, Jeff (2002), *Cultural Studies - The Basics*. London: Sage.
- Maffesoli, Michel (2005), "The Emotional Community" i Ken Gelder (red.), *The Subcultures Reader*. London: Routledge.

- Marchart, Oliver (2003), "Bridging the Micro-Macro Gap: Is There Such a Thing as a Post-subcultural Politics?" i Andy Bennett & Rupert Weinzierl (red.) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- McDonald, Paul (2009), "Miramax, *Life is Beautiful*, and the indiewoodization of the foreign-language film market in the USA" i *New Review of Film and Television Studies*, 7(4): 353-375. London: Routledge.
- McRobbie, Angela & Jenny Garber (2005[1977]), "Girls and Subcultures" i Ken Gelder (red.), *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Measham, Fiona & Karenza Moore (2006) "Reluctant Reflexivity, Implicit Insider Knowledge and the Development of Club Studies" i Bill Sanders (red.) *Drugs, Clubs and Young People*. Aldershot: Ashgate.
- Muggleton, David & Rupert Weinzierl (2003) "What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?" i David Muggleton & Rupert Weinzierl (red.) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Muggleton, David (1997), "The Post-Subculturalist" i Steve Redhead, Derek Wynne & Justin O'Connor (red.), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- Muggleton, David (2000), *Inside Subculture –The Postmodern Meaning of Style*, Oxford: Berg.
- Newman, Michael Z. (2009), "Indie Culture: In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative" i *Cinema Journal*, 48(3): 16-34 Austin: University of Texas Press.
- Oakes, Kaya (2009), *Slanted and Enchanted –The Evolution of Indie Culture*. New York: Henry Holt and Company.
- Parker, Howard, Judith Aldridge & Fiona Measham (1998), *Illegal Leisure –The normalization of recreational drug use*. London: Routledge.

- Parker, Howard, Lisa Williams & Judith Aldridge (2002), "The normalization of "sensible" recreational drug use: Further evidence from the North West England longitudinal study" i *Sociology* 36(4): 941-946. London: Sage.
- Pedersen, Willy (2009), "Cannabis Use: Subcultural Opposition or Social Marginality? A Population-Based Longitudinal Study" i *Acta Sociologica*, 52(2): 135-148. London: Sage.
- Plant, Martin & Moira Plant (1992), *Risk-takers: Alcohol, Drugs, Sex and Youth*. London: Routledge.
- Redhead, Steve (1990), *The End-of-the-Century-Party: Youth and Pop Towards 2000*. Manchester: Manchester University Press.
- Rogers, Ian (2008), "'You've got to go to gigs to get gigs': Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene" i *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 22(5): 639-649. London: Routledge.
- Sandberg, Sveinung (2010), "Cannabiskultur – En samling symboler, ritualer og narrativer om annerledeshet" i *Tidsskrift for Samfunnsforskning*. Under publisering.
- Sandberg, Sveinung og Willy Pedersen (2006), *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sanders, Bill (2006), "Young People, Clubs and Drugs" i Bill Sanders (red.) *Drugs, Clubs and Young People*. Aldershot: Ashgate.
- Sangsild, Torben (2002), "The Aesthetics of Noise". København: Datanom. URL: <http://www.ubu.com/papers/noise.html> [Sist nedlastet 30.10.09].
- Scott, James C. (1990), *Domination and the Arts of Resistance – Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Sellers, John (2007a), *Perfect from now on – How indie rock saved my life*. New York: Simon & Schuster.

Sellers, John (2007b), "Misguided Missionaries from the Church of Dylansis" i *The Believer Magazine*. June/July. New York. URL:

<http://johnsellers.files.wordpress.com/2008/12/blvrdylanfinal.pdf>.

[Sist nedlastet 20.01.10].

Shiner, Michael & Tim Newburn (1997), "Definitely, maybe not? The Normalization of Recreational Drug use amongst young people" i *Sociology* 31(3): 511-529. London: Sage.

Shiner, Michael (2009), *Drug Use and Social Change –The Distortion of History*. Hampshire: Palgrave Macmillan

Soilevuo Grønnerød, Jarna (2002), "The use of alcohol and cannabis in non-professional rock bands in Finland" i *Contemporary Drug Problems*. 29/ Summer 2002. New York: Federal Legal Publications.

Stahl, Geoff (2003), "Tastefully renovating subcultural theory: Making space for a new model" i David Muggleton & Rupert Weinzierl (red.) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.

Strachan, Robert (2007), "Micro-independent record labels in the UK: Discourse, DIY cultural production and the music industry" i *European Journal of Cultural Studies* 10(2): 245-265. London: Sage.

Sweetman, Paul (2004), "Tourists and Travellers? "Subcultures", Reflexive Identities and Neo-Tribal Sociality" i Andy Bennett & Keith Kahn-Harris, *After Subculture – Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Thornton, Sarah (1995), *Club Cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.

Thornton, Sarah (2005), "The Social Logic of Subcultural Capital", i Ken Gelder (red.) *The Subcultures Reader*. London: Routledge.

Walton, Kate (2009), "I like Your Old Stuff Better Than Your New Stuff: Neo-Bohemians, Hipsters and the Issue of Authenticity in Subcultural Identity". URL: <http://www.buyhercandy.net/bangbang/ilikeyouoldstuff.pdf> [Sist nedlastet: 16.04.10].

Widerberg, Karin (2005), *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo:  
Universitetsforlaget.

Willis, Paul (1976), "The cultural meaning of drug use" i Stuart Hall & Tony Jefferson (red.)  
*Resistance through Rituals – Youth subcultures in post-war Britain*. New York:  
Routledge.

Willis, Paul (1977), *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*.  
Aldershot: Gower.

Willis, Paul (1978), *Profane Culture*. London: Routledge.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i denne oppgaven er 38 687