

Genusskriptens omvandlingar på musikens fält

Paper till konferensen Rock och Samhälle, Hultsfred, 11-12 juni 2008

Daniel Ericsson

Ekonomihögskolan, Växjö Universitet, 351 95 Växjö

Historiskt sett har musikens fält baserats på en relativt stark instrumentell rationalitet inom vilken olika positioner och dispositioner tillskrivits specifika betydelser och värderingar. Lucy Green (1997) och Mavis Bayton (1997) har t ex visat hur produktionsförhållandena på fältet är starkt könade, och Simon Frith och Angela McRobbie (1978) har frilagt hur den manligt dominerade och kontrollerade musikindustrin gett upphov till distinkt könade produktions- och konsumtionsmönster. Fältet karaktäriseras härvid, för det första, av att männens (dis)positioner utgör den outtalade norm mot vilken kvinnors (dis)positioner konstrueras som mindre värda, samt, för det andra, av att kvinnor och män normativt sett bör inta olika (dis)positioner. Män och kvinnor bör t ex spela olika instrument – och bör helst inte spela tillsammans.

Denna ”instrumentella” stratifiering mellan män och kvinnor på musikens fält tenderar att följa en – i arbetslivssammanhang väl dokumenterad (jfr. Sundin, 1995; Sundin och Berner, 1996; Abrahamsson, 2000) – teknologisk skiljelinje som säger att ju högre teknologiskt innehåll, desto högre ”patriarkalt” inslag. Men vad händer när produktionsteknologin på fältet förändras? Förändras då också den instrumentella stratifieringen mellan könen? Och vad händer med fältets könsmaktsordning?

Syftet med denna text är att tentativt försöka besvara frågor som dessa genom att vända blickarna mot musikens fält och de (re)konfigurationer som där är i vardande vad gäller musikerna och deras instrumentella relationer. Ett särskilt intresse riktas härvid mot de krafter och processer som leder fram till skapandet – och omskapandet – av s k kreativa subjekt och därtill kopplade ”nya” spelstrategier på fältet.¹

¹ Denna text är en del av projektet *Musikens fält: Ledning av kreativa krafter och processer* finansierat av Lars Erik Lundbergs Stiftelse för forskning och utbildning.

Teoretiska utgångspunkter

En central utgångspunkt för denna text är att teknologier och teknologiska förändringar på intet sätt är objektiva eller neutrala utan *artefakter*, d v s resultat av mellanmänsklig aktivitet. Som sådana står de i en dialektisk relation till sina användare, de är socialt konstruerade – men de konstruerar samtidigt det sociala, och det på ett sådant sätt att de kan sägas ”konfigurera”² användaren (jfr. Woolgar, 1991).

Inom fältet Science and Technology Studies (STS) är detta en mycket väl etablerad utgångspunkt, men det är samtidigt något som gett upphov till en livlig diskussion om vilken ontologisk och epistemologisk status som kan (och bör) tillskrivas artefakter i allmänhet, och teknologiska artefakter i synnerhet. Å ena sidan har vi de som utifrån Actor Network Theory (ANT) inte gör någon åtskillnad mellan mänskliga och icke-mänskliga aktörer – eller aktanter som ANT-företrädarna med Bruno Latour (1987, 1993 och 1999) i spetsen föredrar att benämna de olika aktörerna för att därigenom upplösa distinktionen mellan ”natur” och ”kultur”; och å andra sidan har vi de konstruktionistiskt orienterade som förbehåller sig rätten att endast tilldela människan agens. I denna text väljer jag att – i likhet med Vera Grahn (2006) – följa den senare linjen och jag tar fasta på den idé som Madeleine Akrich (1992) introducerat, nämligen idén om att det med alla artefakter följer speciella handlings-scheman, s k skript, som bestämmer hur ”saken” ska användas, inom vilka (handlings)ramar den ska användas och vem eller vilka som ska handskas med den. För att ytterligare understryka dessa skripts genusmässiga dimensioner och konsekvenser kommer jag dessutom att – också det i likhet med Grahn (2006) – använda mig av termen genus-skript (se även Berg och Lie, 1993) för att benämna de normer och regler som, nedlagrade i artefakten, stipulerar hur män och kvinnor bör förhålla sig till densamma.

En annan central utgångspunkt för denna text är att genus-skript kan vara av fundamentalt olika slag i det att de normerar och reglerar mäns och kvinnors relationer till varandra och världen på fundamentalt olika sätt. Om genus-skripten kategoriseras utifrån i vilken utsträckning de reproducerar eller bryter mot den fallogocentriska (jfr. Derrida, 1976/1998) ordning som definierar det manliga subjektet som det symboliska universumets ”naturliga” mittpunkt, dess yttersta mål och mening kan man till exempel tala om den Samme, den Andra av den Samme, den andra av den Andra respektive den andre av den Samme³.

² Synonymer till ordet ”konfigurera” är, vilket framgår av Svenska Akademiens Ordbok, forma, dana och bilda. Här avses emellertid den något mer preciserade teknologiska betydelse vilken kan härledas från ordet ”konfiguration” och som vanligen används för att indikera ”sammansättning och struktur hos ett system” (se Nationalencyklopedin).

³ Den Samme och den Andra har inom feministisk teoribildning olika betydelser för olika uttolkare. De filosofiska och teoretiska perspektiven skiftar, liksom även de politiska ambitionerna. Sociologiskt orienterade likhetsfeminister gör t ex därför sina tolkningar av de två begreppen, medan psykoanalytiskt orienterade särartsfeminister gör sina (se t ex de Beauvoir, 1949/1986; Irigaray, 1974/1985; 1977/1985; Braidotti, 2003; 2005). Då ambitionen i denna text är att beskriva hur olika subjekt(s)positioner kommer till uttryck på musikens fält görs inget annat ställningstagande än att den Samme och den Andra antas vara socialt konstruerade, och det inom ramen för en fallogocentrisk ordning där skillnad görs mellan män och kvinnor. Vad som är grunden för denna kon-

Genusskriptet den Samme reproducerar, enligt Grahn (2006), den fallogocentriske Mannen, den vite och heterosexuelle, medan den Andra av den Samme reproducerar denne Mans binära opposition – Kvinnan, och den Andre av den Samme hänvisar till män som av en eller annan anledning kan anses representera den fallogocentriske Mannens manliga motpol. Denne Andre kan till exempel representera en från normen avvikande maskulinitet eller etnicitet. Den andra av den Andra i sin tur utgörs av genusskript som representerar kvinnor på nya sätt och/eller ”på sina egna villkor” (ibid., sid 133) – och som, så att säga, fyller ut hålrummen i det binära system av ”antingen eller” som upprätthålls av fallogocentrismen. Till skillnad från genusskripten den Andra och den Andre av den Samme som rör sig inom fallogocentrismen finner den andra av den Andra vägar ut, och bortom, det binära systemet – och, för att markera avstånd(stagande) visavi detta system markerar Grahn (ibid.,) *den andra* av den Andra därför med gemen bokstav. Till denna typologi kan man dessutom lägga den andre av den Andra för att identifiera genusskript som upprättar manligheter och etniciteter utanför fallogocentrismens ramar, och som fyller ut de hålrum som den andra av den Andra lämnar otätade.

En tredje, och sista, utgångspunkt för denna text är att dessa genusskript dessutom frammanar olika typer av kreativiteter.

Att säga något om något...

Med dessa utgångspunkter satta på pränt är det min ambition att frilägga några av de omvandlingar som sker av de genusskript som nedlagrats och nedlagras på musikens fält genom att låta ett nummer av tidskriften *Musikermagasinet* (nr 1/08) komma i fokus. Som artefakt betraktad utgör denna tidskrift förvisso inte en musikteknologi i den bemärkelsen att den på ett direkt sätt kan sägas vara en del av fältets produktionsteknologi. *Indirekt* kan den dock sägas ha en inte oäven konfigurerande betydelse på fältet vad gäller dess teknologier – och det i två avseenden. För det första har *Musikermagasinet* som Nordens största tidning för musiker en ledande position på musikens fält som ”skripta”: I varje nummer presenteras, testas och recenserar nya instrument och nya programvaror på ett sådant sätt att teknologiernas handlings scheman såväl framskrivs som föreskrivs. För det andra innehåller varje nummer av *Musikermagasinet* porträtt av framgångsrika musiker som beskriver – och därmed normerar – de dominerande teknologiska (dis)positionerna på fältet. Sammantaget håller jag det därför inte alltför otroligt att inte bara läsaren konfigureras i, och genom, *Musikermagasinet*, utan också användaren av de omskrivna teknologierna – och jag håller det inte alltför otroligt att de genusskript som är nedlagrade i de omskrivna teknologierna också är nedlagrade i *Musikermagasinet*.

struktion, vad som är önskvärda alternativa konstruktioner och hur dessa alternativa konstruktioner skall åstadkommas låter jag vara osagt även om jag själv gärna skulle se en annan symbolisk och materiell världsordning än den fallogocentriska. Det är här kartografin (jfr. Braidotti, 2005) som jag är intresserad av, och jag är intresserad av den som tolkningsteori.

Att jag valt just nr 1/08 av *Musikermagasinet* skall ses mot bakgrund av den konstruktionistiska metodologi (se t ex Berger och Luckmann, 1966/1991; Gergen, 1999; Sandberg, 2001) som inspirerat mig (se t ex Ericsson, 2001 och 2007) – och som fortsätter att inspirera mig. Utifrån konstruktionismens antaganden om att språket utgör det medium genom vilket världen konstrueras och att världen får sin mening i mellanmänsklig interaktion förlorar såväl empiriska studieobjekt som metoder sin exklusivitet: Det finns ingen yttre verklighet att skapa objektiv kunskap om, och det finns inga reliabla och valida metoder. Det vi har att förhålla oss till är språkligt formerade utsagor, och det forskaren kan bidra med är att ”säga något om något som människor intresserar sig för, men som de inte skulle säga själva” (jfr. Ericsson, 2007, sid 32 ff). Nr 1/08 av *Musikermagasinet* är ett sådant språkligt formerat ”något”, varken mer eller mindre, och som sådant har det här sin plats. Jag hade dock lika gärna kunnat välja något annat nummer (eller flera nummer) av *Musikermagasinet* eller någon helt annan artefakt som människorna på musikens fält intresserar sig för och som man kan anta har betydelse för deras praktiker.

Med detta sagt väljer jag att i det följande som organiserande princip för min tolkning av *Musikermagasinet* att först följa typologin över de olika genusskripten, för att därefter sätta in mina tolkningar i ett kreativt perspektiv.

Genusskriptens omvandlingar

Redan omslaget till *Musikermagasinet* signalerar att vi här företrädesvis har att göra med *den Samme*. I fokus står den kanadensiska hårdrockgruppen Rushs sångare och basist Geddy Lee – och han är fångad på scen, in action, under strålkastarnas sken i en kraftfull pose. Ansiktet är nästan krampaktigt förvridet när han tar ton; vänsterhandens muskler är hårt ansträngda i fattandet av ett sk power chord, medan högerhandens fingrar är något suddiga tack vare hans virtuosa fingerfärdighet. Inte för inte, förstår vi, äger rubriken ”Mästerbasist extraordinaire” sin rättmätiga plats – och inte för inte har Lee en döds-kalle tryckt på sin svarta T-shirt. Geddy Lee är hård, han är snabb och han är tuff.



Musikermagasinet inringar på så sätt mycket tydligt ett mannens territorium, och denna tydlighet förstärks ytterligare när man bläddrar igenom magasinets 100 sidor. Såväl den redaktionella texten som annonserna fokuserar, med ett undantag till vilket jag återkommer, uteslutande på män: Det är män som porträtteras i artiklarna, det är mäns musik som analyseras i sektionen "Masterclass" och det är män som figurerar i de många annonserna för nya produkter. Att *Musikermagasinet* är något för män råder det alltså inget tvivel om – och ej heller råder det något tvivel om att *Musikermagasinet* är gjort av män. Av redaktionens tolv medarbetare finns ingen kvinna – alla är män.

Men vad är det egentligen för slags manlighet som skrivs in i *Musikermagasinet*? Vad finns bortom omslagets ytliga schablon?

Den Samme

Det porträtt som tecknas av basisten Geddy Lee i *Musikermagasinet* utmejslar det manliga musikersubjektet mycket tydligt. Samtidigt är det emellertid ett subjekt som inte med självklarhet utgör det mittersta på musikens symboliska fält i det att Geddy Lee spelar elbas och inte elgitarr. Denna omständighet är en viktig distinktion eftersom elgitarran, vilket Mavis Bayton (1997) tydligt visat, är rockmusikens allra främsta symboliska attribut. Detta framgår inte minst av att merparten av *Musikermagasinet*s nyhetsbevakning centreras kring elgitarrer och till dessa hörande effektboxar och förstärkare – och av att merparten av tidskriftens annonsörer vänder sig till en elgitarrspelande kundkrets. Att elgitarran därtill är ett manligt attribut råder inget som helst tvivel om: Till sin form utgör elgitarran en förlängning av den manliga kroppen, och elgitarrspelande blir, särskilt inom hårdrocken och den s k heavy metal-genren, till en förlängning av den manliga sexualiteten:

(Male) musical skills become synonymous with (male) sexual skills. With legs firmly planted akimbo, the guitarist is able to lean back in a parody of sexual ecstasy. Metal fans may argue that this whole bodily stance is knowing, ironic and fun. That may be so. The fact remains, however, that it is an exclusively 'masculine' idiom. (Bayton, 1997, sid 275-276)

Enligt Bayton (ibid.) är elgitarran inte bara en fallossymbol, utan ett instrument som också omgärdas av fallogocentriska praktiker. Bland dessa märks gitarrtillverkarnas sexistiska försäljningsargument och musikernas förkärlek att hålla sitt instrument i höjd med, och framför, genitalierna. ILT Scandinavias annons i *Musikermagasinet* (på sidan 58) talar härvid sitt tydliga fallogocentriska språk: Under rubriken "Think Big" stoltserar fyra långhåriga gitarrhjältar med sina kära ägodelar strategiskt placerade – och, för att ytterligare förstärka intrycket av manlighet visar en av dem upp en kamouflagemålad gitarr, medan en annan spelar på en gitarr nedklottrad med dödskallar.

Mot bakgrund av denna fallogocentrism framstår elbasen och elbassspelande som något annat. Den omgärdas förvisso inte av samma explicita feminina konnotationer som pianot och keyboarden (jfr. Green, 1997, sid 75; Walser,

1993/2004, sid 363), men den står helt klart lägre i (dis)kurs(en) – vilket inte minst märks av (den relativa) överrepresentationen av kvinnor som spelar bas på den alternativa rockscenen (jfr. Clawson, 1999). Att spela bas är därför något som både män och kvinnor måste legitimera, och det är något som en man – för att framstå som en *riktig* man – måste kompensera för genom att utveckla speciella (spel)strategier. I porträttet av Geddy Lee kommer dessa kompensationer till uttryck på åtminstone tre sätt.

För det första presenteras Geddy Lee som en ”Fingerfärdig Fenderfantast”, vilket är ett epitet med många betydelsebottnar. ”Fingerfärdig” placerar honom på den del av musikens fält där virtuositet och teknisk briljans premieras – en fallogocentrisk position som företrädesvis innehas av elgitarrister som Ritchie Blackmore, Eddie Van Halen och Steve Vai (jfr. Walser, 1993, sid 57 ff). Denna inskrivning särskiljer honom från de inferiora elbasister som enbart ”håller takten”, men det särskiljer honom samtidigt från de kvinnor som spelar bas och som legitimerar sina positioner i termer av ett kvinnligt rytmiskt försteg visavi män eller i termer av en särskild förmåga hos kvinnor att se till helheten och ge stadga åt kollektivet (jfr. Clawson, 1999).

Epitetet ”Fenderfantast” förminskar knappast heller bilden av Geddy Lee som ”mycket man”, och det utifrån två aspekter. Å ena sidan understryker hans kärlek för just märket Fender (elgitarrtillverkaren nummer 1 i världen) att han egentligen tillhör de fallogocentriska elgitarristernas skara, och å andra sidan tillskrivs han genom att vara ”fantast” ett särpräglat intresse, ett *manligt* intresse skiljt från ”fanatikerns” (vilket är det uttryck djupt engagerade kvinnor och fundamentalister med annat etniskt ursprung än det västerländska vanligtvis förlänas). Så fantastisk är Geddy Lee att han i snart 40 år envetet hållit fast i sin älskade Jazz Bass, och så fantastisk är hans kärlek till detta instrument att han till och med fått sig tillägnad en egen sk signaturbas från Fender. Just denna praktik att få en bas uppkallad efter sig är en starkt könad praktik, en praktik som tenderar att underblåsa fantasteriet och ytterligare konfigurera såväl användaren som ”användarens användare”. Om tillkomsten av låten *Malignant Narcissism* berättar Lee härvid att han precis hade fått en Jaco Pastorius Tribute-bas från Fender och att den hade en ”helt magisk ton”:

Jag kunde inte ställa den ifrån mig, så jag hade med den när jag lade sång och jammade med mig själv. [...] Jag tänkte inte så mycket på vad jag spelade, men Nick (Raskulinecz, producenten, min anm.) spelade in mina små jam. [...] Och ett av mina små riff blev han helt tokig av och sade direkt att ”det där måste vi göra en låt av” [...] Vi slängde ihop låten på några timmar. (Herrmann, 2008, sid 49)

En andra kompensatorisk spelstrategi som Geddy Lee uppvisar är en (över)driven teknologisk orientering. Geddy Lee ”personifierar perfektionism” skriver artikelförfattaren, och denna perfektionism har gjort att han utvecklat en mycket speciell spelstil där han låter sin bas ingå i en minst sagt märklig maskinpark bestående av synthar, stråkmaskiner, torktumlare, godismaskiner och

”tre stora kycklingugnar” – allt för att så långt det är möjligt på scen kunna efterlikna hur Rush låter på skiva:

Hur kom det sig att du började spela klaviatur och bas samtidigt på konserter, dessutom utan att släppa sången?

Det hände ju inte bara, det växte fram eftersom det fanns ett behov. Jag lyssnade på vad vi hade spelat in och tänkte ”hur i helvete ska jag göra det här live?” Så utifrån det behovet utvecklade jag en ganska bisarr scenstil, som ett enmansband, det är litet galet. Men eftersom tekniken har utvecklats, kan jag på samma låtar nuförtiden säga ”screw that, jag vill inte spela keyboard på den här låten, jag vill spela bas”. Så jag har ändrat allting på sätt och vis, och får ha basen som mitt huvudinstrument. (Herrmann, 2008, sid 51)

Denna teknologiska perfektionism och specialisering kan mycket väl ses som manligt konnoterad, liksom Geddy Lees aktiva förhållningssätt till sin maskinpark kan ses som uttryck för en distinkt manlig attityd. ”Tekniken jobbar verkligen till vår fördel”, kan han konstatera, för att i nästa andetag bekänna att det inte alltid varit så. ”Men tekniken hann ifatt oss”, säger han i det närmaste triumfatoriskt (ibid., sid 51).

Överlagrat denna (dis)position av teknologisk voluntarism framträder som tredje kompensatorisk (spel)strategi ett mycket aktivt musikaliskt subjekt. Geddy Lee är nämligen, får läsaren veta, inte vilken musiker som helst, utan en musiker som går sin egen väg, en musiker som inte drar sig för att pröva okända vägar. Geddy Lee är därför inte för inte Rushs musikaliska motor, det är han som har musiken inom sig och skriver det mesta av musiken, det är han som brinner för att spela ”live”, och det är han som får studioinspelningarna att ”låta live”, och vice versa.

Den Andra av den Samme

Det fallogocentriska genusskript som är nedlagrat i elgitarren, och som elbasisten Geddy Lee förhåller sig till genom att utveckla kompensatoriska spelstrategier, kan sammanfattas i ett distinkt handlingsmönster: Den Samme karaktäriseras av ett fallogocentriskt grepp om en specifik sorts elgitarr av märket Fender, virtuositet, specialisering, perfektionism, fantasteri, teknisk orientering och briljans, teknologisk voluntarism, ”live”-känsla samt låtskrivande; samtidigt som *den Andra av den Samme* karaktäriseras som den Sammes direkta motpol. I *Musikermagasinet* framträder detta inte minst i porträttet av Nina Ramsby – den enda kvinnan som figurerar i tidningen.

Nina Ramsby presenteras i *Musikermagasinet* som sångare och gitarrist med ett förflutet i band som Salt, Grand Tone Music och Baxter, och som för närvarande arbetande med en remake av Cornelis Vreeswijks klassiska album *Poem, ballader och litet blues*. Det är dock inte hennes musikaliska meriter som ställs i fokus, utan hennes ”multitasking”-personlighet. ”Hon är inte bara gitarrist, sångerska och låtskrivare, utan också producent, mixtekniker och – skulle det visa sig

– en mästare på att planera och driva projekt. Jo, och så är hon formgivare och fotograf också”, skriver chefredaktören Henrik Vogel i sin ledare (Vogel, 2008a, sid 6), och kontrasterar henne med de ”hyperspecialiserade nördar” som annars befolkar musikens fält. ”Nördarna” är, enligt Vogel, på utdöende – nya tider ställer nya krav, och det är en utveckling han på sätt och vis beklagar. Han har en ”fäbless” för nördarna, skriver han, och att denna fäbless inte omfattar Nina Ramsbys ”multitasking”-personlighet, står klart också i själva huvudartikeln som inleds med orden: ”Nina Ramsby är en av de där ni vet – en människa med rapp och positiv energi, som lyckas vara varm och glad, men som ändå får saker gjorda med en effektivitet som för tankarna till koreanska bilfabriker” (Vogel, 2008b, sid 21).

”En av de där ni vet” – sex små ord som tillsammans på ett mycket effektivt sätt drar in läsaren bakom självklarhetens mur, en mur bakom vilken vattentäta skott råder mellan specialisten, den manliga nörden och den kvinnliga generalisten, hon som kan hålla ”flera bollar i luften”. Med ”en av de där ni vet” signaleras direkt att Nina Ramsby inte är en riktig musiker, utan något annat – och resten av artikeln går ut på att ytterligare inringa detta andra; det ”rappa”, ”varma”, ”glada” och ”effektiva”.

En sådan inringning utgörs av själva placeringen av Nina Ramsby. Hon befinner sig i studion (närmare bestämt Atlantisstudion i Stockholm) – vilket verkar vara hennes primära plats, till skillnad från Geddy Lee vars primära plats är på scenen. På fyra bilder får läsaren följa Ramsbys arbete i studion, och på två av bilderna framgår det tydligt att hon praktiserar det fallogocentriska greppet om gitarren. Men det är också tydligt att det är en annan sorts grepp än det Mavis Bayton (1997) identifierat; å ena sidan finns det inget bredbent tillbakalutat och aggressivt över hennes uppenbarelse. Snarare än en extatisk, snabb, hård och tuff musiker framträder en eftertänksam och inlyssnande Nina Ramsby. Å andra sidan är det en mycket speciell ”fallos” hon spelar på – en Gibson Melody Maker.

Just hennes gitarr – och hennes förhållningssätt till denna – utgör en andra inringning av den Andra av den Samme. ”Nina syns nästan alltid med sin Gibson Melody Maker”, skriver Henrik Vogel (2008b, sid 22), och det är tydligen något Nina Ramsby känner sig föranledd att förklara:

Ja, den är från mitten av 60-talet och jag har haft den sedan –92. Den är väldigt lätt jämfört med till exempel en Les Paul eller en Telecaster. [...] Jag älskar soundet på den. Melody Maker såldes aldrig i Sverige, så de som finns här är sådana folk har tagit hit utomlands ifrån. Jag är livrädd att förlora den, så jag håller faktiskt på att kolla runt på eBay efter några till. De kostar nästan ingenting. (ibid., sid 22)

Precis som den fallogocentriska Geddy Lee när Nina Ramsby således en mycket speciell kärlek till sitt instrument. Men objektet för hennes känslor är något helt annat, liksom därmed också hennes känslor. Att det är en ”lätt” gitarr i förhållande till den rockande (arbetar)mannens kanske främsta symbol, Fender Telecastern (uppburen av sådana ikoner som Bruce Springsteen och Ulf Lundell) (jfr. Ericsson, 2007, sid 180), liksom att det är en ”billig” gitarr, avslöjar hennes infe-

riora (dis)position på musikens fält på ett i det närmaste förnedrande sätt. Hon väger alltför lätt för att bära upp rockens ”tunga” fallogocentriska attribut, och hon låter dessutom inbegripa plånboken i sin argumentation. För en riktig musiker, d v s en riktig man, får ju instrumentet kosta vad det vill. Men vad värre är, och vilket de riktiga kännarna vet: Gibsons Melody Maker är ingen gitarr som *riktiga* musiker använder. Den tillverkades och salufördes som en nybörjargitarr och har endast använts av en handfull etablerade gitarrister.

Gibsons Melody Maker konfigurerar med andra ord sina användare på ett annat sätt än vad t ex en Fender Telecaster gör, och bidrar till att ringa in Nina Ramsby som den Andra av den Samme. Därtill bidrar, för det tredje, också den inspelningsutrustning som hon använder såväl i den egna studion Firman som i Atlantisstudion – och då särskilt programvaran Logic. Läsaren får nämligen veta att Nina Ramsby har köpt den nya versionen, Logic 8, men att hon ännu inte hunnit uppgradera. *Musikermagasinet*s Henrik Vogel skriver:

När jag berättar om nyheterna blir hon förtjust och bestämmer på stört att det första hon gör när Cornelisprojektet är avslutat blir att installera Logic 8 och dyka ned i det. (Vogel, 2008b, sid 22)

Om programvaran Logic 8 får vi alltså veta att det är något man förväntas ”dyka ned i”, och att det gäller att vara snabb i vändningarna. Förväntningarna tar i det närmaste moraliserande dimensioner – vilket inte minst framträder i perspektiv av att Logic 8 är rykande färskt (programvaran testas i samma nummer av *Musikermagasinet* (sidorna 40-46), och över hela sex sidor får läsaren veta att det tidigare så svårtillgängliga programmet nu blivit ”lättare utan att förlora i tyngd”). Logic 8:s modellanvändare är förvisso ”en av de där ni vet”, en generalist, men det kräver också en viss ”nördighet” av sina användare – och i detta senare avseende skrivs Nina Ramsby effektivt ut ur handlingen. Hon är, till skillnad från Geddy Lee, ingen fantast – för om hon så hade varit, hade rollerna varit ombytta. Då hade hon varit den som berättat om Logic 8:s nyheter för *Musikermagasinet*s chefredaktör. Och då hade kanske hon varit den som, istället för ägaren Janne Hansson, visat läsaren runt i Atlantisstudions kontrollrum.

Nina Ramsby, som den Andra av den Samme, följer med andra ord den teknologiska utvecklingen, istället för att som den Samme leda den. Och på samma sätt tycks det vara med den musikaliska utvecklingen, vilket är den fjärde inringningen av Nina Ramsby som den Andra av den Samme. Med sin Melody Maker och sin Logic 8 framskriver hon nämligen inte nytt låtmaterial, hon tolkar den Samme, här i skepnad av Cornelis Vreeswijk. Och hon gör det dessutom i samma studio där Cornelis en gång i tiden, 1970, skapade sitt original.

Som motpol till detta original konfigureras hon obönhörligt som den Andra.

Den Andre av den Samme

Genusskriptet den Andre av den Samme låter sig inte tolkas fram med samma lätthet som den Andra av den Samme, därtill är fallogocentrismen nedlagrad i *Musikermagasinet* alltför stark: Ingen musiker med ett uppenbart annat ”vara” än den vite, heterosexuelle mannens ges företräde, och inga direkta alternativ ges

till de teknologiska fantasterna och ”prylnördarna”. De från den fallogocentriska normen avvikande maskuliniteterna och etniciteterna får man därför söka där de vanligtvis hör hemma – i *marginalerna*.

Ett exempel på ett alternativ till den Samme ges i annonsen för webshopen Jam. Symtomatiskt nog är den placerad just i marginalen (på sidan 13), och dessutom på tvären – som för att indikera att dess innehåll är ”queer”.

I annonsen möter läsaren seriefiguren ”Rockrättan” som, böjd över sin slitna gamla elgitarr, utbrister: ”Nä! Nu är jag trött på den här **** gitarren!” Som svar på hans klagan rekommenderar en vän honom att låta Jams gitarrbyggare fixa en ”custom shop-gura” åt honom, så att han får sin gitarr utformad precis så som han vill ha den. ”Klappar dom det?” undrar Rockrättan ängsligt, men han lugnas av sin väns självsäkerhet: ”Visst.”

I sista serierutan möter vi så en nöjd och glad Rockrättan. Elgitarran som nu hänger runt hans hals är utrustad med kudde, inbyggd radio (”Spanarna” med Ingvar Storm är tydligen på), ölkyl, en Mac Book Pro med DVD/CDR och monitor med inbyggd Xbox 360.



Annonsen är gjord med glimten i ögat, inte tu tal om annat. ”Prylnörden”, som del av den förhärskande manligheten inom musikens fält, är satt i ett ironiskt perspektiv – men dekonstrueras och rekonstrueras samtidigt framför läsarens ögon på ett sätt som, åtminstone i elgitarran, möjliggör nedlagandet av alternativa manliga genusskript. Å ena sidan förstoras, för att inte säga *perverteras*, musikfältets fallogocentriska orientering, å andra sidan förmedlas ett nära på emancipatoriskt budskap. ”Allt” kanske inte direkt är möjligt, men det är i alla fall möjligt att som användare konfigurera musikens teknologier annorlunda än vad gängse genusskript tillåter. Och, som för att ytterligare förstärka detta budskap fattar Rockrättan, talande nog, inte sin ”skräddarsydd” gitarr på fallogocentriskt vis. Istället för att hänga långt ned på höften, låter han den, likt jazzgitarrister och singer-song-writers, hänga högt upp (jfr. Ericsson, 2007, sid 179).

Ett annat exempel där den Andre av den Samme ger sig till känna är under vinjetten ”Masterclass” där kompositören Jan Sparby analyserar The Polices låt *Message in a Bottle* från 1979. Denna vinjett är ett stående inslag i *Musikermagasinet*, och det intressanta i sammanhanget är inte enbart den manlighet som frammanas i analysen, utan också den läsart som förutsätts. ”För att få full behållning av artikeln”, slås det fast i en marginalanteckning, ”rekommenderar vi att man parallellt med läsningen lyssnar på den låt som analyseras, gärna också med egen gitarr eller piano tillgängligt” (Sparby, 2008, sid 74). Skriptet som nedlagras i artikeln är med andra ord akademiskt, men det är samtidigt ett skript karaktäriserat av ett pragmatistiskt ”learning by doing.” Det vill säga, musik an-

ses här (till skillnad från artikeln om den fingerfärdiga Fenderfantasten Geddy Lee) inte komma ”inifrån” eller vara något som skapas ur ”tomma intet”, utan något som man lär sig. Dessutom handlar här musicerandet överhuvudtaget inte om att lära sig att använda teknologiska prylar, utan om att lära sig förstå de musikteoretiska grunderna för fältets praktik.

Med dessa skript i åtanke framstår själva analyserandet som annorlunda i förhållande till den Samme som jag tidigare tecknat konturerna av. Och att det verkligen är den Andre av den Samme vi har att göra med blir tydligt i Sparbys analys av såväl musik som text.

Musikaliskt sett är, får läsaren veta, *Message in a Bottle* en uppvisning i ”regelbrott”. Refrängen utgör inte verkets förlösande ”maximum”, utan ”bromsas in” och blir avvaktande; lägsta tonen finns inte som brukligt i melodin utan i refrängen; verket karaktäriseras av mycket långa ”transportsträckor” och vilolägen; det finns inga dramatiska intervall i melodin; D-ackord i bryggans sista takt till C-moll i refrängen sänker, istället för lyfter, refrängen, etc. etc. Men trots dessa musikaliska regelbrott fungerar *Message in a Bottle*, och det på ett ypperligt sätt – vilket enligt Jan Sparby bland annat beror på att låten, formmässigt sett, uppfyller kravet på estetikens ”gyllene snitt”, samtidigt som det upprättas en slags homologi mellan musik och text. Texten, som något desperat framsjungs av Sting i första person, handlar om en ”castaway” som i sin outhärdliga ensamhet söker kontakt genom att skicka ut flaskpost (vers 1 och 2), men som till sin förvåning upptäcker ”hundred billion bottles, washed up on the shore” och inser att han inte är ensam. Jan Sparby skriver:

Det är rimligt att anta att storyn är en metafor för ensamhet, förlo-rad kärlek och så vidare, och att vi alla delar samma livsöde – ”... seems like I'm not alone in being alone. Hundred billion castaways looking for a home...” [...] Oavsett tolkning tror jag personligen att vi alla då och då kan klä oss i rollen som en ”castaway”. Frågan är om vi är lika modiga som huvudpersonen när han mot slutet visar sin sårbarhet genom att ropa: “I'm sending out an SOS.” (Sparby, 2008, sid 77)

Visst är det en rimlig tolkning som Sparby gör, men det är samtidigt en tolkning som utgår ifrån att ”castaway” entydigt kan översättas med ”skeppsbruten” – och att denna översättning uttrycker låtens själva andemening. En minst lika rimlig tolkning är dock att istället ta fasta på att ”castaway” i sin bildliga betydelse *också* kan betyda ”utstött person”, och att *Message in a Bottle* med denna betydelse kan ses som en allegori över sin egen förmedling. Utifrån detta perspektiv frammanar Sting med sin desperata röst, sitt progressiva basspel och sin regelbrytande komposition helt enkelt ett genuskript för den utstötte främlingen, ”the marginal man” för att använda Everett V. Stonequists (1937) begrepp: Ett genuskript för alla de män som rör sig bortom fallogocentrismen, dess musikaliska konventioner och schabloner – oavsett om de är akademiker, musikteoretiker, självlärda pragmatister eller enbart sårbara nog att våga ropa på hjälp.

De andra och de andre av den Andra

Om den Andre av den Samme är en man (lighet) som återfinns i *Musikermagasinet*'s marginaler, är frågan om de andra och de andre av den Andra ens ges en sådan plats. Genusskriptet den Samme, så som det är nedlagrat i musikfältets främsta attribut, elgitarren, skriver ut både kvinnor och alternativa manligheter och etniciteter ur tidningen på ett i det närmaste hegemoniskt sätt som inte bara gör det mycket svårt att skildra det annorlunda, utan också – i förlängningen – att spela annorlunda, och det även på andra instrument. De kvinnor som aktivt, och feministiskt medvetet, försöker att höja sina gitarrer för att, bokstavligt och bildligt, inte ”spela fallogocentrismen i händerna” möter därutöver inte bara normativt motstånd. Också deras kroppar säger ifrån:

If playing styles raise issues concerning the female body, so does the instrument itself. Technical objects are political in their design. The electric guitar was designed for men, by men, and it has thereby functioned to exclude women. These days, guitars can be made in various shapes. Why, then, does the standard rock guitar remain decidedly phallic? I believe that if it was mainly women who played electric guitar the shape of the instrument would have changed by now; not only for symbolic reasons but also because of the female body. Perhaps guitars would typically be held above the waist and their design make allowances for the fact that women have breasts. If you hold your guitar at chest level you risk crushing them and this is particularly painful if you are pre-menstrual. (Bayton, 1997, sid 277-278)

Det finns dock strategier som leder bortom fallogocentrismen. Dels går det att föreställa sig att etablerade teknologier rekonfigureras på ett sådant sätt att de tillåter annorlunda användare – gitarrer kan, vilket Mavis Bayton indikerar i citatet ovan, de facto byggas om, de behöver inte vara falliska till såväl fysisk form som symboliskt innehåll. Dels går det att föreställa sig att de andra och de andre på ett aktivt sätt skrivs in i nya teknologier. Dessa två strategier lyser förvisso med sin frånvaro i *Musikermagasinet* – men inte desto mindre går de att tolka fram.

Vad gäller strategin att rekonfigurera etablerade teknologier är det intressant att fråga sig vad det är för slags användare som *inte* (re)presenteras av *Musikermagasinet*, men som mycket väl skulle kunna vara där? Liksom det är intressant att fråga sig vad det är för slags musikteknologier som redaktionen tiger still om? Med sådana frågeställningar för ögonen blir det uppenbart att *Musikermagasinet* rör sig med mycket snäva definitioner av såväl ”musiker” som ”teknologi”, och att själva grunden för båda dessa definitioner stavas digitalisering: Modelläsaren är helt enkelt en gitarrspelande man som arbetar i en digitaliserad studio- och scenmiljö. Konsekvensen blir att allt det som faller utanför detta genusskript per automatik (eller kanske bättre, ”by default”) faller in i det annorlundas hägn – med allt vad det innebär av symboliskt ”förtryck”. Och potential för såväl de andre som de andra.

En sådan potential kan basisten Suzy Quatro sägas stå för. Suzy Quatro är, enligt Philip Auslander (2004), av många sedd som en "könsförrädare" i det att hon på scen framträder som en s k "cock rocker", läderklädd, bredbent stående och fattandes sin bas på fallogocentriskt vis. I Auslanders (ibid.) tolkning framträder dock Quatro mer som något av en "gender bender" – hon blir till en kvinna som destabiliserar etablerade könskonventioner, samtidigt som hon i, och genom sin musik, bidrar till att konstruera multipla och kontradiktoriska subjekspositioner. I låtar som *Daytona Demon* (1973) och *Keep A-knockin* (1974) spelar hon upp heterosexuella dramman, samtidigt som hon genom sin användning av analog inspelningsteknik där sång läggs på sång förmår överskrida dem och göra dem androgyna.

En annan sådan potential kan symboliseras av den engelske singer-song-writern Francis Dunnery vars karriär kantas av ett antal försök att bryta mot den instrumentella rationalitet som inte bara omgärdar elgitarr, utan också kan sägas konstituera själva dess kropp (se Ericsson, 2007). I syfte att frammana en annorlunda spelteknik, en teknik där snabbhet och precision premieras, lät han i slutet av 80-talet tillsammans med Fender ta fram en helt ny gitarr, den s k tapboarden, som med två gitarrhalsar ihopklistrade sida vid sida och utrustad med 24 strängar var ämnad att spelas liggandes i knät som ett slags mellanting mellan klaviatur och trumset. På denna tapboard framförde Dunnery, som medlem i gruppen *It bites*, ett antal kompositioner som i flera avseenden sammanbinder den Samme med den Andra, för att därigenom etablera ett annorlunda Tredje. Efter att till fullo ha levt ut den manliga rockmyten i Los Angeles i början av 90-talet, vänder Dunnery dock både flaskan och gitarren ryggen, och börjar sakta men säkert att etablera sig som en slags musikalisk allkonstnär. Han upptäcker, för att inte säga "uppfinner", härvid sig själv igen, och framträder i de mest skiftande skepnader: Som singer-song-writer med eget oberoende produktionsbolag; som producent av alternativ musik; som radiopratare på egen webbaserad radio-station och som grundare av, och frontfigur för, en välgörenhetsorganisation. Francis Dunnery gör helt enkelt vad som faller honom in, som när han bestämmer sig för att möta sin publik "ansikte mot ansikte" och med sin akustiska gitarr åker på en världsomspännande "House Concert"-turné för att uppträda hemma i vardagsrummen hos sina fans.

Den potential att gå bortom fallogocentrismen som kan skönjas hos sådana gränsöverbärande (jfr. Kallifatides, 2005) fenomen som Suzy Quatro och Francis Dunnery måste dock betraktas som relativt liten i förhållande till den potential som finns i strategin som går ut på att på ett aktivt och medvetet sätt nedlagra alternativa genusskript i ny teknologi. Här har vi ju att göra med mer eller mindre oskrivna kort – åtminstone så länge teknologisk utveckling i sig inte ses som en fallogocentrisk praktik. En rad omständigheter tenderar dock att minska denna potential, vilket inte minst *Musikermagasinet*s recension av den nya programvaran Logic 8 visar.

För det första kan det konstateras att det "oskrivna kortet" fylls med text mycket snabbt. Logic 8 hinner knappt komma ut på marknaden förrän *Musikermagasinet*s testpanel sätter programmet under lupp och låter jämföra det med andra programvaror och tidigare Logic-versioner. Det "oskrivna kortet" beskrivs härvid mycket ingående och i, och genom, beskrivningarna föreskrivs dess an-

vändning och dess användare utifrån tidigare etablerade (språk)praktiker. Med skrivningar som ”logikens seger”, ”ansiktslyftningar”, ”i hjärtat av huvudfönstret” och ”lillebror Logic Express” förmänskligas teknologin, och i förmänskligandet konfigureras såväl mjukvara som användare. Logic 8 blir till den moderne och förnuftige mannens bästa vän, något för den s k ”early adoptern”.

För det andra kan det konstateras att det ”oskrivna kortet” framträder i, och genom, en intertextuell kontext. Testet av Logic 8 måste läsas i relation till andra texter för att förstås – och då kanske framförallt i perspektiv av ledaren ”Nya tider, nya krav” (Vogel, 2008a) och porträttet av Nina Ramsby (Vogel, 2008b). Den ena texten bidrar till att situera Logic 8 i ”den nya tiden”, medan den andra texten, genom att framställa Nina Ramsby som den Andra av den Samme, bidrar till att (ytterligare) inskriva den Samme i Logic 8.

Utrymmet för de andra och de andre begränsas med andra ord – trots att det samtidigt frigörs ett utrymme för dem. ”Den nya tiden”, liksom dess mjukvara Logic 8, skulle mycket väl kunna frammana ett slags androgynt renässansideal. Men det är också det en potential som förblir orealiserad i *Musikermagasinet*.

Genusskriptens kreativiteter

De olika genuskript som kan sägas ha nedlagrats i *Musikermagasinet* och de teknologier som avhandlas däri utgör handlingsscheman för musikfältets män och kvinnor. De packas upp av läsarna och omsätts till könade praktiker där män ges vissa frihetsgrader, och kvinnor ges andra. Men. Genusskripten utgör också kreativitetsscheman såtillvida att män och kvinnor positioneras – de hierarkiseras och segregeras – på fältet utifrån de kreativa dispositioner de tilldelas, och approprierar, i och genom genuskripten. Den Samme tilldelar sin användare en viss typ av kreativt kapital; den Andra av den Samme tilldelar sin användare en annan typ av kreativt kapital, o s v.

För att kvalificera dessa påståenden vill jag, utifrån Pierre Bourdieus (1984; 1988; 1990; 1998) arbeten, betrakta musikens fält som (del av) ett kreativitetsfält där olika aktörer ses strida om något för dem gemensamt, en för fältet särskild form av symboliskt kapital, det kreativa kapitalet, som det gäller att appropriera, förmera och omvandla till ekonomiskt kapital (jfr. Ericsson, 2001 och 2007). Striderna följer härvid en symbolisk värdepolarisering, en slags ”omvänd ekonomi” (jfr. Broady, 1998, sid 20), inom vilken det kreativa kapitalet värderas högre än det ekonomiska kapitalet, och i linje med denna omvända ekonomi inordnas aktörerna på ett sådant sätt att de i striderna dominerade orienterar sig mot de dominerande.

Vad gäller detta fälts polariserade struktur har jag i tidigare arbeten (jfr. Ericsson, 2001 och 2007) identifierat denna till att vara en fråga om en idealtypisk spänning mellan *kreomantiska* och *kreationalistiska* värden. Med kreomantik avser jag då den subjektivistiska kreativitet som emanerar ur romantiska föreställningar om kreativitet som något få förunnat, en konstnärlig elit som genom att komma i kontakt med sitt inre (kanske omedvetna) känsloliv och/eller muserna frammanar det sublimes, expressiva och geniala; och med kreationalism avser jag den upplysta kapitalistens objektivistiska kreativitet som, baserad på (psy-

ko)logiskt tänkande, ses som en förmåga som går att utveckla, träna upp och kapitalisera på – och inte minst, att kartlägga och kontrollera. Mellan dessa två bipolära kreativiteter kan därutöver en rad andra (ideal)typer skönjas: *Demokreaten* är den som utgår ifrån att vi alla är kreativa, men att vi också är olika, och att den olikheten kan och bör främja demokratiska syften; *kreationisten* är den som tror på att kreativitet endast är Gud förunnad; *krevolutionären* är den som tror på mänsklighetens kollektiva kraft och förmåga att i grunden förändra, störta och omskapa samhällets institutioner; medan *konstruktionisten* är den som tror på att kreativitet är det vi gör den till att vara (se Ericsson, 2007, sid 114 ff).

Med konturerna av det kreativa fältet så grovt utmejslade och de mest signifikanta kreativa (dis)positionerna satta på pränt kan det vara på sin plats att sätta perspektiv på genusskripten, och placera ut dem på det kreativa fältet.

För det första kan det härvid konstateras att det råder i det närmaste homologi mellan de två bipolära systemen. Den Sammes subjektivistiska orientering, fäbless för det ”nördiga”, den inifrån kommande virtuositeten och originaliteten svarar mycket väl an mot den kreomantiska typen; medan den Andra av den Sammes ”lätta” och ”billiga” musicerande genljuder i den kreationalistiska hållningen. En omläsning av artiklarna om Geddy Lee och Nina Ramsby med denna homologi för ögonen förstärker dessutom detta intryck. Framförallt om man ställer Geddy Lees fem år långa och kaosliknande skapelseprocesser mot Nina Ramsbys välordnade och vältajmade produktionsprocesser. På frågan om hon inte är nervös inför den tidspress de jobbar under i studion svarar hon inte för inte som en typisk kreationalist:

- Nä, allt går enligt vår planering. Det var precis så här vi hade tänkt det från början. Det har varit en väldigt välorganiserad produktion, men visst, saker och ting hade kunnat gå snett. Folk hade kunnat bli sjuka eller dra sig ur av någon annan anledning. Jag jobbar extremt mycket och har gjort det väldigt länge. Jag är noggrann med tidsschema och planering, på den fronten finns inget flum. Man får flumma i musiken, men inte i planeringen. Det ligger mycket i mig som person, jag kan växla extremt snabbt mellan att vara uppstyrd och så totalt släppa ratten kreativt. (Vogel, 2008b, sid 21)

För det andra kan det konstateras att den Andre av den Samme bär starka drag av demokreatens starka etiska övertygelse om en kreativitet ”för alla” och vilja till att överskrida olikheter – även om det demokreatiska allvaret lättas upp av en viss ironisk glimt i ögat; och för det tredje kan det konstateras att de andra och de andre av den Andras ”upppfinnarlogik” till stora delar minner om konstruktionistens epistemologiska utgångspunkt. Att de kreationistiska och krevolunära kreativiteterna inte syns ha några motsvarigheter bland genusskripten är knappast förvånande då de i mångt och mycket ”inte ligger i tiden” (jfr. Ericsson, 2001, sid 258).

(Re)konfigurerad fallogocentrism?

Den ögonblicksbild som framträder av musikens fält är ett fält där produktionsteknologier "laddas" utifrån två, över varandra överlagrade, bipolära spänningar. Genusskriptet den Samme och kreomantiken å ena sidan; genuskriptet den Andra av den Samme och kreationalismen å den andra sidan. Kanske än mer intressant än denna ögonblicksbild är dock frågan vad som händer när nya produktionsteknologier inträder på fältet: Hur (re)konfigureras genuskripten? Och hur (re)konfigureras kreativiteten på fältet? Som jag ser det kan tre tentativa svar ges:

Det första svaret lyder: *Svårligen*. Sociala fält tenderar att vara konservativa och besitta en särskild

förmåga att översätta utifrån kommande problem, diskurser och teman till fältets egen logik: såsom när fenomen som har med klasskonflikter att göra transponeras till estetiska problem när de importerats till ett litterärt fält, eller till frågor om undervisningsmetoder när de införes till ett pedagogiskt fält. (Broady, 1989, sid 41-42)

På musikfältet är, som vi har sett, den dominerande logiken fallogocentrisk och kreomantisk vilket innebär att ny teknologi förlänas sådana logiska inskriptioner. Och de tenderar att ristas in djupt, mycket djupt. För Geddy Lee är det t ex inget märkvärdigt att ta med sig "tre stora kycklingugnar" på scen om det nu hjälper honom att återskapa ljudet av den musik han bär inom sig, samtidigt som det framstår som rätt besvärande för *Musikermagasinet*s chefredaktör att Logic 8 bidrar till att de "hyperspecialiserade nördar" han hyser sådan fäbless för är på utdöende.

Ett annat sätt att uttrycka denna sociala fältlogik på är att säga att den kreomantiske Samme har tolkningsföreträde, och att detta tolkningsföreträde har nedlagrats i de institutioner som är satta att konsekra fältets aktörer och deras handlingar. *Musikermagasinet* är med all sannolikhet en sådan institution, och därtill har dess fallogocentriska medarbetare lagt beslag på rollen som "early adopters".

Det andra svaret lyder: *Med ironi och teori*. Teknologisk pervertering och perspektivering kan vara ett sätt att destabilisera såväl etablerade fältlogiker som genuskript och kreativiteter – som när Rockrättan vänder upp och ned på de fallogocentriska självklarheterna genom att skapa något tidigare osett och o(er)hört, och som när Sting bryter mot fältets kreativa rytm- och harmoniläror och skriver fram en tidigare marginaliserad ton- och tankefigur.

Det tredje svaret lyder: *Om inifrån, från sidan*. När aktörer inom det bipolära spänningsfältet å ena sidan översätter utifrån kommande teknologier till den egna förhärskande logiken, och å andra sidan ser till att konservera sig själva, är det mer troligt att nya teknologier kommer inifrån, men från sidan. De teknologiska potentialerna Suzy Quatro och Francis Dunnery har det gemensamt att de båda är mycket väl förtrogna med fältets logiker, samtidigt som de förmår om(dis)positionera sig på fältet. Suzy Quatro, å sin sida, intar en fallogocentrisk (dis)position och gör om den till en androgyn sådan, medan Francis Dunnery, å

sin sida, använder sin branschkunskap för att likt en nomad röra sig över musikens fält utan att fastna i vare sig fallogocentriska eller kreativa subjekspositioner. I ena stunden framträder han som kreomantiker, i nästa stund som kreationalist, i nästa stund som demokreat, i nästa stund som krevolutionär – för att plötsligt spela ut kreativiteten hemma hos sin publik.

Dessa svar sätter måhända nytt ljus på de livliga samtal som förs om de sk kreativa industrierna och de förändringar som där sker (se t ex Burnett, 1996; Björkegren, 1996) – och inom vilka stora förhoppningar ofta ställs till de nya teknologiernas demokratiska och avmystifierande krafter. MIDI, CD-teknik, digitalisering och Internet anses ju inte bara minska de sociala och geografiska avstånden mellan producenter och mellan producenter och konsumenter, utan också på sikt fullständigt radera ut gränserna mellan olika typer av kulturyttringar – och därmed göra det möjligt för vem som helst att vara kreativ, var som helst och när som helst.

I denna text grusas måhända sådana förhoppningar, men kanske är de i grunden ingenting annat än fallogocentriska förhoppningar?

Referenser

- Abrahamsson, Lena (2000). *Att återställa ordningen. Könsmönster och förändring i arbetsorganisationer*. Umeå: Boréa.
- Akrich, Madeleine (1992). The Description of Technical Objects I: Wiebe, Bijker och Law, John (red). *Shaping Technology/Building Society*. Cambridge: MIT Press.
- Auslander, Philip (2004). I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro's Musical Androgyny. *Popular Music*, 23, 1-16.
- Bayton, Mavis (1997). Women and the electric guitar. I: Whiteley, S. (red). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge.
- Beauvoir, Simone de (1949/1986). *Det andra könet*. Stockholm: AWE/Geber.
- Berg, Anne-Jorun och Lie, Merete (1993). Feminism and Constructivism. Do Artefacts Have Gender? *Science, Technology and Human Values*, 20, 332-351.
- Berger, Peter och Luckmann, Thomas (1966/1991). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.
- Björkegren, Dag (1996). *The Culture Business: Management strategies for the arts-related business*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1988). *Homo Academicus*. Cambridge: Polity Cambridge.
- Bourdieu, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). *On Television*. New York: New Press.
- Braidotti, Rosi (2003). Becoming Woman: or Sexual Difference Revisited. *Theory, Culture & Society*, vol. 20 (3), s. 43-64.

- Braidotti, Rosi (2005). A Critical Cartography of Feminist Post-postmodernism. *Australian Feminist Studies*, vol. 20, no. 47, s. 169-180.
- Broady, Donald (1998). (red). *Kulturens fält*. Göteborg: Daidalos.
- Burnett, Robert (1996). *The Global Jukebox. The International Music Industry*. London: Routledge.
- Clawson, Mary Ann (1999). Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band. *Popular Music*, 18, 99-114.
- Derrida, Jacques (1976/1998). *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ericsson, Daniel (2001). *Kreativitetens mysterier. Ledtrådar till arbetslivets kreativisering och skrivandets metafysik*. Stockholm: EFI vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Ericsson, Daniel (2007). *Musikmysteriet. Organiserade stämningar och motstämningar*. Stockholm: EFI vid Handelshögskolan i Stockholm.
- Frith, Simon och McRobbie, Angela (1990). Rock and Sexuality. *Screen Education*, 29, s. 3-20.
- Gergen, Kenneth J. (1999). *An Invitation to Social Constructionism*. London: Sage.
- Grahn, Vera (2006). "Känn dig själv". *Genus, historiekonstruktion och kulturhistoriska museirepresentationer*. Linköping: Linköping Studies in Arts and Science.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herrmann, Jakob (2008). Fingerfärdig Fenderfantast. *Musikermagasinet*, nr 1, s. 48-51.
- Irigaray, Luce (1974/1985). *Speculum of the Other Woman*. New York: Cornell University Press.
- Irigaray, Luce (1977/1985). *This Sex Which is Not One*. New York: Cornell University Press.
- Kallifatides, Markus (2005). Janus. Ett signalement. I: Ericsson, Daniel och Kallifatides, Markus (red). *Samtalet fortsätter. Bortom ledarskapets gränser*. Lund: Academia Adacta.
- Latour, Bruno (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Latour, Bruno (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sandberg, Jörgen (2001). The Constructions of Social Constructionism. I: Sjöstrand, Sven-Erik, Sandberg, Jörgen och Tyrstrup, Mats (red). *Invisible Management. The Social Construction of Managerial Leadership*. London: Thomson Learning.
- Sparby, Jan (2008). Masterclass. Message in a Bottle. *Musikermagasinet*, nr 1, s. 74-77.
- Stonequist, Everett V. (1937). *The Marginal Man. A Study in Personality and Culture Conflict*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Sundin, Elisabeth (1995). The Social Construction of Gender and Technology – A Process With No Definitive Answers. *The European Journal of Women's Studies*, vol 2, 3, s. 335-354.
- Sundin, Elisabeth och Berner, Boel (1996). (red). *Från symaskin till cyborg. Genus, teknik och social förändring*. Stockholm: Nerenius & Santérus.
- Vogel, Henrik (2008a). Nya tider, nya krav. *Musikermagasinet*, nr 1, s. 6.
- Vogel, Henrik (2008b). Åter I Atlantis. Med Cornelis. *Musikermagasinet*, nr 1, s. 20-25.
- Walser, Robert (1993/2004). Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender. I: Frith, Simon (red). *Popular Music. Critical concepts in Media and Cultural Studies. Volume 2. The Rock Era*. London: Routledge.

Woolgar, Steven (1991). *Configuring the user: The case of usability trials*. I: Law, John (red). *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology, and Domination*. New York: Routledge.