

STRONG WOMEN?

Girls and role models in music production and consumption

ANN WERNER AND MARIKA NORDSTRÖM

Keywords

Popular music, postfeminism, role models, authenticity, subcultures, whiteness, class

Summary

This article focuses on the concept of "strong women" in popular music and interrogates the idea of role models. Ideas of "strong women" are analysed in the context of a contemporary Western society characterised by neo-liberalism and post-feminism. Advocacy of role models is regarded as an example of a political strategy that places the responsibility for social change on the individual. This is done from a feminist cultural theoretical perspective where discourse is seen as having an impact on material subject positions and where post-feminist culture is seen as part of contemporary discourse about Western women. The issue is discussed through the analysis of two empirical materials consisting of interviews; one about teenage girls' music use and gender in everyday life and the other about female rockmusicians, mainly in their early twenties, participating in feminist music associations. In both studies the participants testify to a positive influence from female singers and musicians as role models, where these artists and musicians in different ways provide strength to the individual girl/woman. The authors regard this mediated discourse as problematic but it is juxtaposed against the individual narratives where role models are regarded as very important. Questions concerning authenticity, politics and identification are vital themes in our analysis of these narratives. Popular music is, in some respects, described as an arena dominated by white men. Furthermore the research and public discussion about "strong women" and role models take part in reproducing the hierarchies of popular music genres. These hierarchies are understood by the authors as representing asymmetrical power relations of gender, ethnicity/race and class.

Spice Girls, Patti Smith, Beyoncé, Riot Grrrls, Pink och Rihanna. Föreställningar om artister som starka kvinnor har en kort men betydelsefull historia inom populärmusiken. Med utgångspunkt i två olika forskningsprojekt undersöker Marika Nordström och Ann Werner idén om att starka kvinnliga musikartister kan vara förebilder för tjejer men också hur olika värderingar kring förebilder blottlägger maktförhållanden som rör kön, ras och klass.

STARKA KVINNOR?

Förebilder och tjejer i musikproduktion och musikkonsumtion

ANN WERNER OCH MARIKA NORDSTRÖM

Kvinnor som presenterar sig som starka och tematiserar styrka i sin musik har en lång historia inom till exempel punken och bluesen.¹ Men under de senaste decennierna har bilder och texter om kvinnor som visar styrka också blivit allt mer vanliga inom den bredare populärmusiken. Kaxighet var inom musikkultur oftast reserverad för män fram till 1980-talet, så även om sammankopplingen av (oftast unga) kvinnor och styrka känns vardaglig idag har den en relativt kort historia inom storsäljande populärmusik. Medieforskaren David Gauntlett ser den generation av framgångsrika kvinnliga popartister som vuxit fram sedan 1990-talet som Madonnas arvtagare och menar att Madonna som artist och fenomen uppmuntrat efterföljande starka kvinnor.² Popgruppen Destiny's Child släppte för cirka tio år sedan en låt som hyllade självständiga kvinnor, sångerskan Jewel har sjungit om sina planer på att bli en starkare kvinna medan Nicole Scherzinger och Rihanna, också popsångerskor, har presenterat sig som vinnande kvinnor.³ Alla exempel på hur föreställningar om "starka kvinnor" sprids i populärkulturen är inte lika övertydliga men feministiska kulturforskare som Rikke Shubart har visat att andelen representationer av så kallade starka kvinnor i medier och kultur ökat även inom film och TV under de senaste decennierna.⁴ Som feministiska kulturvetare kan vi å ena sidan se bilder av unga kvinnors kaxighet och styrka

som något positivt och se att de här artisterna kan fungera som feministiska figurationer; det vill säga diskursiva och materiella sammansättningar som läses som feministiska eller får feministiska konsekvenser.⁵ Många av de starka kvinnorna förknippas emellertid inte direkt med feminism, och frågor om strukturell makt är oftast frånvarande i föreställningarna om styrka. Styrka framställs som en individuell egenskap hos artisterna. Avståndstagandet, ibland ett uttryckligt sådant, från feminismen ger oss också anledning att vara misstänksamma. Föreställningarna om styrka innehåller på så sätt en motsättning: när publiken ska övertygas om att kvinnor i populärmusiken är starka, betonas styrkan så mycket att uppmärksamhet dras till att kvinnor inte normalt anses vara starka.

I den här artikeln undersöker vi idén om att starka kvinnliga musikartister kan vara förebilder för tjejer, dels genom exempel från egen forskning om unga kvinnor och musik⁶ och dels teoretiskt genom att avtäcka figuren ”stark kvinna”, och idén om förebilder, som bärare av särskilda nyliberala värden. Vidare granskar vi hur olika värderingar kring förebilder blottlägger maktförhållanden som rör kön, ras och klass och ger exempel på hur detta avspeglar sig i akademiska texter om olika musikkulturer och artister. Studierna av tjejer/unga kvinnor och musik är gjorda inom ramen för våra respektive doktorsavhandlingar men analyserna och diskussionerna i den här artikeln är nya och bygger på ett samarbete mellan oss. Utgångspunkten tas i feministisk kulturteori och kulturforskning om tjejer och musik.

Postfeminism i populärkulturen – en icke-feminism?

Inom den feministiska kultur- och medieforskningen har relationen mellan människor och kulturella texter, som till exempel litteratur, musik, film och TV, teoretiserats och undersökts empiriskt.⁷ Mycket av denna forskning har intresserat sig för sexualisering, objektivering, rasism och heteronormativitet i kulturella representationer, till exempel utifrån psykoanalytisk teori och diskursanalys.⁸ Under 1980- och 90-talen intresserade sig många feministiska forskare för hur kulturella texter upplevdes och användes, och hur publikens användning och skapande av kultur kunde utgöra motstånd mot diskursiva maktordningar.⁹ Denna inriktning inom feministisk kulturforskning kombinerar ofta kritisk textanalys med etnografiska metoder och har på så sätt studerat kulturer mer som process än text. Frågan om reproduktion av makt i kultur, liksom vilka möjligheter till motstånd och skapande av alternativa representationer som finns, fortsätter att vara aktuell inom feministisk och anti-rasistisk forskning och kulturdebatt.¹⁰ En viktig teoretisk diskussion och utveckling inom feministisk kultur- och medieforskning rör hur diskursiva föreställningar om och uttryck för kategoriseringar, maktordningar och ojämlikheter utifrån till exempel kön, klass, etnicitet,

nationalitet, ras och sexualitet kan ändras samt hur dessa kategoriseringar, maktordningar och ojämlikheter förhåller sig till varandra.¹¹ Relationen mellan den materiella kroppen, teknik och föreställningar och diskurser har diskuterats. En fråga har varit huruvida kroppsliga erfarenheter är en del av diskursen, eller processer som kräver andra teoretiska förståelser.¹² Samtidigt som dessa debatter pågått har det också skett förändringar i kulturlandskapet; av människor, texter, föreställningar och praktiker där ovan nämnda maktordningar tycks ha omskapats, till exempel genom nya tekniska förutsättningar med Web 2.0 och det växande utbudet av sociala medier.¹³ Det förändrade kulturutbudet gäller också innehållet, de föreställningar som får utrymme i TV-program, filmer, böcker och musik. Angela McRobbie har diskuterat betydelsen av det ökande antalet kvinnor som tar plats i populärkulturen med större roller och mer positiva, aktiva egenskaper.¹⁴ Hon kallar kulturella texter som uppvisar sådana tendenser för postfeministisk kultur och definierar de postfeministiska kulturella processerna som kulturyttringar där kvinnor tillåts vara starka och där feminism och jämlikhet framställs som något som redan uppnåtts. För den postfeministiska starka kvinnan är feminismen antingen onödig eller direkt galen, hon behöver inte feminism eftersom hon är (individuellt) stark, lyckad och jämställd.¹⁵ Påfallande ofta är också dessa starka figurer vita västerländska medelklasskvinnor. McRobbie tar Bridget Jones och Ally McBeal som exempel. McRobbie menar vidare att postfeministisk kultur o-gör (un-does) feminismen dels

genom att osynliggöra (historisk och pågående) feministisk kamp som skapar och har skapat de villkor som kvinnor har, och dels genom att inte lyfta fram ojämlikheter i samtiden som skulle kunna analyseras feministiskt. Postfeministisk kultur föreställer sig en värld där kvinnor uppnått full ekonomisk frihet och därför kan välja att inte arbeta. Genom att inte se att vissa kvinnor måste arbeta, eller har svårt att hitta arbete, förnekar den postfeministiska kulturen på så sätt skillnader mellan kvinnor med avseende på till exempel klass, etnicitet och ras.¹⁶ Istället individualiseras kvinnlig styrka och placeras (oftast) i vita unga funktionella kroppar: framtidens starka kvinnor, eller "top girls" som McRobbie kallar dem.¹⁷ Betoningen av ekonomisk frihet och köpkraft som ett mål för kvinnor, snarare än solidaritet eller politisk aktivism, passar väl samman med nyliberala värderingar i marknadsekonomin.¹⁸

Vi utgår från forskning om postfeministisk kultur när vi undersöker popsångerskor och rockartister som förebilder och "starka" figurationer. Vi menar också att kulturella representationer har betydelse och att de upplevs av människor med materiella kroppar. I enlighet med Rosi Braidottis sätt att förstå figurationer som materiella situerade subjektspositioner¹⁹ menar vi att när tjejerna i vår forskning har förebilder i så kallade starka kvinnor är detta inte bara en diskursiv meningsskapande företeelse utan att artisterna och musiken, inte går att särskilja ifrån de medier som de samverkar med, eller de materiella kroppsliga upplevelser som lyssnarna har. När vi skriver om våra informanternas relationer till musikartister är

vi inte bara intresserade av att undersöka deras figurationer utifrån kön utan anser att intra-aktionen mellan kategorier som sexualitet, klass och etnicitet/ras också spelar roll.²⁰ I våra respektive forskningsprojekt har vi studerat tjejers och unga kvinnors musikbruk och musikskapande. Vi har bland annat undersökt hur upplevelser av och idéer om kvinnliga artister som förebilder sätts i spel av våra informanter. Artisterna och debatterna som tonårstjejerna i Ann Werners studie förhåller sig till skiljer sig dock från de som informanterna i Marika Nordströms studie talar om och här har åldern en viss betydelse. Merparten av Nordströms informanter är mellan 19-26 år gamla, vilket skiljer dem från Werners som är 14-16 år gamla. Det handlar inte bara om olika musikgenrer utan även om olika sätt att förhålla sig till feminism och att artikulera kön, etnicitet/ras och klass. Werners forskning om tonårstjejers musikanvändning och genusskapande i vardagen bygger på ett medieetnografiskt fältarbete bland tjugotre tonårstjejer på två högstadieskolor. Fokusgruppintervjuer, enskilda intervjuer och deltagande observationer på skolorna, i hemmen och på MSN Messenger som tjejerna använde, samt insamling av deras favoritmusik, utgjorde materialet för studien. Detta samlades in under 2005 och 2006 och analyseras inte i sin helhet i denna artikel. Här fokuseras enbart de uttalanden som informanterna gjorde om favoritartister, egenskaper dessa ansågs ha och diskussioner om vad som konstituerade en bra respektive dålig artist.²¹ Nordströms forskning om unga kvinnliga rockmusiker tog avstamp i två feministiska

musikföreningar, She's Got the Beat i Umeå och Rockrebeller i Uppsala. Kvalitativa djupintervjuer genomfördes med fem informanter från vardera föreningen. I Umeå utfördes dessutom deltagande observationer vid bland annat festivaler, workshops och repetitioner. Materialet insamlades under åren 2002-2004 och de intervjuade var vid tillfället mellan 19-26 år gamla. Intervjuerna utgick från stora, övergripande frågeställningar och informanternas berättelser innefattar många olika aspekter av hur livet som musiker ter sig i praktiken. Genus är en central aspekt.²² I denna artikel analyseras informanternas resonering om förebilder, och hur detta kopplades till ideologisk hållning.

Behovet av förebilder

Talet om kvinnliga musikartister som förebilder kan problematiseras. En återkommande idé i diskussionen kring förebilder är att människor som exempelvis är utsatta för sexism eller rasism speciellt tros gagnas av positiva exempel, eller motbilder, som ifrågasätter stereotypa skildringar och som visar på att det går att få det bättre.²³ Den offentliga debatten tar ofta upp gruppen unga kvinnor och deras behov av (positiva) förebilder. Diskussioner kring unga kvinnors utsatthet för till exempel utseendeideal och ohälsa är då viktiga utgångspunkter.²⁴ De senaste decennierna har tjejer och unga kvinnor blivit mer synliga inom populärkulturen och detta har också lett till ett problematiserande av deras närvaro, ofta influerat av feministiska perspektiv kring sexualisering.²⁵

Denna koppling mellan (unga) kvinnor

och kvinnliga förebilder är ett ämne som inte sällan väcker starka känslor. Det tycks existera ett glapp mellan individuella erfarenheter och dominanta, medierade berättelser som tenderar att få en preskriptiv funktion. Det offentliga förespråkandet av ”starka kvinnor” vilar på en essentialistisk grund; det bygger på idén att (unga) kvinnor vill ha och behöver liknande saker. Det normativa tonläget talar om hur kvinnor *är* och framförallt hur de *borde* vara.²⁶ Vissa kvinnor lyfts i offentlig debatt fram som förebilder eller ”goda exempel” – som något att leva upp till – vilket blir något helt annat än individens berättelser om den stora betydelse som förebilder har för dem i deras liv, till exempel som förmedlare av politisk ideologi.²⁷

Inom musikjournalistiken är det vanligt att lyfta fram ”starka kvinnor”, exempelvis genom att använda kategorin ”women in rock”. Detta medför ofta att disparata artister, musiker och till och med genrer klumpas ihop. Resultatet blir lätt otydligt eller tvetydigt; är det ett välvilligt försök till jämställdhet att framhäva kvinnliga artister som förebilder eller är det en nedlåtande diskriminering av utövare som inte tillåts att vara bara artister utan beskrivs som ”starka kvinnliga förebilder”? Norma Coates påpekar dubbelheten i detta dilemma när hon skriver att kategorisering ofta är nödvändig för att göra idéer begripliga men att kategorisering också är maktutövning. Coates framhåller kategoriseringen av kvinnliga musiker som just kvinnor som tvivelaktig, men menar samtidigt att användningen grundar sig på en manlig norm inom musiken som inte är möjlig att helt bortse ifrån.²⁸

Att lyfta fram kvinnliga artister som starka, och/eller som förebilder, så som samtidens populärkultur gör, är alltså motsägelsefullt och problematiskt. Berenice Fisher är en av dem som kritiserar före-

På så sätt kan postfeministisk kultur sägas vara full av förebilder som osynliggör strukturella maktordningar.

bilden som fenomen och hon ifrågasätter vårt behov av hjältinnor och hjältar. Hon menar att förebilder representerar en social auktoritet som blir problematisk, inte minst för feminister som vill utmana normer och makt, eftersom tillämpningen av förebilder inger falska förhoppningar om ett bättre liv när tillvaron i själva verket styrs av andra, mer övergripande, politiska faktorer.²⁹ På så sätt kan postfeministisk kultur sägas vara full av förebilder som osynliggör strukturella maktordningar, feminism och ojämlika materiella förutsättningar till förmån för tron på individen.

Detta tema åskådliggör komplexa samhällsprocesser och svårigheten med att ta sig ur en underordning i en tid som uttryckligen fokuserar på individen och som förespråkar individualism som ideologi.³⁰ Det finns idag överlag en stark förväntan på att individen själv ska styra och forma sitt liv, vilket har sammankopplats med nyliberala strömningar.³¹ Denna påtagliga riktning i samtiden att människor ska forma (om) sig själva och sina liv, tar sig många (populärkulturella) uttryck, exempelvis plastikkirurgi och självhjälpböcker.³² Idén om att

tjejer och unga kvinnor behöver förebilder utgår från samma logik: med hjälp av förebilderna kan du bli bättre, du kan bli starkare, du kan vara med i *Idol* eller *X Factor*. När förväntningarna inte uppfylls är det individen som beskrivs som ansvarig för misslyckandet.

Erfarenheter av (att ha) förebilder

Denna kritiska hållning kan jämföras med de erfarenheter som tjejer och unga kvinnor har av förebilder inom musikens värld, exempelvis av fenomenet ”starka kvinnor”.³³ Begreppet ”starka kvinnor” används ofta i olika offentliga sammanhang, men är också ett uttryck som brukas av musikkonsumenterna själva, som synonym till ordet ”förebild”. Det är en terminologisk utgångspunkt som vi har valt att använda i denna artikel. Exempelvis säger informanten Petra i Nordströms studie följande när hon förklarar hur hon under tonårstiden alltmer började lyssna på kvinnliga artister: ”Jag tycker, det *blir* ju så här, man kör *in* sej på starka kvinnor och så ser man väl mest de kvinnor man identifierar sig med.”

Nordströms forskning om unga kvinnliga rockmusiker visar att mediala representationer tenderar att sällas, skärskådas och analyseras av informanterna. Denna process får många gånger en politisk innebörd, uttalad eller outtalad. Det som förenade informanterna, förutom musicerandet, var deras engagemang i feministiska musikföreningar, satsningar som på olika sätt syftar till att underlätta för kvinnor att börja spela rock och pop. Informanterna hade erfarenheter av och kunskaper om musikbranschen, vad gäller hur kvinnors villkor ser ut och den kvinnosyn som finns där. Detta tar sig uttryck i hur informanterna beskriver kvinnliga musikartister och hur de framställs i medier. Många ger uttryck för en stor irritation över den manliga dominansen och de nedlåtande eller sexistiska skildringarna av kvinnor. Anneli berättar om det så här:

Jag tror att det har mycket att göra med det att kvinnorna har blivit ett sexobjekt nu. [...] Jag tittar på *MTV* och så är det... [...] Det är så hemskt. Och så har de *kjol* (illustrerar en väldigt kort kjol med händerna) så man nästan (skratrar) ser underlivet på dem och det är liksom så där: ”Hepp! Ja, tack att ni drar oss tillbaka 2000 år i tiden (genom) att göra oss till sexobjekt” liksom.

Anneli beskriver artister som hon anser görs till sexobjekt, och tycker att bilderna förpassar tittaren till en annan, mer omodern, tidsperiod och bidrar till att kvinnor i allmänhet ses som sexobjekt. Hennes sätt att prata om artisterna är kritiskt och även om ansvaret inte verkar läggas på den enskilda artisten, utan på ett kollektivt ”dem” drar vi slutsatsen att hon inte ser sexobjekten som förebilder. Men sexiga kvinnor som är popsångerskor kan också betraktas på andra

sätt. I Werners studie av tonårstjejjers musikbruk i vardagen var informanterna högstadietjejer som alla lyssnade på musik men inte nödvändigtvis själva skapade musik. Bland dem var listmusik som storsäljande hiphop, R & B och pop populära genrer och de talade om artister som Mariah Carey eller Kelly Clarkson som snygga, talangfulla och med ”fin” stil. ”Mariah, hon är den bästa för mig, hon är alltid bra” sa Isabella som tyckte att både musiken och stilen hos denna artist var bra. Mariah Carey är en artist som mycket väl kan ha korta kjolar i sina musikvideor, av den sort som Anneli ifrågasatte. Men för Isabella var Mariah ”bra”. Gränserna mot det (över)sexualiserade drogs på andra ställen av Werners informanter. En av Isabellas vänner menade att ”svarta tjejer i hiphopvideor”, de som dansade i bakgrunden eller var med som sällskap till de manliga rapparena var dåliga kvinnor. Respektabilitetens gräns, idén om att det är viktigt för tjejer och kvinnor att framstå som respektabla, drogs alltså fortfarande men på en annan plats än hos vissa av Nordströms informanter.³⁴ De yngre informanterna i Werners studie och deras sätt att uppfatta hur en kvinna ska bete sig förstås utifrån deras kontext; ett socialt blandat multietniskt bostadsområde, och deras ålder. Som unga tonåringar var respektabel heterosexualitet ständigt något de förhandlade om i skolan.

Äkta starka kvinnor, och trovärdiga män

Relationerna till förebilder kan vara komplexa och tvetydiga och en viktig orsak är föreställningar om autenticitet. Det fanns hos många informanter en stark förväntan på trovärdighet och äkthet hos en artist; att de exempelvis ska leva som de lär, vilket är ett vanligt förhållningssätt för musikfans.³⁵ Debatten kring autenticitet utgör ett nav inom populärmusiken – en central tankefigur som synliggör ideologiproduktion och makt. Den visar på olika former av över- och underordning, när det gäller kön, klass och etnicitet/ras.³⁶ Till exempel är det vanligt att relationen som ett fan har till en artist förändras över tid och försämras då en artist blivit alltmer kommersialiserad och därmed kan betraktas som en ”sell out”. Anneli jämför Patti Smith med Courtney Love och konstruerar Patti som en bättre förebild än Courtney eftersom hon inte bytt stil på 30 år och inte har gjort plastikoperationer, som Courtney Love har. Kontinuiteten hos Patti Smith förefaller vara en avgörande faktor i Annelis resonemang. Patti Smiths androgyna image kan dessutom tolkas som en fördel i en bransch och genre där den absoluta majoriteten är män.³⁷ Smith är även en feministisk ikon för många kvinnor, delvis på grund av sin image och utstrålning.³⁸ Att det är viktigt att behålla sin stil, både utseendemässigt och i sin musik var även något som informanterna i Werners studie lyfte fram. Sussie och två kompisar till henne ansåg att Pinks låt ”Stupid girls” var bra för att Pink visade ”hur tjejer verkligen är, hur falskt det

kan vara”, som Majida sa. I videon parodierar Pink andra kända kvinnliga artister och anklagar dem för att vara ytliga, följa trender och inte ha äkta ambitioner. Medan

Den ultimata äktheten placerades hos män.

Pink lanserar en bild av sig själv som äkta och seriös sångerska, med en tuff stil som hon upprätthållit under hela sin karriär, bygger denna image på ett avvisande av en viss sorts (blond, vit, utseendefixerad) femininitet som något oäkta och dumt. Att denna femininitet är oäkta och icke önskvärd höll Majida med om när hon sa att tjejer kan vara så: falska. Hennes sätt att förstå blonda och utseendefixerade tjejer som falska stöddes inte bara av Sussie (som satt bredvid), utan återupprepades av många av informanterna i Werners studie vid olika tillfällen. Autenticitet tycks, till skillnad från respektabilitet, vara en egenskap uppskattad hos artister från olika klassbakgrund, även om den mest autentiska rocken har rötter i arbetarromantik.

Ett huvudtema i Nordströms intervjuer var identifikationen som informanterna sa att de upplevde sig ha med andra kvinnor. Könsidentifikationen beskrevs ofta av dem som något grundläggande – något i det närmaste orubbligt. Även om informanterna som hade feministiska åsikter drömde om ett idealsamhälle där det inte finns någon segregation mellan könen, var könssegregationen i deras upplevelse av populärmusiken påfallande och detta var något som kontinuerligt bearbetades

i deras berättelser om sina liv som musiker. Uppdelningen i musik som kvinnor skapar och som män skapar återspeglas ibland, men inte alltid, i lyssnarmönster. Popartister som Justin Bieber eller Darin riktar sig exempelvis till en ung kvinnlig publik. När det gäller äkthet hos artister gav Werners informanter en något annan syn på detta än Nordströms. De menade nämligen att de mest äkta artisterna var manliga rappare, till exempel sa Majida att Ken Ring var äkta. Julia, en klasskamrat till Majida sa om Ken Ring ”Han är ju också så här lite gangster”, det han sjunger om var alltså också något han upplevt och det gjorde honom äkta och bra som artist – även om det inte gjorde honom till en förebild för Julia.

Werners informanter gick i högstadieskolor i multietniska bostadsområden och de förknippade äkthet med musik som tog upp sociala problem, rasism och brott; gärna i områden som liknade deras egna. Ur dessa tjejers perspektiv blev det svårt för kvinnliga artister att vara lika äkta som manliga eftersom de inte förväntades, eller fick vara, lika tuffa som killarna. Den ultimata äktheten placerades hos män men dessa kunde inte heller vara (varken positiva eller negativa) förebilder för en tjej eftersom tjejer inte ansågs få bete sig som dem. I den här föreställningen om äkta förebilder samspelade deras upplevelser av att inte vara inkluderade i en vit svensk medelklass, och därför se upp till manliga icke-vita rappare, med deras föreställningar om att tjejer ändå inte skulle vara gangsters. Eftersom de manliga rapparna associerades med kriminalitet och

droger som de inte tyckte att tjejer skulle intressera sig för, blev rapparna trots sin äkthet inte förebilder.

Att vara ung kvinna – och musiker

Många av Nordströms informanter betonade hur viktigt det är med starka kvinnliga musikartister som förebilder eftersom de visar att det som kan verka omöjligt trots allt kan vara möjligt. Här blir det tydligt att förebilden kan få en politisk innebörd. Flera skildrar hur de som riktigt unga överhuvudtaget inte kunde tänka sig in i rollen som musiker. I stort sett alla i deras omgivning som spelade musik var män. The Runaways, Kathleen Hannah i Bikini Kill, PJ Harvey och L7 var några av de artister som beundrades i deras berättelser, men som också på ett konkret plan bidrog till att de började spela och göra musik. Det är viktigt att poängtera att deras musikproduktion och val av förebilder sammanföll med ett nyväckt intresse för feministiska frågeställningar – ett intresse som informanterna i Werners studie inte delade. Några av Nordströms informanter hade dock framförallt manliga förebilder, exempelvis Lena vars beundran för Kent fick henne att längta efter att själv stå på scenen. Alla Nordströms informanter skildrar upptäckten av specifika artister som avgörande för sitt musikskapande och sitt feministiska uppvaknande. Bland Werners informanter fanns det några som hade ett band och skrev egna låtar och de hade främst manliga artister som förebilder, som rockbandet Simple Plan.³⁹ Natalie var en av de tjejer som hade musikerambitioner och skrev egna låtar. Hon menade att rock och

gitarrbaserad musik som hon ville spela, lät bättre när män sjöng och spelade, och att det var musik som vita män framförde. Hon gav på så sätt uttryck för den vita manliga dominans inom rockbranschen som Nordströms informanter kritiserade. Natalie valde dock att spela, trots att hon inte var en vit västerländsk man.

I Nordströms studie hade Riot Grrrls-rörelsen en stor roll i informanternas liv, både för deras feminism och deras musik. Riot Grrrl kan beskrivas som en social rörelse, som sedermera även utvecklades till en subkultur. Den växte fram i USA under tidigt 1990-tal och dess tillkomst var till stor del en reaktion på den mansdominerade punkscenen som upplevdes som exkluderande och problematisk – scenen beskrivs som både sexistisk och rasistisk.⁴⁰ Genom att börja skriva och sprida fanzines samt starta rock- och punkband byggdes det upp ett internationellt nätverk som med tiden fick stor medial uppmärksamhet. Låttexterna hade ofta explicita feministiska teman (exempelvis om våld mot kvinnor, abort och incest).⁴¹ Riot Grrrls brukar ibland ses som ett uttryck för postfeministiska strömningar, bland annat eftersom det fanns en tydlig påverkan av poststrukturalistiskt tänkande.⁴² Rörelsen passar dock inte in i McRobbies definition av postfeministisk kultur eftersom Riot Grrrls inte ”o-gör” feminismen utan istället ifrågasätter stereotypa uppfattningar om kvinnlighet.⁴³ Många av Nordströms informanter skildrar Riot Grrrls-artister som förebilder med ett politiskt patos som appellerade till dem. Denna upplevelse kan ses i ljuset av att Riot Grrrls ibland brukar betraktas som en

politisk, social rörelse med feministisk signifikans.⁴⁴ Detta tangerar också frågan om var gränsen går mellan att vara förebild och politisk aktör.

Maria var en av Nordströms informanter som ansåg att Riot Grrrls-bandet Bikini Kill och sångerskan Kathleen Hannas attityd stärkte henne:

[D]et känns inte så vanligt med kvinnor som spelar sån där musik, sån där typ av *punk*musik som dom gjorde i Bikini Kill. Och skrev sådana starka ändå feministiska texter, och det.... Och det kändes som bara ”oj va hon är tuff!” (skrattar). Ja men det kändes verkligen så! Ja men det är klart att också jag kan spela. Hon var verkligen stor inspiration.

I Nordströms studie betonade de unga kvinnorna Riot Grrrls feministiska, uppkäftiga låttexter och den kaxiga inställningen på scen samt hur rörelsens Do It Yourself-ideologi (DIY) inspirerade till föreningsarbete och bildandet av rockband. Informanten Pia förklarar att Bikini Kill hade en avgörande betydelse för att hon och hennes tjejkompisar ändå gjorde slag i saken och startade ett band. För Natalie och hennes kompisar var det en manlig fritidsledare på ungdomsgården och deras kärlek till Simple Plan som fick dem att starta ett band. Men när de började spela var det Kelly Clarksons låtar och eget material som de valde, vilket kan förstås som en konsekvens av att Natalie och hennes vänner inte såg sig som lämpliga att spela mansrock, eftersom de var tjejer. Den kaxighet som Nordströms informanter tilltalades av var inte närvarande i Werners informanters musikkultur annat än hos möjligtvis Pink. De lyssnade inte på punk av den sort som de unga kvinnorna i Nordströms studie skildrade som en viktig språngbräda för kvinnor in i populärmusiken.⁴⁵ Punkens stilideal innebar ett fjärmande från ekvilibriism och den elitism som de tyckte sig se inom rockkulturen. Ändå såg flertalet av informanterna i Nordströms avhandling den tekniska kompetensen som oerhört viktig när de väl etablerat sig som musiker. En viktig drivkraft i föreningarna var att motivera unga kvinnor att lära sig spela. Att kunna sitt hantverk väl ses som något centralt för musiker, något som inger respekt i en värld där den tekniskt erfarne manlige musikern utgör normen. Dessa informanter framhåller bristen på kvinnliga förebilder som en huvudorsak till att få tjejer spela i band och att de som gör det ofta börjar senare än män.⁴⁶

Storsäljande musik och postfeministiska förebilder

Spice Girls användande av begreppet ”girl power” är ett exempel på hur försäljningslistornas popmusik inspirerades av kaxigheten inom punken, även om Spice Girls också kan sägas ha hämtat inspiration från 1960-talets, och 1990-talets, afrikansk-amerikanska tjejgrupper: från Motown-artister till En Vogue,

och från Madonna.⁴⁷ Spice Girls brukar presenteras som ett tydligt exempel på 1990-talets tidiga postfeministiska strömningar. Uttrycket "girl power" förknippas gärna med nyliberalismens frammarsch och kommersialiseringen av den subkultur som Riot Grrrls utgjorde.⁴⁸ Vissa forskare menar att denna kommodifiering urvattnade Riot Grrrls-rörelsens feministiska och politiskt subversiva potential.⁴⁹ Men vad innebär egentligen en jämförelse mellan feministiska punkscener och storsäljande postfeministiska popartister som Spice Girls, Pink eller Beyoncé? De förefaller vara olika sorters förebilder, som mottas på skilda sätt. En engelsk studie visar att Spice Girls postfeministiska budskap togs emot med skepsis av engelska tonåringar; att den inte sågs som en trovärdig form av feminism.⁵⁰ Det hindrade dock inte att många tyckte om gruppens musik och tuffa attityd och att de kan ha fungerat som en viktig inspirationskälla för unga kvinnor.⁵¹ Bikini Kill å andra sidan uppskattades av Nordströms informanter ibland mer för sitt politiska budskap än för sin musik, de sågs som politiska förebilder – inte bara som musikaliska. Vissa av informanterna sade att de beundrade Bikini Kill för att de vågade ta plats i en mansdominerad musik-kultur trots att de inte spelade så bra.

Anneli i Nordströms studie minns sina tidiga idoler Spice Girls som hon älskade för att de hade en attityd av att "nu tar vi över" men i samma andetag säger hon att hon nu tycker att de är äckliga och kommersiella. Hennes resonemang är representativt för materialet och vittnar om att hon är äldre och befinner sig på en annan plats, politiskt

och feministiskt. Men det innehåller också en vanlig nedvärderande föreställning om avpolitiserad pop, en föreställning som gör gällande att det existerar ett glapp mellan subversiva subkulturer och kommersialiserad musik på försäljningslistorna. Saga i Werners studie pratar på ett liknande sätt om den svenska tjejgruppen Excellence som hon tyckte om när hon "var liten" och som hon ansåg hade cool stil. Men när hon pratar om dem några år senare tycker hon att de är plastiga, oäkta och pinsamma. Dessa återkommande jämförelser mellan subversiva, "äkta" musikartister och plastiga tjejgrupper som Spice Girls och Excellence ger uttryck för hur värdehierarkier inom populärmusik återskapas, där småtjejer ofta är den mest föraktade publiken. Dessa värderingar blir problematiska utifrån ett maktkritiskt förhållningssätt. Spice Girls image byggde på att de var unga kvinnor, en del av dem från arbetarklassen, i Storbritannien och de var inte alla vita. Diskussionen kring dem och begreppet "girl power" bör därför problematiseras utifrån maktordningar rörande klass och ras.⁵² Det är viktigt att påpeka att Riot Grrrls-rörelsen, i likhet med personerna i Nordströms avhandling, till största delen kom från en vit medelklassbakgrund.⁵³ Den svenska punkhistorien visar på ett liknande etnicitets/ras och klassmönster.⁵⁴

Många starka storsäljande kvinnliga artister har följt Spice Girls och även om de inte ropar "girl power" så tematiserar till exempel de afrikansk-karibiska och afrikansk-amerikanska stjärnorna Rihanna och Beyoncé en stark kaxig kvinnlighet till exempel i låtar som "Man down" och "If I

were a boy". Många av Werners informanter menade att det för dem var lättare att känna igen sig i artister som inte var svenska och vita, vare sig det var den turkiska popstjärnan Gülen eller Rihanna, eftersom de inte själva upplevde sig som en självklar del av den svenska vitheten.

Hierarkisering av förebilder

Är det bättre att lyssna på politisk musik än att lyssna på mainstreampop? Och är förebilderna bättre inom politiskt motiverad musik? Som vi redan konstaterat är de politiska musikscener som behandlas i Nordströms studie välkomnande för vissa tjejer: ofta vit medelklass. Vi vill genom vår analys ställa frågan om kulturutbudet är detsamma för alla, och vilka lyssnare som nedvärderas när popen nedvärderas.⁵⁵ Catherine Driscoll har upprörts av den hierarkiska jämförelsen mellan pop och punk i debatten om Spice Girls och Riot Grrrls och menar att den globaliserade musikindustrin ger konsumenter olika möjligheter och att de dominerande modellerna av individuella framgångssagor inte är lika tillgängliga för alla.⁵⁶ Vad betyder det då att antyda att det är mer betydelsefullt att inspireras av eller spela feministisk rock, som Nordströms informanter gjorde, än att sitta hemma och lyssna på storsäljande artister, som många av Werners informanter gjorde? Värderingen av olika musikkulturer har kritiserats av McRobbie som menar att 1970-talets subkulturforskare negligerade och nedvärderade unga kvinnors musik- och mediekonsumtion i flickrummet för att de inte ansåg att det var riktig musikkultur.⁵⁷ De som tycker om kommersiell

populärkultur har inte alltid tagits på allvar. Det gäller inte minst unga kvinnliga musikfans som i den offentliga debatten ofta framställts som skrikande hysterikor, styrda av sin (uppvaknande) sexualitet och av musikbranschens profitbegär.⁵⁸ Publiken till den kommersiella populärmusiken, och musiken i sig, har också genom historien rasifierats och beskrivits i termer som ger uttryck för klassförakt, sexism och rasism.⁵⁹ Sociologen Mats Trondman har studerat talet om den svenska dansbandsmusiken och menar att medelklassen genom sina positioner inom akademi och medier har möjlighet att utropa sin smak som den korrekta, "goda" smaken, och håna dansbandsmusiken. Trondman kritiserar idén att rocken skulle vara mer "äkt" än dansbandsmusiken som ofta beskrivs i termer av ytlighet och som en renodlat kommersiell produkt.⁶⁰ Genusvetaren Hillevi Ganetz är en av de forskare som konstaterat att den äkta rocken sammankopplas med maskulinitet, medan popen femininiserats.⁶¹ Den masskulturkritik som växte sig stark i slutet av 1900-talet har bidragit till en syn på populärkultur där kommersialiseringen och industrialiseringen av kulturproduktionen ses som något djupt problematiskt.⁶² Att människor föreställer sig rock som äkta kan förstås utifrån dess historia där den tidigt ansågs rebellisk och polariserades mot andra musikgenrer, framförallt popen. Denna uppdelning genrerna emellan går att tolkas som genuskodad och en maktasymmetri uppenbarar sig när rocken skildras som finare och bättre än popen.⁶³ Denna dikotomi mellan rock och pop går att se i ljuset av samhällsförändringar och könsideologi.

Vissa forskare, som tidigare nämnda Gagnetz och litteraturvetaren Andreas Huysen, betonar hur 1900-talets modernism går att tolka ur ett genusperspektiv. Mot de progressiva och skapande männen polariserades masskulturen som framställdes som totalitär och feminin.⁶⁴ Johan Fornäs har, genom att använda jazzen som exempel, argumenterat för hur rasifiering av masskulturen har varit ett sätt som populärmusik demoniserats genom. Denna rasifiering har i samtiden fortsatt i skildringar av hiphop, R & B och andra musikgenrer förknippade med den afrikanska diasporan.⁶⁵

Att våra informanter själva på olika sätt hierarkiserar musikgenrer och de artister de talar om som förebilder är med andra ord en företeelse som vi här förstår som en diskursiv praktik (i talet om musik) och materiell praktik (i upplevelsen av att lyssna och skapa musik) där maktordningar reproduceras. Dessa återskapanden av maktordningar sker utifrån kön, klass och etnicitet/ras där förebilder beskrivs som antingen artister som liknar det egna jaget, med avseende på kön, klass och etnicitet/ras, eller som bra och äkta artister utifrån rådande ideal.

Avslutning

”Starka” kvinnliga artister och andra förebilder är knappast något som människor förhåller sig till som enkla förlagor för sin egen utveckling. De olika sätt på vilka våra informanter talar om sina förebilder tyder på reflexivitet och att informanterna i sina egna praktiker förhåller sig till maktordningar och ojämlikheter utanför de enskilda artisternas produktion. Samtidigt ger informanterna uttryck för en tro på den – i mångt

och mycket – individuella framgången, för artisterna, och som en möjlighet för dem själva. Nancy Fraser menar att feministisk forskning om till exempel representationer

De kvinnor som framställs som ”starka” representerar ett samhälle där de tvingas vara starka.

av starka kvinnor, ja hela den feministiska diskussionen om representationer, diskurser och skillnader, har gått nyliberalismens ärenden.⁶⁶ Forskning har, enligt Fraser, förlorat fokus på de materiella skillnaderna mellan kvinnor och män, fattiga och rika, svarta och vita och istället fokuserat på föreställningar. Enligt det här sättet att förstå de starka kvinnliga artisterna lurar förebilden oss eftersom makt, systemskap och materiella orättvisor försvinner ur sikte när representationer av enstaka framgångsrika kvinnliga artister stjälar vår uppmärksamhet. Vi anser att det ligger någonting i Frasers kritik, som även stämmer överens med hur McRobbie förstår den postfeministiska kulturen som förmedlare av individualism och med en frånvaro av maktperspektiv. De kvinnor som framställs som ”starka” representerar ett samhälle där de *tvingas* vara starka och genom att framhålla dem som ”goda” exempel vidmakthålls strukturella orättvisor. Samtidigt har en del av tjejerna och de unga kvinnorna i våra studier andra erfarenheter och menar att artister som förebilder stärker och hjälper dem i deras vardagsliv.

Å ena sidan har debatten om starka kvinnor och förebilder individualistiska

och essentialistiska utgångspunkter, där förebildernas styrka förstås som inneboende i just dessa personer och styrkan blir en individualiserande kraft som osynliggör makt och omöjliggör kollektiv kamp. Å andra sidan är individens anammande av artisterna en möjlig feministisk figuration, ett möte mellan tjejer/unga kvinnor, artister, musik, medier och materiella upplevelser.⁶⁷ Diskussionen om starka kvinnor och vad dessa betyder angränsar till stora frågor i samtiden som rör debatten om politikens utformning, individens egen förmåga och ansvar och som ger en fingervisning om feminismens nuvarande position i samhället. Den synliggör förändringar i samhället, hur politikens innehåll och gränser kontinuerligt omförhandlas och ifrågasätts. I en postfeministisk, nyliberal tidsålder har denna diskussion tydlig aktualitet och kan tillsammans med exempelvis självhjälpsböcker betraktas som ett uttryck för hur ansvar läggs på individen. Förebilden som företeelse kan kopplas till över- och underordningsprocesser och till drömmen om ett bättre liv.

Noter

- 1 Lorraine LeBlanc: *Pretty in Punk: & Girls' gender resistance in a boys' subculture*, Rutgers University Press 1999. Hazel V Carby: "It Jus Be's Dat Way Sometimes: The Sexual Politics of Women's Blues", *Radical America* 1986, 20:4, s. 9-24.
- 2 David Gauntlett: "Madonna's Daughters: Girl power and the empowered girl-pop breakthrough", *Madonna's Drowned Worlds: New approaches to her cultural transformation, 1983-2003*, Santiago Fouz-Hernández och Freya Jarman-Ivens (red.), Ashgate 2004.
- 3 Destiny's child: "Independent Woman" (2000). Jewel: "Stronger Woman" (2009). Nicole Scherzinger ft. Rihanna: "Winning Women" (2007).
- 4 Rikke Schubart: *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, McFarland & Co 2007.
- 5 Rosi Braidotti: *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity Press 2002.
- 6 Främst våra avhandlingar Ann Werner: *Smittsam: En kulturstudie av musikbruk bland tonårstjejer*, H-ström Text och Kultur 2009 och Marika Nordström: *Rocken spelar roll: En etnologisk studie av kvinnliga rockmusiker*, Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet 2010.
- 7 Med kultur menar vi här både estetiska produkter och levda praktiker; med medier menar vi de kanaler och teknologier som är del av kulturen.
- 8 Se t.ex. Laura Mulvey: *Visual and other pleasures*, Macmillan 1989 eller Stuart Hall (red.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (red.), Sage & Open University 1997.
- 9 Se t.ex. Ien Ang: *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen 1985, Janice Radway: *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press 1984 eller Jackie Stacey: *Star*

- Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge 1994. Det finns många fler feministiska studier av publiker. En del av denna forskning har kallats receptionsforskning eftersom den intresserar sig för hur kulturella texter som böcker, TV och film tas emot, tolkas och används. I den här artikeln presenterar vi dock inte renodlad receptionsforskning utan etnografiska studier av tjejers musik-användning och musikskapande som analyseras ur ett feministiskt perspektiv.
- 10 Se t.ex. debatten om Turteaterns uppsättning av SCUM-manifestet eller debatten om filmen *Liten skär* i Sverige under 2012. Det har också pågått diskussioner om möjligheterna att skapa feministiska texter, se t.ex. Elizabeth Grosz: "Sexual Signatures: Feminism after the Death of the Author", *Space, Time and Perversion: Essays on the politics of bodies*, Routledge 1995. Vi är i denna artikel dock inte intresserade av att bedöma om musiken eller tjejerna är feministiska eller inte.
 - 11 Nina Lykke: *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*, Routledge 2010. Karen Barad: *Meeting the Universe Half Way: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press 2007. Paulina De los Reyes: "Global o(jäm) likhet och intersektionalitet: Om feministiska gränsdragningar och hegemoniska röster", *Tidskrift för kvinnoforskning* 2006:1-2, s. 36-50.
 - 12 Grosz 1995. Braidotti 2002.
 - 13 Här menar vi inte att det förändrats till det bättre eller sämre, utan att kartor för intersektionella maktordningar ritas om och olika föreställningar ständigt upprättas.
 - 14 Angela McRobbie: *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*, Sage 2009, s. 4.
 - 15 Angela McRobbie: "Post-feminism and Popular Culture", *Feminist Media Studies* 2004, 4: 3, s. 255-264.
 - 16 Yvonne Tasker och Diane Negra: *Interrogating Post-feminism: Gender and the politics of popular culture*, Duke University Press 2007.
 - 17 Angela McRobbie: "Top Girls?: Young women and the post-feminist sexual contract", *Cultural Studies* 2007: 4-5, vol. 24, s. 718-737.
 - 18 Se t.ex. Rosalind Gill och Christina Scharff (red.): *New Femininities: Post-feminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Palgrave Macmillan 2011.
 - 19 Rosi Braidotti: "Introduction", *Australian Feminist Studies* 2009:59, vol. 24, s. 3-9.
 - 20 Lykke 2010. Barad 2007.
 - 21 För analyser av hela materialet och vidare diskussion om metod se Werner 2009.
 - 22 För mer information se Nordström 2010.
 - 23 Adeno Addis: "Role Models and the Politics of Recognition", *University of Pennsylvania Law Review* 1996: 4, vol. 144, s. 1377-1380.
 - 24 Se t.ex. Carita Bengs: *Looking good: a study of gendered body ideals among young people*, Department of Sociology, Umeå universitet 2010.
 - 25 McRobbie 2009, s. 4.
 - 26 Jfr Marika Nordström: "Man börjar spela när man får förebilder liksom". Förebilden som kulturellt fenomen", *Intro. En antologi om Musik och Samhälle*, Johan A. Lundin (red.), Kira förlag 2012, s. 149-159. Nordström 2010. Werner 2009.
 - 27 Nordström 2012, s. 149-159.
 - 28 Norma Coates: "(R)evolution now? Rock and the political potential of gender", *Sexing the groove: Popular music and gender*, Sheila Whiteley (red.), Routledge 1997, s. 60-62.
 - 29 Berenice Fisher: "Wandering in the wilderness: The search for women role models", *Signs* 1988:2, vol. 13, s. 211-214.
 - 30 Ulrich Beck och Elisabeth Beck-Gernsheim: *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Sage 2002.
 - 31 Se t.ex. Rosalind Gill och Christina Scharff: "Introduction", *New Femininities: Post-feminism, Neoliberalism and Subjectivity*, Rosalind Gill och Christina Scharff

- (red.), Palgrave Macmillan 2011, s. 5-7.
- 32 Thomas Johansson: *Makeovermani: Om Dr Phil, plastikkirurgi och illusionen om det perfekta jaget*, Natur och kultur 2006.
- 33 Se t. ex. Marika Nordström, "Hardcore och starka kvinnor: Musikens betydelse i fem unga kvinnors liv", C-uppsats i Etnologi, Umeå universitet 1997.
- 34 Se Beverley Skeggs: *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*, Sage 1997.
- 35 Se t.ex. Lars Lilliestam: *Musikliv. Vad människor gör med musik - och musik med människor (2:a reviderade upplagan)*, Ejeby 2009, s. 227-230. Allan Moore: "Authenticity as authentication", *Popular Music* 2002: 2, vol. 21.
- 36 Marion Leonard: *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*, Ashgate 2007, s. 32-33. Timothy D. Taylor: *Global Pop: World Music, World Markets*, Routledge 1997. Mats Trondman: "Självbedrägeriets och misskännandets princip - till kritiken av dansbandskritiken", *Mardrömmar och önskedrömmar: Om ungdom och ungdomlighet i nittioalets Sverige*, Thomas Johansson och Fredrik Miegel (red.), Symposium 1994.
- 37 Marianne Liliequist, Marika Nordström och Tove Liliequist: "Den åldrande kvinnliga rockmusikern - en anomali", *Kulturella perspektiv* 2011:1, s. 34-36.
- 38 Se t.ex. Nordström 2010, s. 68. Sheila Whiteley: *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, Routledge 2000, s. 107.
- 39 Med andra ord var inte förebilder alltid kvinnor för informanterna i Werners studie.
- 40 Kristen Schilt: "'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Female Musicians", *Popular Music and Society* 2003:1, vol. 26, s. 7. Gayle Wald: "Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth", *Signs* 1998:3, vol. 23, s. 594.
- 41 Simon Reynolds och Joy Press: *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock 'n' Roll*, Serpent's Tail 1995, s. 329-330. Schilt 2003, s. 7.
- 42 Stéphanie Genz och Benjamin A. Brabon: *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh University Press 2009, s. 156-165. Reynolds och Press 1995, s. 324-327.
- 43 Feona Attwood: "Sluts and Riot Grrrls: Female Identity and Sexual Agency", *Journal of Gender Studies* 2007:3, vol. 16, s. 233-247. Karina Eileraas: "Witches, Bitches och Fluids: Girl Bands Performing Ugliness as Resistance", *The Drama Review* 1997:3, vol. 41.
- 44 Jo Reger: "Where Are The Leaders? Music, Culture, and Contemporary Feminism", *American Behavioral Scientist* 2007:10, vol. 50.
- 45 Se t.ex. Mavis Bayton: *Frock Rock: Women Performing Popular Music*, Oxford University Press 1998, s. 63-68.
- 46 Jfr Bayton 1998, s. 61-62. Leonard 2007, s. 6.
- 47 Se t.ex. Marnina Gonick: "Between 'Girl Power' and 'Reviving Ophelia': Constituting the Neoliberal Girl Subject", *NWSA Journal* 2006: 2, vol. 18, s. 8.
- 48 Tasker och Negra 2007, s. 132-152. Emilie Zaslow: *Feminism, Inc.*, Palgrave Macmillan 2009, s. 3.
- 49 Rebecca Munford: "'Wake Up and Smell the Lipgloss': Gender, Generation and the (A)politics of Girl Power", *Third wave feminism: A Critical Exploration*, Stacy Gillis, Gillian Howie och Rebecca Munford (red.), Palgrave Macmillan 2004, s. 266-279. Schilt 2003, s. 5-16.
- 50 Christina Williams: "Does it Really Matter? Young People and Popular Music", *Popular Music* 2001:2, vol. 2, s. 235.
- 51 Se t.ex. Catherine Driscoll: "Girl Culture, Revenge and Global Capitalism: Cyber-girls, Riot Grrrls, Spice Girls", *Australian Feminist Studies* 1999: 29, vol. 14, s. 188. Stacy Gillis och Rebecca Munford: "Genealogies and Generations: the politics and praxis of third wave feminism", *Women's History Review* 2004:2, vol. 13 s. 170.
- 52 Diane Reay: "'Spice Girls', 'Nice Girls',

- 'Girlies', and 'Tomboys': gender discourses, girls' cultures and femininities in the primary classroom", *Gender and Education* 2001:2, vol. 13:2, s. 160.
- 53 Se t.ex. Gonick 2006, s. 6. Schilt 2003, s. 8.
- 54 Jan Gradvall: "Punkmarkera", *Kvällsposten* 2012-08-17.
- 55 Hillevi Ganetz: "Inledning", Hillevi Ganetz, Anna Gavanas, Hasse Huss och Ann Werner: *Rundgång: Genus och populärmusik*, Makadam, 2009.
- 56 Driscoll 1999, s. 188.
- 57 Angela McRobbie: "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique", *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, Simon Frith och Andrew Goodwin (red.), Routledge 1990.
- 58 Se t.ex. Sheryl Garratt: "All of us love all of you", *Signed sealed and delivered: True life stories of women in pop*, Sue Steward och Sheryl Garratt (red.), Pluto Press 1984. Sheryl Garratt: "Teenage Dreams", *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Simon Frith och Andrew Goodwin (red.), Routledge 1990. Joli Jenson, "Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization", *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Lisa A. Lewis (red.), Routledge 1992. Sue Wise: "Sexing Elvis", *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Simon Frith och Andrew Goodwin (red.), Routledge 1990.
- 59 Johan Fornäs: *Moderna människor: Folkhemmet och jazzen*, Norstedt 2004.
- 60 Trondman 1994.
- 61 Ganetz 2009. Se även t.ex. Simon Frith och Angela McRobbie: "Rock and Sexuality", *Screen Education* 1978:29, s. 3-19.
- 62 Se t.ex. Neil Nehring: *Popular Music, Gender, and Postmodernism*, Sage 1997, s. 30.
- 63 Se t.ex. Frith och McRobbie 1978. Leerom Medovoi: "Mapping the Rebel Image: Postmodernism and the Masculinist Politics of Rock in the U.S.A.", *Cultural Critique* 1991:20.
- 64 Andreas Huyssen: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana UP 1986, s. 44-64.
- 65 Paul Gilroy: *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Harvard University Press 1993. Gwendolyn Pough: *Check it while I wreck it: Black womanhood, hip-hop culture and the public sphere*, Northeastern University Press 2004.
- 66 Nancy Fraser: *Rättvisans mått: Texter om omfördelning, erkännande och representation i en globaliserad värld*, Atlas 2011.
- 67 Braidotti 2009, s. 4.

Nyckelord

Populärmusik, postfeminism, förebilder, autenticitet, subkulturer, vithet, klass

Ann Werner

Genusvetenskap,
Södertörns högskola
141 89 Huddinge
ann.werner@sh.se

Marika Nordström

Institutionen för kultur- och medievetenskaper
Umeå universitet
901 87 Umeå
marika.nordstrom@kultmed.umu.se