

Musikken som mål og middel: Kvinder i det danske rockfelt, 1974-79

Louise Rich

Indledning

I 1974 indspillede og udgav ”16 anonyme kvinder fra hele landet”, som de kaldte sig, LP'en *Kvinder i Danmark* (Demos). På omslaget til pladen stod der:

På denne plade er det udelukkende kvinder, der har lavet tekster, melodier, arrangementer, sang, udførelse og omslag. Vi har lavet det alene, fordi vi gerne ville vise, at kvinder kan stable noget på benene uden at skulle have mænd til at hjælpe sig.

Pladens i alt 11 numre handlede om kvinders liv og samfundsmæssige vilkår og protesterede mod samfundets kvindeundertrykkelse. Der var meget tydeligt, at der ikke var tale om professionelle musikere, og pladen fik en lunken modtagelse i musikmiljøet - som det blev formuleret af 'PB' i Århus Stiftstidende: ”Det er en talentløs plade I har lavet. Alt ved den er dårligt (måske med omslaget som eneste undtagelse). Hvad I beviser er at I ikke kan selv. Heldigvis!!!” (14.07-1974). Pladen markerede ikke desto mindre første skridt i etableringen og udviklingen af 1970'ernes *kvindemusikkultur*. Særligt fra midten af 1970'erne begyndte flere og flere kvinder nemlig at indtage det musikalske område og mange af dem orienterede sig specifikt mod det *rockmusikalske område*.

Denne udvikling markerede et nybrud. Historisk set har kvinder i rock været et særsyn, ikke mindst i Danmark. De få piger som vovede at udfordre manddomsdominansen i 1960'ernes rockkultur ved at gribe til instrumenterne og danne et rent pigeorkester, blev mest af alt betragtet som en skæg gimmick og noget der kunne tjenes penge på. 'Pigtrådspigerne', eller 'de lårkorte musikanter' som de også blev kaldt, var først og fremmest til at se og ikke høre på (Jf. Rich 2013). Dét at spille rock var først fremmest noget mænd gjorde - en forståelsesramme som 1960'ernes massive eksponering af mandlige grupper havde været med til at formidle og fremhæve. Men dette billede ændrede sig altså op gennem 1970'erne. Nu begyndte flere

og flere kvinder at dukke op på den danske rockscene, de greb til instrumenterne, de skrev, ligesom deres mandlige kollegaer, deres egne sange og de dannede egne (kvinde)grupper.

Det er tesen her, at dansk rockkulturliv i 1970'erne kan tænkes og analyseres som et kulturelt produktionsfelt i bourdieusk forstand, dvs. et 'rockfelt'. Bourdieu selv har beskæftiget sig meget lidt med musik,¹ men feltbegrebet har ikke desto mindre vist sig anvendeligt indenfor den musikvidenskabelige forskning, hvor flere musikforskere har fundet det nyttigt at studere rockkultur med brug af Bourdieus feltbegreb. I en dansk kontekst skal fremhæves Ihlemann og Michelsen 2004, Michelsen 2007 samt Gudmundsson 2013, der især har fokus på udviklingen og etableringen af det danske rockfelt, mens Michelsen 2013 har fokus på 1950'erne og det 'underholdningsmusikfelt', som delvis fungerede som udgangspunkt i forhold til udviklingen af rockkulturen. De nævnte studier udgør en vigtig platform for min undersøgelse, hvilket jeg vender tilbage til senere.

I 1970'erne var rockfeltet fortsat i sin formative periode, men havde ikke desto mindre udviklet en tiltagende grad af kunstnerisk autonomi. Feltet var dog også stærkt påvirket og præget af det sociale, kulturelle og politiske opbrud som karakteriserede samfundet generelt i samtiden. En af de mest grundlæggende følger af dette opbrud var opgøret med de traditionelle kønsrollemønstre, som tydeligvis også smittede af på 1970'ernes rockfelt. Men hvordan fandt denne 'afsmitning' sted i praksis? Hvad var det for nogle kvinder der gik forrest: Hvem var de, hvad var deres ambitioner og hvilken tilknytning havde de til kvindebevægelsen?

Det er spørgsmål som disse det skal handle om i denne feltanalytisk-inspirerede undersøgelse af kvinders musikalske gennembrud i dansk rock i

¹ En undtagelse er dog Bourdieu 1997, der beskæftiger sig med smagspræferencer indenfor musik.

1970'erne: På baggrund af en rekonstruktion af en række udvalgte kvindelige 'rockaktørers' socioøkonomiske baggrund og musikalske forudsætninger (habitus og kapital), vil jeg se nærmere på kvindernes forskelligartede veje og positioneringer i 1970'ernes mandsdominerede rockfelt. At belyse dette kræver indsigt i det rockkulturelle område, som kvinderne begav sig ind på, dvs. den specifikke udvikling der fandt sted her. Men det er, som antydnet ovenfor, samtidig en tematik, der må forstås i tæt relation til det kvindefrigørelsesprojekt, som for alvor tog fat fra 1970 og som indebar et opgør med de traditionelle kønsrollemønstre. En central kontekst for min undersøgelse er følgelig dette samfundsmæssige kønsmæssige opbrud, og hvordan det spillede ind i forhold til kvindelige rockaktørers strategier og positioneringer i rockfeltet.²

Til at belyse dette har jeg udvalgt to kvinderoockgrupper,³ der begge var aktive op gennem 1970'erne. Det drejer sig dels om den for nok mange velkendte gruppe Shit & Chanel (1974-81),⁴ dels gruppen Søsterrock (1976-79). Begge grupper var en del af den blomstrende kvindemusikkultur der udvikledes i Danmark i sidste halvdel af 1970'erne, men, som vi skal se senere, repræsenterede de to grupper vidt forskellige holdninger til kvindebevægelsen og hele den kvindepolitiske strømning de uvægerligt var en del af.⁵

² Artiklens undersøgelsesområde er i udgangspunktet udtryk for en historiefaglig problemstilling. Den bourdieuske indfaldsvinkel indebærer imidlertid, at undersøgelsen befinder sig i skæringsfeltet mellem historie og sociologi og derved kan betegnes som en art *historisk sociologi*. Samtidig kan undersøgelsen ses som et bidrag til dansk rockhistorie såvel som dansk kvindehistorie.

³ Jeg vælger at fokusere på kvinderoockgrupper fremfor kvindelige solister, herunder sangerinder. Dette valg er foretaget ud fra den optik, at det først og fremmest var koalitionen af kvindelige musikere – og i særlig grad de kvindelige instrumentalister – der udfordrede kønsstrukturene i den danske rockkultur i 1970'erne.

⁴ Efter at være blevet sagsøgt af firmaet Chanel omkring 1980 var gruppen nødsaget til at skifte navn til Shit & Chalou, hvilket i dag er gruppens officielle navn. Jeg vælger dog at benytte det oprindelige navn, eftersom det var dét navn gruppen gik under i sin samtid. Gruppen eksisterede officielt frem til 1981, men havde sit primære virke i 1970'erne og udgav sin sidste plade i '79.

⁵ Artiklen er baseret på mit speciale, *Det kvindelige spillerum - fra 'pige-pigtråd' til 'kvinderoock' (kvinder i dansk rock 1964-1976)*, Institut for Kultur og Identitet, Roskilde Universitet, 2013 (Vejleder: Kim Esmark).

Shit & Chanel (1974-81)

Århusiansk gruppe dannet i 1974, bestående af Anne Linnet (f. 1953, sang, el-guitar, sopransax), Lis Sørensen (f. 1955, sang, el-guitar), Ulla Tvede Eriksen (f. 1955, trommer, percussion), Astrid Elbek (f. 1956, piano), samt Lone Poulsen (f. 1951, el-bas, vokal).

Profil: Gruppen var den første kvindegruppe, der – i kølvandet på kvindefrigørelsen – indtog den danske rockscene. Gruppen opnåede hurtigt anerkendelse her. Kvindebevægelsen tog gruppen til sig, men det omvendte var ikke helt tilfældet.

Karriere: Det var den da 20-årige Anne – på dét tidspunkt sangerinde i den veletablerede rock-jazzgruppe Tears, der også bestod af hendes daværende mand Holger Laumann – der tog initiativ til at danne gruppen. Gruppen debuterede maj 1974 på Vestergade 58 i Århus, og blev relativt hurtigt et veletableret navn. Den optrådte på centrale steder rundt omkring i landet, i København bl.a. på Musikcafe'n, Saltlageret, Christiania samt jazzspillestedet Montmartre. Gruppen, hvis musikalske virksomhed i perioder blev indstillet til fordel for fødsler og eksaminer, optrådte desuden løbende ved en række kvindearrangementer. Efter en række konfrontationer med kvindebevægelsen, som bl.a. opstod idet Shit & Chanel insisterede på at benytte sig af mandlige roadies og desuden inviterede dem op og spille med sig, besluttede gruppen dog, at den ikke længere ville spille ved kvindearrangementer, hvor mænd ikke var velkomne.

Om gruppen: Gruppen beskrev selv sin musik som "rytmisk musik med både beat-rock og jazzpræg". Gruppen havde, som den forklarede det i 1974, "[...]ingen forbillede, for vi har ikke dannet Shit & Chanel bare for at spille noget, vi allerede kender. Vi laver det hele selv, og musikken er helt vores egen". Teksterne var på dansk, og de fleste tog udgangspunkt i almenmenneskelige temaer som følelser, kærlighed og angst, betragtet fra et kvindeligt perspektiv vel at mærke.

Pladeudgivelser:

1976: *Shit & Chanel* (AbraCadabra)

1977: *Shit & Chanel No. 5* (AbraCadabra)

1978: *Tak for sidst* (Metronome)

1979: *Dagen har så mange farver* (Metronome)

Diverse: Sideløbende med projektet Shit & Chanel studerede fire af gruppens fem medlemmer på konservatoriet i Århus samtidig med, at flere var involveret i andre musikalske projekter. Fx. udgav Anne Linnet soloplader i 1975 og '78, Lis Sørensen sang kor for bl.a. Gasolin, Henrik Strube og Sebastian, mens Ulla Tvede Eriksen blev en del af Jomfru Ane Band.

Anne Linnet og Lis Sørensen har siden opnået stor succes som solister på den danske rock- og popscene, mens Astrid Elbek siden 1991 har været ansat på Det Jyske Musikkonserverium, hvor hun i dag fungerer som udviklingsleder. Lone Poulsen og Ulla Tvede Eriksen forlod senere den professionelle musikscene.

Kilder: Bille (red.) 2002: 455f.; Shit & Chalou 1974-82, booklet; Linnet 2012: 37f; 'Shit & Chanel', MM 1977, nr. 5; 'Beat er lavet af stærke følelser', Demokraten, 30.09-1974.

Søsterrock (1976-79)

Københavns gruppe bestående af Eva Langkow (f. 1946, guitar, sang), Pia Nystrup (f. 1955, guitar, sang), Lotte Bering (f. 1951, trompet, sang), Bente Dichmann (f. 1953*, fløjte, tenorsax, sang), Pia Rasmussen (f. 1955*, keyboards, sang), Marianne Hall Christensen (f. 1947, el-bas) samt Iben Dupont (f. 1955*, trommer) (*fødselsår kan afvige med et år).

Profil: Gruppen var den mest aktive og populære indenfor kvindebevægelsen i 1970'erne, og gjorde sig samtidig gældende på den danske rockscene.

Karriere: Gruppen voksede ud af et musikalsk samarbejde mellem Eva og Marianne, der sammen med sangerinden Lone Kellermann, havde optrådt ved en række kvindearrangementer i 1975-76. Snart kom Lotte og gruppens øvrige medlemmer til, og gruppen debuterede som Søsterrock på kvindefestivalen i August 1976. Den spillede ved en lang række kvinde(politiske)arrangementer i både ind- og udland og blev kåret til månedens band i Musicafe'n i marts 1978.

Om gruppen: Gruppen beskrev selv sin stil som 'jazzbeat og rock', og hentede i øvrigt gerne inspiration fra andre genrer, bl.a. blues og latinamerikansk musik. Amerikanske kvindebands havde i nogen grad fungeret som forbilleder for gruppen, og i hvert fald ét af medlemmerne, Pia(nist) – som Pia Rasmussen blev kaldt – var inspireret af Shit & Chanel. I begyndelsen bestod repertoiret især af Eva Langkows sange og tekster samt numre hentet fra det internationale kvindemusik-repertoire, men efterhånden begyndte flere af gruppens øvrige medlemmer også at bidrage med numre. Teksterne, der var på dansk, handlede om kvinders livsvilkår, oplevelser og erfaringer og rummede i reglen meget eksplicitte kvindepolitiske og samfundskritiske budskaber. En del tekster kredsede om kvindefrigørelse, bruddet med den gamle kvinderolle samt det kvindelige (skæbne)fællesskab, eksempelvis nummeret 'Øjenbrynene' (Langkow, 1975), der ud over at være en del af Søsterrocks repertoire, også var blevet en del af kvindebevægelsens fællessang-repertoire.

Pladeudgivelser: Søsterrock har ikke udgivet plader i eget navn, men medvirkede med flere numre på en række kvindepolitiske pladeudgivelser, herunder *Kvindeballade* (Demos, 1977), hvor en række af pladens numre blev spillet af en næsten fuldtallig Søsterrock-besætning. Gruppen er desuden repræsenteret med enkelte numre på live-LP'en udgivet ifm. den Internationale kvindemusikfestival i København 1978 (*International Kvindemusikfestival 1978* (Demos)), ligesom den medvirker på den svenske kvinde-LP *Bara Brudar* (Silence 1978), udgivet ifm. den stockholmske kvindefestival samme år.

Diverse: Sideløbende med deres aktiviteter i Søsterrock passede gruppens medlemmer job samt studier og for de fleste vedkommende involverede begge dele musik. Kun enkelte af de oprindelige medlemmer fortsatte efter gruppens opløsning med at have musik som primær beskæftigelse.

Kilder: 'Kvindemusikken blomstrer', Århus Folkeblad 20.04-1979; 'Søsterrock', MM, 1978, nr. 2; Bille (red.) 1997: 445f.; folder udgivet ifm. International kvindemusikfestival 1978; Pia Rasmussen (PN) og Pia Nystrup (PN)-mailinterview 2012-13.

Teoretisk ramme, empiri og metode

Bourdieuiske feltundersøgelser er ofte baseret på komplekse statistiske analyser af store mængder kvantificerbare data. Feltbegrebet og feltanalysen har dog også vist sig anvendelig i mere afgrænsede undersøgelser, hvor der i højere grad trækkes på den bourdieuiske tilgang som en mere generel indgangsvinkel, og hvor begrebsbrugen afgrænser sig til at kredse om særlige og udvalgte dele af Bourdieus begrebsapparatet.⁶ Min brug af Bourdieu i denne artikel læner sig op af sidstnævnte anvendelse, idet jeg først og fremmest benytter Bourdieus værktøjskasse som en overordnet 'tænkemåde', og samtidig fokuserer på udvalgte begreber og teoretiske pointer. Jeg benytter desuden Bourdieus begrebsætning fra *Den Maskuline Dominans* (Bourdieu 2007, opr. 1998) som en overordnet ramme at tænke og forstå køn på, dvs. som en måde at inkorporere kønsparameteren på. Optikken hænger godt sammen med feltbegrebet og kan være med til at åbne op for en diskussion af kønsdominansens betydning for kvindelige aktørers mulighedsrum i rockfeltet.

I det følgende skal jeg give en kort indføring i de bourdieuiske begreber og optikker som spiller en fremtrædende rolle i forhold til min analyse, herunder det feltanalytiske greb som benyttes.⁷

Analytisk definition af et felt; historiske dimensioner af begrebet; positioner og kapital

Et felt kan defineres som "et system av relationer mellan positioner besatta av specialiserade agenter och institutioner som strider om någøt för dem gemensamt" (Broady 1991: 266). Det fælles udgangspunkt betyder med andre ord ikke, at et felt kan betragtes som et harmonisk og fredeligt område. Det er derimod karakteriseret ved vedvarende kampe og stridigheder, som opstår idet feltets aktører - engagerede og hengivne til det specifikke område som de er – hele tiden og på forskellig vis søger at hævde og fremhæve egne specifikke holdninger og værdier. Dét at en række aktører er enige om, at en bestemt praksis er så vigtig, at den er værd at strides om, kalder Bourdieu for *illusio*. *Illusio* er den drivkraft, som får feltets aktører til at *investere* i feltet, dvs. at lægge tid, arbejde og forskellige indsats her. Ethvert autonomt felt er karakteriseret af en specifik *illusio*. I det danske rockfelt har alle deltagere eksempelvis en *illusio*, der tilsiger, de 'er enige om at være uenige' om, hvad den musik der bliver kaldt rock 'er' eller i det mindste *bør*

⁶ Fx Sestoft 2008, Larsen 2012, Broady (red.) 1998.

⁷ I mit speciale findes en mere udtømmende gennemgang af de relevante begreber, herunder felt-, habitus- og kapitalbegrebet (Rich 2013: 11ff.).

være (Prieur og Sestoft (red.) 2006: 48, 165f.; Broady 1991: 209ff., 1998: 6).

Med 'et system af relationer mellem positioner' henvises til den struktur – det særlige 'netværk af relationer' – positionerne tilsammen udgør. Det er forskellene og afstandene mellem positionerne, der er bestemmende for feltets struktur. Det er i denne sammenhæng vigtigt at være opmærksom på, at en given struktur på grund af de vedvarende rivaliseringer blandt feltets aktører er i konstant forandring og udvikling. Sagt på en anden måde er felter dynamiske størrelser, hvorfor det er væsentligt at forstå en given felttegning som udtryk for en historisk tilstand og på den måde have blik for feltets historie (Prieur & Sestoft (red.) 2006: 165). Når man arbejder feltanalytisk, arbejder man derfor også historisk. For Bourdieu hang historien og sociologien i det hele taget uløseligt sammen,⁸ og hans teorier og begreber kan helt overordnet ses som en måde at historisere sociale aktørers mål og motiver, såvel som de strukturer aktørerne former og bliver formet af.⁹

Således er også kapitalbegrebet en måde at medtænke historien på, idet tankegangen her er, at sociale aktører har forskellige forudsætninger – de har hver deres sociale og familiemæssige arv og historie – som de bringer med sig ind i et givent felt. Kapitalbegrebet fungerer som et redskab, med hvilket det er muligt at indfange og kortlægge disse forhold. Mere specifikt bruges kapitalbegrebet til at beskrive og karakterisere et felts positioner, forstået på den måde, at enhver aktør i et felt kan tildeles en bestemt position i et givent felt afhængig af hvilke mængder og former for kapital (uddannelse, penge, netværk, osv.) aktøren besidder – begge dele betragtet i forhold til feltets øvrige aktører (Broady 1991: 171ff.; Prieur & Sestoft (red.) 2006: 88f., 164ff.).

At forbinde et system af dispositioner med et system af positioner (mødet mellem aktør(er) og felt)

Skal man følge Bourdieu, giver en undersøgelse af aktørers positioner i et felt først for alvor mening, når den kombineres med en undersøgelse af samme aktø-

rens dispositioner, dvs. af deres habitus. *Habitus* er et af Bourdieus mest kendte og anvendte begreber, og det henviser kort fortalt til det system af dispositioner – dvs. det system af tilgængelige handle-, orienterings- og tænkemåder – som mennesket har inkorporeret gennem sin socialisering. Når man arbejder feltanalytisk, er habitusteorien central, idet det er ved hjælp af denne, at det bliver muligt at forklare, hvorfor en given aktør agerer på den måde han eller hun gør i en bestemt social sammenhæng, dvs. i et givent felt. En undersøgelse af habitus kan med andre ord være med til at forklare, at mennesker håndterer deres kapitalbesiddelser på forskellige måder, at de investerer i feltet som de gør, at de søger at akkumulere og koncentrere deres kapital, som de gør. Ifølge Bourdieu opstår den sociale virkelighed nemlig i mødet mellem på den ene side *systemet af dispositioner* og på den anden side *systemet af positioner*. Menneskers handlen, herunder fx måder at udtrykke sig på kunstnerisk og musikalsk, må altså forklares på baggrund af de dispositioner, som en given aktør bringer med sig ind i en given social kontekst, dvs. i mødet mellem habitus og felt.

Når man arbejder feltanalytisk handler det følgelig i høj grad om at afdække relationen mellem 'systemet af dispositioner' og 'systemet af positioner'. Ifølge Bourdieu vil man i denne sammenhæng ofte kunne iagttage en *homologi* – dvs. strukturel lighed – mellem dispositioner og positioner, forstået på den måde, at aktører med bestemte habitusformer vil have tendens til at indtage bestemte positioner i et felt. Eksempelvis vil aktører med en habitus der bl.a. er karakteriseret ved at være *kvindelig* have tendens til at indtage nogle bestemte positioner i et felt, mens aktører med *mandlig* habitus vil have tendens til at indtage andre.

Det danske rockfelt eksemplificerer netop denne logik: En del af feltets uskrevne spilleregler – dets doxa – tilsiger nemlig mænd at indtage helt bestemte positioner i feltet, nærmere bestemt positioner, der er knyttet til et bestemt instrument, typisk guitar, bas og trommer. Omvendt er det kvindens lod primært at besætte sangerpositionen. Og eftersom de forskellige positioner i feltet udløser forskellige mængder af symbolsk kapital – vel at mærke til mændenes fordel – ligger der implicit et ulige kønsforhold indlejret i rockfeltets grundstruktur.¹⁰ Men hvordan og hvorfor er det blevet sådan?

⁸ "[O]psplitningen af historie og sociologi i to forskellige vidensområder... er en katastrofal udvikling, der overhovedet ikke har nogen epistemologisk berettigelse. Enhver form for sociologi må nødvendigvis have et historisk udgangspunkt, ligesom al historie i sig selv rummer en sociologisk dimension" (Bourdieu og Wacquant 1996: 78, jf. Esmark 2009: 190). Bourdieu er i det hele taget kendt og anvendt indenfor især social- og kulturhistorien. For forholdet mellem Bourdieu, sociologi og historie, se i øvrigt Steinmetz 2011 samt Gorski (red.) 2013.

⁹ Feltbegrebet har vist sig særligt brugbart i analyser af sådanne 'mindre' historiske brud, fx politiske, kulturelle eller kunstneriske (op)brud som kendetegner moderne samfund. (Esmark 2009: 196f., 2005: 10).

¹⁰ Hansen og Hansen har i artiklen 'Autenticitet og standardisering' fra 2003 beskæftiget sig med dette tema. Artiklen er et sjældent bud på nyere forskning i krydsfeltet mellem køn og rock i Danmark, betragtet fra et sociologisk – og delvis bourdieusk – perspektiv. På baggrund af interviews med en række anonyme kvindelige danske

Den maskuline dominans

Den kønsoptik Bourdieu præsenterer i *Den Maskuline Dominans* (Bourdieu 2007, opr. 1998) er et oplagt redskab i forhold til at forstå og italesætte de kønslogikker og -spilleregler, som gør sig gældende i det danske rockfelt. *Den Maskuline Dominans* er kort fortalt Bourdieus bidrag til den kønsteoretiske diskussion, og han søger herigennem at forstå og forklare den kønsdominans, som samfundet ifølge ham er gennemsyret af i form af ”mænds universelt anerkendte forrang over kvinder” (jf. Bourdieu 2007: 47).¹¹ Det centrale i denne sammenhæng er, at kønsdominansen – den maskuline dominans – gennemsyrrer hele den sociale verden idet den er indskrevet i de forskellige felters struktur. De principper og det dominansforhold der ligger indlejret i den maskuline dominans, giver sig til kende – i transformeret form – i felternes sociale og fysiske rum. De enkelte felter organiseres og struktureres med andre ord efter en binær logik, hvor noget betragtes som henholdsvis ’maskulint’ og ’feminint’ og hvor dette implicit indebærer et over- og underordningsforhold, hvor kvinden er den passive, objektet, mens manden er den aktive, subjektet. Man kan altså tale om, at nogle positioner i et felt er karakteriseret ved ’maskuline værdier’ – og derfor i reglen besættes af aktører med en mandlig habitus, mens andre er karakteriseret ved ’feminine værdier’, hvorfor de ’kalder på’ aktører med kvindelig habitus. Idet feltets aktører har kønsdominansen indlejret i deres habitus, bekræftes, gentages og reproduceres logikken hele tiden – den bliver med andre ord ’selvfølgelig’, dvs. doxisk (Bourdieu 2007: 83ff, 117, 133ff.; Prieur og Sestoft (red.) 2006: 56ff.).

Forandringspotentialet

Hvad angår mulighederne for at påvirke og ændre et felts uskrevne spilleregler, herunder de kønslogikker som gør sig gældende her, er det, ifølge Bourdieu, vigtigt at være opmærksom på, at der i forholdet mellem dispositioner og positioner er tale om en tendentiell bestemmelse og ikke determinisme. Derfor vil man

sangerinder identificerer Hansen og Hansen et hierarki af positioner indenfor den danske rock- og popkultur, som den tager sig ud i begyndelsen af 00’erne. Det konstateres, at særligt guitarist- og bassistpositionen udløser en stor mængde symbolsk kapital alt imens den position der udløser mindst symbolsk kapital, dvs. er mindst prestigefyldt, er sanger-positionen, en position, der altså ofte er besat af kvinder.

¹¹Indenfor det bredere kønsforskningsfelt placerer Bourdieu sig indenfor en retning man kan kalde ’konstruktivistisk strukturalisme’ (jf. Lorentzen og Mühleisen (red.) 2006: 72f.). Bourdieu betragtede desuden sig selv for værende i familie med Joan W. Scott, forfatter bl.a. til det indenfor vestlig kønsforskning skelsættende essay, *Gender: A useful category of historical analysis* fra 1986 (Scott 1986).

også i en konkret feltanalyse af og til kunne iagttage et uoverensstemmelsesforhold mellem de dispositioner en given aktør medbringer og den position han eller hun indtager i feltet.

Når en eller flere feltaktører på den måde udfordrer et felts spilleregler – netop sådan som Shit & Chanel og Søsterrock udfordrede rockfeltets i 1970’erne qua deres *kvindelige* habitus – kan det, ifølge Bourdieu, være kilde til såvel lidelse som succes hos den enkelte, men også kilde til oprør, forandring og dynamik i feltet: hvis den habitus, som indtager feltet, er tilstrækkelig stærk, kan den være med til at ændre eller omstrukturere feltet. Hvis de sociale betingelser derimod er stærkere, kan aktøren enten forlade feltet eller tilpasse sig – dvs. modificere sin habitus sådan at der i højere grad bliver overensstemmelse mellem systemet af dispositioner og systemet af positioner (Broady 1991: 231ff., 1999: 2f.; Prieur og Sestoft (red.) 2006: 109, 169f.).

Mulighedsrum

Når man søger at forstå, hvorfor forskellige feltaktører agerer på den ene eller anden måde, må man indtænke de forskellige *mulighedsrum* de har at agere indenfor. Med *mulighedsrum* henviser Bourdieu til de realistisk tilgængelige handlemuligheder, som en given aktør har i en given feltsammenhæng. Der vil med andre ord være nogle handlingsalternativer og orienteringspunkter, som i praksis vil være mere oplagte for nogle mennesker end for andre, alt afhængig af den sociale bagage – dvs. den specifikke habitus – de bringer med sig ind i feltet. Således vil én bestemt habitus muliggøre et helt bestemt register af strategier, som – i relation til de aktuelle omstændigheder – giver mennesket et bestemt spillerum at agere indenfor.¹²

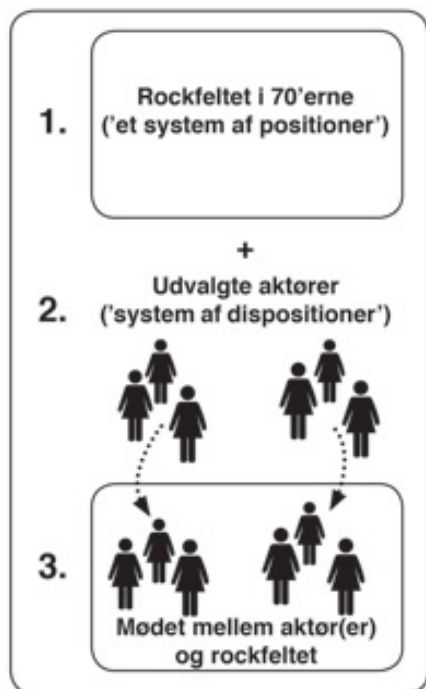
Begrebet *mulighedsrum* er særligt relevant for denne undersøgelse. I første omgang i forhold til at diskutere hvordan og i hvilken grad den kønsdominans som gjorde sig gældende på 1970’ernes rockfelt i praksis havde betydning for kvindelige rockaktørers *mulighedsrum* og hermed deres strategier og positioneringer i feltet. Men min undersøgelse handler i høj grad også om at belyse hvordan og i hvilken grad *felteksterne* kræfter – her i form af det opbrud i kønsrollemønstre som gjorde sig gældende i samtiden

¹² *Strategier* skal altså i denne sammenhæng forstås som noget sociale aktører udvikler i mødet mellem den habitus de bærer med sig, og de sociale omstændigheder de møder. Når man taler strategi i Bourdieus mening, handler det ikke nødvendigvis om kalkulerede og intentionelle handlinger. Tværtimod er Bourdieus pointe, at man, idet man handler, ikke forholder sig til målet på en bevidst måde – man er derimod styret af sin habitus (Prieur og Sestoft (red.) 2006: 47, 171).

generelt – *også* havde en betydning og spillede ind i forhold til kvindernes mulighedsrum i 1970'ernes rockfelt.

Fremgangsmåde og kildemateriale

Næste spørgsmål bliver, hvordan den ovenfor præsenterede teoretiske ramme i praksis sættes i værk med 'den empiriske virkelighed', dvs. mine kilder. Min fremgangsmåde kan anskueliggøres i følgende analysemodel:



Figur 1. Analysemodel

Som det fremgår af modellen, falder analysen i tre faser. Første fase angår den struktur af positioner, der karakteriserer 1970'ernes rockfelt, og som hhv. Shit & Chanel samt Søsterrock træder ind i. Grundlaget for optegningen af feltet er de allerede omtalte musiksociologiske artikler, som har behandlet dansk rockkultur som et felt.¹³ De musiksociologiske felttegninger suppleres dog med mere generelle journalistiske, populærhistoriske og biografiske fremstillinger af dansk rockhistorie og -kultur (Bille (red.) 1997, 2002; Nielsen og Nielsen 1997 m.fl.). Vigtige spørgsmål i denne sammenhæng går på a) feltets struktur og styrende principper, b) konsekutionsinstanser samt do-

¹³ Jeg vil i denne sammenhæng desuden nævne Lindberg et al 2000, som også har været anvendelig; her er omdrejningspunktet dog ikke det danske rockfelt, snarere et subfelt til dette, idet dansk rockkritik i perioden 1965-2000 her analyseres som et kulturelt produktionsfelt.

minerende positioner i feltet og c) musikpositioner – dvs. hvilke habitus- og kapitalformer der kendetegnede tidens typiske musiker og hvilke adgangskrav der var til feltet.

I næste fase af analysen gælder det Shit & Chanel samt Søsterrock, som behandles på grundlag af en bred vifte af forskelligartet kildemateriale, der kan være med til at belyse de to grupper samt de enkelte medlemmers baggrund og forudsætninger i forhold til at bevæge sig ind i feltet, dvs. deres habitus og kapitalformer – 'systemet af dispositioner'. Det konkrete materiale jeg benytter i denne sammenhæng kan inddeles i fire overordnede grupper:

- Skriftlige kilder/trykt materiale: Artikler, features, interviews, anmeldelser etc. fra blade, musikmagasiner, aviser, selvbiografier og lignende. Desuden en række artikler samt upublicerede specialer forfattet i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne, der beskæftiger sig med 1970'ernes kvindemusikalske tendenser.
- Radio og Tv: Radio- og Tv-udsendelser der involverer samtidige og/eller senere interviews, reportager, uddrag fra koncerter m.m.
- Musikalske manifestationer: LP'er, CD'er, lydoptagelser, herunder sangtekster.
- Interviews: En række interviews jeg selv har foretaget i perioden 2012-2013 med særligt henblik på at belyse de udvalgte aktørers habitus- og kapitalformer.

Hvad angår min tilgang til kildematerialet, ligger mit fokus først og fremmest på holdninger og tilkendegivelser, som gruppen og dens medlemmer giver udtryk for *i og som en del af deres samtid*, dvs. samtidigt materiale, som udtrykker en form for positionering. Dette afholder mig dog ikke fra også at trække på udsagn af nyere dato i de tilfælde jeg finder, at de er med til at understøtte en pointe jeg allerede mener at have observeret i det samtidige materiale.

I forlængelse af belysningen af habitus og kapital ser jeg herefter i tredje fase af analysen på mødet mellem den enkelte gruppe og feltet, dvs. jeg forbinde strukturen af positioner (rockfeltet) med systemet af dispositioner (grupperne og deres medlemmer). Med særligt fokus på den kønnede, dvs. *kvindelige* habitus, som medlemmerne repræsenterer, undersøger jeg her gruppens mulighedsrum og strategier i feltet, hvilket mere specifikt indebærer fokus på a) gruppens indlemmelse og positionering i feltet, b) reception og modtagelsen i feltet og c) grænser, barrierer og vilkår.

Selvom omdrejningspunktet for undersøgelsen er en række kvindegrupper og deres møde med 1970'ernes rockfelt, er det, som allerede antydnet, umuligt at forstå selsamme grupper og deres virke i rockfeltet uafhængigt af 'det sociale rum' – det samfund og den 'tid' de uvægerligt *også* var en del af. Derfor skal vi også, som optakt til analysens første fase om rockfeltets struktur, kaste et blik på den bredere historiske kontekst for gruppernes entré i rockfeltet. Det være sig i form af den 'kvindefrigørelseskontekst' de to grupper var en del af og som de følgelig orienterede og udviklede deres strategier ud fra. Med 'kvindefrigørelsen' henviser jeg overordnet til hele det opbrud i kvinde- og kønsroller, som for alvor slog igennem i samfundet i 1970'erne anført af den nye kvindebevægelse, men fokus i denne sammenhæng ligger på de *kulturelle og kunstneriske dimensioner af kvindefrigørelsen og kvindebevægelsen*. Mere præcist ses nærmere på den såkaldte 'feministiske modkultur', som voksede ud af kvindebevægelsen i midten af 1970'erne, og som skabte konkrete forbindelser mellem kvindefrigørelse, kvindebevægelse og kulturelle og kunstneriske områder i samfundet.¹⁴

Kvindebevægelse og rockfelt

Feministisk modkultur og feministisk kunstnerisk virksomhed

Hvor kvindebevægelsen¹⁵ i begyndelsen af 1970'erne først og fremmest havde markeret sig gennem aktionsvirksomhed, skete der i sidste halvdel af 1970'erne "et skift fra protest til alternative feministiske aktiviteter" (Dahlerup 1998, bind 1: 253). Nu begyndte kvindebevægelsen at markere sig i samfundet gennem en mangfoldighed af nye og kvinderelaterede initiativer. Drivkraften bag de forskellige manifestationer var opgøret med kvindeundertrykkelsen, heraf betegnelsen 'feministisk modkultur'. Den feministiske modkultur udviklede sig løbende og der var ikke tale om

velovervejede eller vedtagne strategier, men målet var et langt stykke hen ad vejen at erobre hidtil mandsdominerede kulturelle bastioner og skabe nye, alternative og kvindelige udtryk – nye 'kvindenum'. Intentionen var ikke at *efterligne* den mandlige kultur. Fordi kvinder omvendt ikke tidligere havde gjort sig gældende på disse områder, var der heller ingen forudgående kvindelige traditioner at bygge på.

Den feministiske modkultur kom bl.a. til udtryk i form af en 'feministisk kunstnerisk virksomhed', en 'kvindekultur', der bestod af et mylder af kunstneriske aktiviteter og udtryk, hvor alt var kendetegnet ved at begynde med ordet *kvinde*: kvindefestival, kvinde-teater, kvindelitteratur, kvindofilm og kvindemusik. Termen 'kvinde' var kommet til at symbolisere selve kvindeoprøret og feminismen, og der lå derfor et vigtigt signal i at tale om 'kvinde' fremfor 'pige' eller 'dame'. Kvindefestivalerne – den første blev afholdt i Fælledparken, København i August 1974 og blev en stor succes – blev et vigtigt samlingspunkt for den feministiske kunstneriske virksomhed. Her blev der givet 'smagsprøver' på den feministiske kunstneriske virksomhed, som var under udvikling indenfor de enkelte kulturelle og kunstneriske områder, bl.a. i form af teateroptrædener og musikalske indslag. Samtidig var festivalerne i sig selv et udtryk for en kvindelig erobring af et hidtil mandsdomineret rum – det offentlige (ibid.: 257, 499ff.).

Hver fugl synger med sit næb, og det er godt, når bare næbbet er et kvindenæb

Vælger man at forstå de kunstneriske aktiviteter, som udsprang af den feministiske modkultur først og fremmest som *politisk udtryk og manifestation*, var der ifølge Dahlerup en række principper og idealer, der generelt karakteriserede aktiviteterne. For det første var der idealet om *anti-professionalisme*. Holdningen var, at alle kvinder havde noget at bidrage med, også dem, der ikke var professionelle og uddannede indenfor det givne område. Det var i det hele taget vigtigt ikke at fremstå for professionel, idet man dermed fjernede fokus fra selve det, der udgjorde kernen i den feministiske modkultur: det kvindesaglige indhold og budskab. Der var altså tale om en nedprioritering af det æstetiske til fordel for indhold og budskab – som Dahlerup formulerer det: "Hver fugl synger med sit næb, og det er godt, når bare næbbet er et kvindenæb, og budskabet er feministisk med udgangspunkt i kvinders erfaringer" (ibid.: 540 ff.).

For det andet var man af den opfattelse, at kvinde-kulturen skulle være af kollektiv karakter: et *kollektivt projekt*. Man søgte væk fra individuelle præstationer idet man betonede vigtigheden af det kvindelige

¹⁴ Min primære kilde hertil er Drude Dahlerups monografiske værk *Rødstrømperne* (1998), der placerer sig indenfor den såkaldte bevægelsesforskning og er det hidtil mest omfattende værk om den nye kvindebevægelses primus motor, Rødstrømpebevægelsen. I værket analyserer Dahlerup Rødstrømpebevægelsen som en social-kulturel bevægelse og hendes beskrivelser af den såkaldte 'feministiske modkultur', som ifølge hende udvikledes i bevægelsens anden fase (1974-80) og fungerede som katalysator for bevægelsens *kulturelle gennemslag*, er særligt relevante i forhold til denne artikels problemstilling.

¹⁵ Med 'kvindebevægelse' henviser jeg til den venstreorienterede feministiske bevægelse som opstod omkring 1970 og ophørte i midten af 1980'erne. Rødstrømpebevægelsen udgjorde kernen i denne bevægelse, men jeg benytter 'kvindebevægelse' som samlebetegnelse for alle periodens feministiske grupperinger og fraktionsdannelse, fx Lesbisk Bevægelse (Dahlerup 1998, bind 1: 32, 121f.).

(skæbne)fællesskab. En del feministiske værker blev således udgivet anonymt eller med navne, men uden nærmere angivelse af hvem der havde udført hvad. Der var dog også de mere kreative navneangivelser som K. Vinder og S. Østre (ibid.).

Et tredje princip var, at der ikke var noget skel mellem kunst og politik. Dette forhold var i og for sig ikke særegent for kvindebevægelsen, og var et udtryk for, at den stærke venstrefløjsstemning, der generelt prægede samfundet i slutningen af 1960'erne og op gennem 1970'erne, smittede af på de kulturelle felter. Politiseringen af kunsten indebar, at den kunstneriske autonomi i langt højere grad og mere eksplicit end tidligere blev forbundet med politisk ideologi, og således altså også tilfældet med 'kvindekunsten'. Kvindekunstens bagvedliggende politiske agenda var opgøret med det Bourdieu kalder den maskuline dominans, og netop dét var substansen i den feministiske modkulturs fjerde grundprincip. Det handlede om at synliggøre og udfordre kønsdominansen på de forskellige kulturelle og kunstneriske områder og bevise, at kvinder naturligvis også kunne finde ud af det hele – lave film, skrive bøger, lave teater og spille instrumenter – hvis bare de fik muligheden (ibid.: 540 ff.).

Albummet *Kvinder i Danmark*, som jeg nævnte i indledningen, var blevet til i kvindebevægelsens regi og var meget tydeligt en del af den feministiske modkultur. Det var imidlertid ikke alle kvindemusikalske initiativer, der lige så tydeligt manifesterede tilknytning til kvindebevægelsen og den feministiske modkultur. 1970'ernes kvindemusikkultur var med andre ord ikke homogen; forskellige kvindegrupper udtrykte forskellige tilknytninger til kvindebevægelsen og repræsenterede forskellige holdninger til det kvindepolitiske, sådan som vi skal se i *Shit & Chanel* og *Søsterrocks* vej ind i 1970'ernes rockfelt.

Det danske rockfelt: Konturerne tegnes

Hvor det danske rockfelt i 1960'erne fortsat havde været under formation og kun akkurat kunne skelnes fra det ungdomskulturelle og underholdningsmusikalske felt, udviklede feltet i perioden 1967-69 en tiltagende grad af kunstnerisk autonomi. Dette indebar skærpede adgangskrav til feltet. Hvor adgangskriteriet til feltet i de foregående år havde været, at man var i stand til at levere kopiversioner af tidens populære numre, gik udviklingen i 1965-66 hen imod, at kun de grupper og artister, som spillede deres eget materiale eller leverede unikke fortolkninger, opnåede anerkendelse. 'Det progressive' var blevet en positiv betegnelse og nu skulle musikken ikke 'bare' underholde, den skulle have en mere tydelig kunstnerisk dimension eller mission (Ihlemann og Michelsen 2004:

117ff.; Michelsen 2007: 6; Gudmundsson 2013: 458; Larsen 2013: 124).

I forlængelse heraf udvikledes i perioden to musikalske strømninger eller 'trosretninger', som Ihlemann og Michelsen betegner det, dvs. to delvis konkurrerende musikerpositioner. Der var på den ene side nogle aktører, der begyndte at fremhæve det autonome princip i dets mest rene form og spillede 'musik for musikkens skyld' – måske væsentligst manifesteret i den psykedeliske prægede musik – mens udgangspunktet for andre aktører i højere grad var musikkens evne til at formulere et politisk budskab.

Til trods for de forskellige fokusområder og til trods for, at de to musikalske 'trosretninger' ofte kunne have svært ved at mødes, var de enige i deres kritik af kommerzialismen, og de mente, at deres musik tilhørte den 'øvre' del af det man nu var begyndt at kalde 'beat'¹⁶ – en genre, der i modsætning til pop, pigtråd og ikke mindst Dansktoppen havde en genuin kunstnerisk værdi. Pop, pigtråd og dansktop, eller slet og ret 'underholdningsmusik', var blevet beatens store modsætning, dens modpol, og disse musikalske genrer befandt sig, set ud fra et feltperspektiv, i den heteronome del af det fremvoksende rockfelt. Her kunne man finde tidligere markante pigtrådmusikere som Keld Heick og Johnny Reimar, aktører som havde 'spillet fallit' ved at indgå en alliance med schlager-traditionen¹⁷ og derfor nødvendigvis måtte udskilles fra den autonome del af det gryende felt. Samtidig var den 'øvre del af beaten' gået i alliance med en række unge jazzmusikere, og fordi jazzen allerede var en anerkendt og legitim musikkultur, var denne alliance styrkende for beaten. Det betød samtidig, at den tekniske standard i feltet, som tidligere primært havde været befolket af amatørmusikere, blev højnet (Ihlemann og Michelsen 2004: 117, 123; Gudmundsson 2013: 449; Bille (red.) 2002: 68).

¹⁶ Den musikkultur, som med tiden fik benævnelsen 'rock', havde i perioden 1957-67 en række andre og mere eller mindre overlappende benævnelser, herunder 'pigtråd', 'pop' og – fra omkring '66-67 – 'beat'. Betegnelsen 'beat' blev anvendt frem til midten af 1970'erne hvor 'rock' gradvist tog over. (jf. Gudmundsson 2013: 449 f.; Michelsen 2001: 70). 'Rock' henviser altså i denne artikel både til en kultur – et kulturelt felt – men benyttes også i en mere snæver forståelse, hvor det henviser til den konkrete musik – eksempelvis 'danskrock', 'kvinderock' etc., som var en del af rockkulturen i 1970'erne.

¹⁷ Fx indspillede Keld & The Donkeys i 1966 'Ved landsbyens gadekær', som var en gammel dansk schlager opdateret til pigtråd. Nummeret strøg direkte til tops på den danske salgsliste, men faldt ikke i god jord hos de mere progressive beat-aktører.

Et nyt felt

1970'erne er årtiet, hvor man for alvor kan begynde at tale om dansk rockkultur som et kulturelt felt i bourdieusk forstand. De forskellige praksisser og ideologier der var knyttet til 'den øvre del af beaten' havde efterhånden fået en sammenhængskraft for de forskellige beat- eller rockmusikalske aktører, som følgelig havde samlet sig om et fælles værdigrundlag – en fælles *illusio* – som de fandt, at det var værd at strides om. På grund af de vedvarende kampe mellem feltets aktører var feltet dynamisk og det var åbent for at optage nye musikalske aktører, som dog på den ene side måtte forholde sig til feltets normer og struktur, men som på den anden side kunne have held til i større eller mindre grad at omforme feltet (Ihlemann og Michelsen 2004: 118ff.; Gudmundsson 2013: 459f.).

Feltstrukturelt var der tale om en autonom og en heteronom pol, hvor de styrende principper var henholdsvis feltets egenlogik og eksterne, herunder kommercielle, kræfter. Feltets egenlogik, med andre ord den *doxa*, der var styrende ved feltets autonome pol, kan sammenfattes i begrebet *autenticitet*, og aktiviteter og praksisser blev vurderet ud fra krav om originalitet, musikalsk kunnen, umiddelbarhed, kritik og antikommercialisme. Det foretrukne sprog for mange grupper og artister i tiden var dansk, og stilistisk var der tale om en forholdsvis stor bredde. Ved feltets autonome pol var der en række legitime udfoldelsesmuligheder, som lå i forlængelse af de to 'musikalske trosretninger', der var udviklet omkring 1968. For det første var der en lang række aktører der bekendte sig – i mere eller mindre rendyrket form – til 'musik-for-musikkens-skyld'-doktrinen. Her spillede den alliance som rocken havde indgået med jazz i slutningen af 1960'erne en særlig vigtig rolle, og denne retning blev udviklet, nuanceret og vedligeholdt i bladet *MM – tidsskrift for rytmisk musik mm.* (se nedenfor) og med tiden kanoniseret og institutionaliseret i samlebetegnelsen 'rytmisk musik'.

Samtidig kunne man ved den autonome pol også finde en række mere eller mindre politisk orienterede aktører – aktører, for hvem musikken i højere grad fungerede som et redskab til at formulere et politisk budskab. Denne 'politisk orienterede trosretning' var udtryk for den generelle politisering af kunst og kultur i perioden, som jeg også nævnte i forbindelse med den feministisk kunstneriske virksomhed (Gudmundsson 2013: 459f.; Michelsen 2007: 7; Ihlemann og Michelsen 2004: 120f.).

En vigtig del af feltets *doxa* var den negative relation til pop- og underholdningsmusikken, hvilket indebar, at man, hvis man ville opnå anerkendelse i

den autonome del af feltet, på den ene eller anden måde skulle markere en afstandstagen til denne kommercielle musik, fx ved at benytte et mere kompliceret tone- og tekstsprog og ved ikke at benytte sig af de samme kommercielle kanaler som popmusikken. Her var de politisk orienterede positioner dog mest konsekvente, og de holdt sig gerne helt udenfor den traditionelle musikbranche (Gudmundsson 2013: 461; Ihlemann og Michelsen 2004: 123).

Nær feltets kommercielle pol fandtes 'poppen', herunder Dansktoppen og Melodi Grand Prix. Mellem feltets to yderpoler fandtes en bred midte af rockgrupper, som ikke entydigt befandt sig hverken ved den kommercielle eller autonome pol. Der var tale om grupper, der spillede op til dans og/eller havde ambitioner om at lave plader og bevæge sig hen imod den autonome pol. Om end der kunne være tvivl om hvilken 'bås' disse grupper skulle sættes i, lykkedes det enkelte af disse grupper at få en del opmærksomhed i medierne, et stort publikum samt pladekontrakt. Et eksempel er gruppen Gasolin, som nok havde udgangspunkt i den autonome del af feltet, men som gennem sit musikalske virke definerede en slags 'midterposition' i forhold til feltets værdier (Ihlemann og Michelsen 2007: 120; Michelsen 2007: 4,7; Gudmundsson 2013: 459ff.).

Anmeldere, blade og spillesteder

I 1970 udvikledes et nyt forum for rockkritik, tidsskriftet *MM – tidsskrift for rytmisk musik mm.*, som efterhånden blev det dominerende i feltet. Tidsskriftet, der blev stiftet af jazzmusikeren Jens Jørn Gjedsted (1942-) i 1968, beskæftigede sig i begyndelsen fortrinsvis med den eksperimenterende jazzmusik, men begyndte i 1970'erne at fordele stoffet mere jævnt mellem jazz og rockmusik. Herved blev den alliance, der var indgået mellem jazz og rocken i slutningen af 1960'erne styrket, og samtidig udviklede *MM* en position, der "forsvarede en musikken-i-sig-selv holdning og var 'på musikernes og miljøets side'" (Lindberg et al 2000: 342). *MM* cementerede denne tilgang til feltet op gennem 1970'erne, hvilket kom til udtryk i deres anmeldelser samt i artikler om rock og jazz (Gudmundsson 2013: 459f.; Lindberg et al 2000: 322ff.). Tilgangen fik yderligere styrke med ansættelsen af Torben Bille (1949-2013), der fra 1974 blev et af bladets væsentligste musikfaglige kritikere.¹⁸ Et centralt kriterium for Bille var, at det musikalske håndværk skulle være i orden og han lagde vægt på dels 'sunden', dels teksterne, samtidig med at han orienterede sig mod feltets midte (Ihlemann og Mi-

¹⁸ Fra 1977 var Bille desuden tilknyttet Politiken.

chelsen 2004: 121f.; Gudmundsson 2013: 459ff.). Sammenfattende kan det siges, at *MM* og andre vigtige positioner i anmelderfeltet¹⁹ spillede en vigtig rolle i rockfeltet; de mest dominerende fungerede som konsekurationsinstanser, hvorved de havde magt til at dømme de musikalske aktører 'ude eller inde', og tilkende dem symbolsk kapital.

Men også en række andre institutionelle aktører – spillestederne og pladeselskaberne – havde en vigtig rolle i den sammenhæng, fordi man ved at vise tilknytning til de mest autonome, kunne akkumulere symbolsk kapital i feltet. Mange af disse institutioner bar i modsætning til tidligere præg af at være organiseret af musikfolket selv. Et centralt spillested i 1970'ernes rockkulturelle landskab var Musikcafé'n i Huset i Magstræde, som fra 1975 præsenterede et bredt udvalg af de musikalske genrer, der hørte til i den autonome del af rockfeltet: politisk rock, folke-musik, progressiv vokalmusik samt jazzrock. Hver torsdag præsenterede cafeen desuden 'månedens band' – en gruppe, som stedet ønskede at bakke op i en hel måned. Andre vigtige spillesteder i København var Saltlageret samt forskellige spillesteder på Christiania. I landets næststørste by, Århus, var Stakladen samt Vestergade 58 vigtige steder.

Hvad angår pladeselskaber gjaldt det generelt, at de mindre, selvdrevne og uafhængige selskaber – eksempelvis Abracadabra – befandt sig i den autonome del af feltet, mens de større og mere profitorienterede befandt sig nærmere den kommercielle pol, fx CBS. Hertil kommer Forlaget Demos, der fungerede som venstrefløjens talerør og op gennem 1970'erne udgav mere end 40 plader med bl.a. Røde Mor, Jomfru Ane Band, Benny Holst og, som det blev omtalt tidligere, med musikalske kvindekollektiver relateret til kvindebevægelsen (Nielsen og Nielsen 1997: 79).

Rockfeltets aktører

Hvad angår de musikalske aktører i 1970'ernes rockfelt, var der tale om en fortsættelse af den udvikling, man kunne iagttage i slutningen af 1960'erne, hvilket bl.a. indebærer at nye aktører, som ofte havde baggrund i andre musikalske miljøer end rocken (typisk klassisk, jazz og folke-musik), fortsat kom til feltet. Kendetegnet for feltets aktører i socioøkonomisk henseende var, at der typisk var tale om studerende med middelklassebaggrund som kom fra de større byer og var mellem 15 og 25 år.

Adgangskravene til 1970'ernes rockfelt lå i forlængelse af de kriterier, der var blevet udviklet i slutningen af 1960'erne: for at blive indlemmet i feltet

skulle man gennem sin musikalske virksomhed udtrykke, at man havde 'noget på hjerte', samtidig med at man gjorde oprør imod 'den fremmedgørende og kommercielle underholdningsindustri'. Dette indebærer bl.a., at man for at blive accepteret og værdsat som musiker, skulle komponere, fremføre, og også gerne *producere og distribuere* sin egen musik.

Det udløste symbolsk anerkendelse i feltet, at man inkorporerede parametre fra andre musikalske stilarter, især jazz, men også blues, latin, folk og klassisk kompositionsmusik. Musikalsk og teknisk kunnen blev opvurderet – dog først og fremmest hos de musikalsk orienterede positioner (Larsen 2013: 91, 124; Gudmundsson 2013: 462; Ihlemann og Michelsen 2004: 122f.).

Det var altså dette rockfelt, dette rum af positioner, modsætninger og muligheder Shit & Chanel og Søsterrock bevægede sig ind i. Vi skal nu se nærmere på, hvordan de to grupper, på baggrund af de specifikke systemer af dispositioner de hver især bragte med sig ind i feltet, agerede og orienterede sig her.

Shit & Chanel (1974-1981)

Anne, Lis, Astrid, Lone og Ulla – baggrund og forudsætninger

Da Shit & Chanel debuterede i 1974, var gruppens medlemmer i alderen 19-23 år. Baseret på min viden om de enkelte medlemmers socioøkonomiske baggrund, er det min vurdering, at mindst to af medlemmerne – Anne og Astrid – kom fra borgerlige hjem, mens en enkelt – Lis – formentlig havde rødder i arbejderklassen.²⁰ Mindst tre af medlemmerne tog en studentereksamen,²¹ og alle besad på forhånd – dvs. ved dannelsen af Shit & Chanel – en relativt stor mængde musikkulturel kapital. En del musikkapital, især klassisk, var nedarvet, og de mere specifikke og kropsliggjorte former – dvs. evnen til at spille den musik, der var relateret til rockfeltet – havde de enkelte medlemmer oparbejdet på forskellig vis siden de var 10-12 år.²²

²⁰ Anne: far overkirurg, mor tandlæge. Astrid: far lektor i dansk, mor lærer. Lis: far sømand. Både Astrid og Ulla gik på Århus Friskole, og dette kan ses som en indikator for, at begge var en del af det, man i dag ville kalde 'den kreative klasse'. (Linnet 1999, 2012: 35ff.; 'Man skal ikke tage livet for givet', Berlingske Tidende, 11.06-2010).

²¹ Anne, Astrid og Lis havde afsluttet – eller var ved at afslutte – en studentereksamen, da gruppen blev dannet. Jeg har ikke kendskab til, hvor vidt Lone og Ulla også har gået i gymnasiet.

²² Astrid og Anne havde forældre, der spillede klassisk musik. I modsætning hertil kom Lis ikke ud af en musikalsk familie. Jeg kender ikke til Lone og Ullas opvækst, men Lone havde gået på musikhøjskole. ('Astrid Elbek om et liv med musik', Basunen, nr. 2, 2007; Linnet 1999: 32,58; 'Anne Linnet indspillet sin egen musikhistorie', Jyllands-Posten, 14.10-2007; 'Døden giver mig mod på livet', BT, 21.09-1991).

¹⁹ Herunder Politiken og Information (Lindberg et al 2000: 322ff.).

Hvor Anne mestendels lærte sig selv både at spille klaver og guitar, og tidligt skrev sine egne sange, spillede dét musikalske miljø de blev indlemmet i via deres grundskolegang en vigtig rolle for Astrid, Ulla og Lis' vedkommende. På Århus Friskole, hvor Astrid og Ulla gik, fungerede musikpædagogen Leif Falk (1940-) således som en vigtig katalysator for deres musikalske udvikling og løbebane, mens Holger Laumann havde en tilsvarende rolle på Brabrand skole, hvor Lis gik. De to musiklærere, der var nogle af de første til at introducere rytmisk musik i musikundervisningen, var med til at indføre de senere Shit & Chanel medlemmer i rock- og jazzmusikken, og de motiverede dem til at oparbejde og udvikle en række af de musikalske praksisser, som var relateret til rock-feltet.

Falk og Laumann udgjorde altså en vigtig form for social kapital i forhold til Astrid, Ulla og Lis' senere bevægelse ind i rockfeltet. Men også for Anne fungerede sidstnævnte, Laumann, som en vigtig form for social kapital, efter hun i begyndelsen af 1970'erne var blevet kæreste med ham.²³ For hendes vedkommende kunne den kapital, som relationen til ham udgjorde, konverteres til medlemskab af gruppen Tears, hvilket i sig selv udløste symbolsk anerkendelse i den autonome del af rockfeltet. Dette medlemskab kunne samtidig omveksles til feltspecifik kapital - som hun formulerer det retrospektivt: "De drenge [fra Tears] stod i virkeligheden for min musikalske opdragelse" ('Anne Linnet indspiller sin egen musikhistorie', Jyllands-Posten, 14.10-2007). Tears fungerede med andre ord som en form for katapult i forhold til Annes musikalske karriere, idet hun her fik mulighed for at realisere de kropsliggjorte kapitalformer, hun havde akkumuleret i årene forinden - ikke bare vokale og instrumentale, men også kompositoriske.

Det hele begyndte med, at jeg fik en idé om at lave et pige-band...

Da Anne omkring årsskiftet 1973-74 tog initiativ til at danne det, der senere skulle blive Shit & Chanel, var det hele - som hun forklarede det i 1975 - begyndt med, at hun havde fået en "idé om at lave et pige-band" ('Shit & Chanel: vi er kvinder og vi laver musik', MM, 1975 nr. 1). Anne var allerede på dette tidspunkt en del af rockfeltet og selvom hendes idé om at danne en ren pige-gruppe i lyset af tidens kvindefrigørelsesprojekt kunne forekomme kvindepolitisk motiveret, var ideen først og fremmest udtryk for en rockkulturel *illusio*, dvs. en dragning mod at investere

i rockfeltet og indgå i det 'spil' der fandt sted her. Udgangspunktet var godt nok, at gruppen bestod af piger, men omdrejningspunktet var musikken. Som gruppen formulerede det i 1976: "Andre kvindegrupper er opstået, fordi medlemmerne har samlet sig og sagt: der er noget galt i samfundet, og det må vi forsøge at ændre. - Vi har først og fremmest følt os motiveret musikalsk" ('Først og fremmest musikere', Århus Stiftstidende, 08.02-1976). Shit & Chanel pejlede altså på den autonome del af rockfeltet, og mere specifikt den musikalsk orienterede trosretning; de spillede først og fremmest musik for *musikkens* skyld.

Vi tænkte, at vi ville tage pis på det...

Hidtil havde kvindegrupper enten hørt til i den kommercielle del af feltet, hvis de da ikke var en del af den i tiden fremvoksende feministiske modkultur, sådan som eksempelvis kvinderne der spillede på pladen *Kvinder i Danmark* fra 1974 havde været. Men Shit & Chanel pejlede ikke på nogle af disse allerede tilgængelige positioner i feltet. De ville snarere etablere en ny. Som Astrid formulerede det: "Folk tror også, at en ren pige-gruppe, det er enten sexobjekter eller rødstrømper. Men den går bare ikke hos os" ('Beat er lavet af stærke følelser', Demokraten, 30.09-1974).

Shit & Chanel var tilsyneladende klar over, at gruppen hermed udfordrede feltets spilleregler og hidtidige kønsstruktur, og at dette potentielt kunne afføde en vis skepsis og kritik fra såvel publikum som andre musikere. Gruppen havde en interessant måde at gribe dette an på ved sin debutkoncert:

Vi havde jo tænkt på med nogen nervøsitet, at folk ville komme med nogen skepsis, så vi tænkte, at vi ville tage pis på det, og så lavede vi et nummer, der var helt out - fuldstændig out. Anne spillede med en ølflaske på guitaren, så den rigtig vrænge-de, og Ulla trommede i 3/4, og jeg spillede i 5/4, og der skete alt muligt åndssvagt, og nummeret var noget med 'Jeg har en gammel hund og jeg gider ikke gå tur med den - og jeg har en gammel opvask, som jeg ikke gider vaske op' og sådan noget [...] [F]olk sad dernede, og de var helt færdige og tænkte, 'nej nej, hvis det bliver ved på den her måde...' - de troede, at det var vores alvor, men så efter den spillede vi 'Dejlig Dreng', som vi havde arrangeret og virkelig sørget for kørte godt. Og det var en god måde at begynde på, for vi fik virkelig narret folk på en eller anden måde (Astrid I: 'Shit & Chanel', MM, nr. 5, 1977).

²³ Anne Linnet og Holger Laumann (1942-2007, saxofonist, komponist og musikpædagog) var gift 1974-85.

Mens 'happeningen' på den ene side sandsynligvis har medvirket til, at gruppen fik taget brodden af dens egen nervøsitet, må den samtidig ses som udtryk for, at Shit & Chanel besad en praktisk og intuitiv fornemmelse for rockfeltets eksisterende (køns-) strukturer. Gruppen var bevidst om, at den position de – som et kollektiv af aktive, *kvindelige* musikere med en 'musik-for-musikkens-skyld'-tilgang – repræsenterede, muligvis ville blive opfattet som illegitim i og med, at de var kvinder. Shit & Chanel valgte at omsætte denne bevidsthed om feltets struktur og spilleregler i en raffineret strategi; ved at tydeliggøre eventuelle kritikeres fordomme for derefter at bringe dem til skamme afmonterede gruppen det (mod)angreb, som den potentielt kunne have været blevet udsat for.

Vi kommer givet til at høre mere fra Shit & Chanel...

Til trods for en vis skepsis fra omgivelserne i den første tid²⁴ opnåede gruppen ikke desto mindre forholdsvis hurtigt legitimitet i den autonome del af rockfeltet, stærkt hjulpet på vej af feltets konsekrationssinstanser, der stillede sig positivt overfor gruppen. I første omgang udtrykt af Jens Jørn Gjedsted, redaktør på *MM*, der, efter at have hørt gruppen på Vallekildestævnet,²⁵ sommeren 1974, konstaterede, at:

Vi kommer givet til at høre mere fra Shit & Chanel og da melodierne faktisk er usædvanligt godt skrevet – flere er direkte 'ørehængere' – kunne man ligefrem ønske dem ind på dansktoppen. Men det er de nu nok trods alt for gode til ('Vallekilde 74', *MM* 1974, nr. 3).

Hvis ikke Gjedsted allerede havde slået det fast, at gruppen var kvalificeret til en plads i den autonome del af rockfeltet, blev det det snart. I første omgang på baggrund af pladekontrakten med det lille, selv-drevne pladeselskab Abracadabra, der i sig selv udløste symbolsk anerkendelse i den autonome del af feltet, samtidig med at samarbejdet manifesterede Shit & Channels tilhørsforhold netop hertil, fordi de således lagde afstand til den kommercielle og økonomisk styrede del af rockfeltet. For Shit & Chanel var målet ikke at opnå kommerciel succes. Det vigtige var *ikke* at tjene penge, igen handlede det først og fremmest om *mu-*

sikken, og det var netop denne position Abracadabra repræsenterede (jf. 'Shit & Chanel', *MM* 1977 nr. 5).

Rockkritikken tog også Shit & Chanel til sig. Gjedsted havde været den første, men snart fulgte resten af anmelderfeltet trop, og Shit & Chanel fik en del spalteplass i aviserne og (dag)bladene i forbindelse med koncerter og pladeudgivelser. Én anmelder var af særlig betydning: Torben Bille. Han anmeldte med stor begejstring flere af gruppens plader, hvilket blot øgede mængden af symbolsk kapital.

Anmelderne fandt, at Shit & Chanel et langt stykke ad vejen var i stand til at hamle op med deres mandlige kollegaer. Både Gjedsted og Bille var dog enige om, at Shit & Chanel ikke besad det højeste mulige tekniske niveau, men at dette på ingen måde ændrede helhedsindtrykket af gruppen. Bille mente ligefrem, at Shit & Chanel var forbilledlige i den forstand, at gruppen (be)viste at god og seriøs musik ikke altid var lig et højt musikalsk teknisk niveau: "Shit & Chanel har siden den spæde start i foråret 1974 været drivkræfter i et vellykket forsøg på at få danskrocken til at handle om andet og mere end selv nok så udviklet teknik"; "Endelig en dansk gruppe, der tør sige tingene, som de føles og *er* i en musik, der ikke er underlagt det solistiske præstationsræs, men hviler afrundet i sig selv" (Bille: 'Shit & Chanel på hjemmebane', *Politiken*, 02.11-1979; Bille: 'Kærligheden som livsbetingelse' (anmeldelse), *MM*, Maj 1975).

Fordi Shit & Chanel pejlede på en musikerposition i den autonome del af feltet – positioner som indtil da havde været forbeholdt mænd – blev gruppen og dens medlemmer uundgåeligt sammenlignet og holdt op imod *mandlige* musikere. Gruppen bestod styrkeprøven et langt stykke hen ad vejen, og når den ikke gjorde, viste det sig snarere at være en styrke end en svaghed. Feltet var jo dynamisk og åbent for nye og alternative input og Shit & Channels input – deres bud på en ny og alternativ udgave af 'musik-for-musikkens-skyld'-positionen – var tydeligvis legitim. Gruppen var på den måde med til at omstrukturere feltet, ikke kun fordi den opnåede anerkendelse som *kvindegruppe* i den autonome del af feltet, men også fordi gruppen tilsyneladende var med til at nuancere og udvikle selve 'musik-for-musikkens-skyld'-positionen.

Shit & Chanel, de kommercielle kræfter og kvindebevægelsen

Feltets ypperstepræster havde altså dømt Shit & Chanel 'inde'. Men fordi gruppen bestod af kvinder, og fordi dette potentielt var et aktiv betraget fra hhv. et kommercielt og kvindepolitisk perspektiv, måtte

²⁴ " [...] folk er på forhånd meget kritiske overfor os. De tror, at beat og rock, det er noget mænd har patent på (Astrid I: 'Beat er lavet af stærke følelser', *Demokraten*, 30.09-1974).

²⁵ Vallekildestævnet er et årligt sommermusikstævne, som har eksisteret i forskellige former og på forskellige lokaliteter siden 1966. Jazzmusikken var fra begyndelsen et centralt omdrejningspunkt, men fra omkring 1970 kom tidens beatmusik også i nogen grad til at præge stævnerne.

gruppen vedvarende forholde sig til de felteksterne 'kræfter', som gerne ville interagere med gruppen og følgelig trække dem over i den heteronome del af feltet.

Aktører i den kommercielle del af feltet var interesserede i gruppen, fordi gruppen var en pige-gruppe, hvilket fortsat var et særsyn i det maskulint dominerede rockfelt, og derfor noget der kunne tjenes penge på. Det danske pigeorkester Ladybirds (1968-1984) var et godt eksempel på, at dette også gjaldt i 1970'ernes rockfelt. Gruppen, der optrådte i bar overkrop og kun iført trusser, havde stor succes i hele Europa i begyndelsen af 1970'erne.

Også kvindebevægelsen havde – i hvert fald i visse henseender – et godt øje til Shit & Chanel. Samspillet mellem de to parter så på mange måder også oplagt ud: Shit & Chanel repræsenterede fra et kvindepolitisk synspunkt et revolutionerende nybrud. Shit & Chanel var pionerer i den forstand, at gruppen var den første rene kvindegruppe, der brød igennem i den autonome del af det nu *etablerede* rockfelt, dvs. inden for en anerkendt kultur, som efterhånden var både veldefineret og betydningsfuld i samfundet som helhed. Fra det synspunkt var det også vigtigt, at det område Shit & Chanel havde begivet sig ind på, netop var en af de maskulint dominerede bastioner, som kvindebevægelsen gerne ville erobre. Gruppen var samtidig forbilledlig, idet den ikke havde givet efter for de kommercielle og følgelig kvindeundertrykkende kræfter, der ønskede at sælge gruppen på baggrund af dens status som *pige/kvinde*gruppe. Dette lå helt på linje med kvindebevægelsens oprør imod 'kvinden som objekt'.

Der var desuden et af gruppens numre – 'Smuk og Dejlig' – fra gruppens første plade, som var kommet til at spille en særlig rolle for kvindebevægelsen, idet den var blevet bevægelsens slagsang. Anne, der havde skrevet nummeret, lagde ikke skjul på, at sangen var skrevet til en kvinde, og der lå en vigtig kvinde- og seksualpolitisk manifestation heri, som i særlig grad tiltalte især den lesbiske fraktion af bevægelsen. Sangen var udtryk for, at 1968-opbruddet og kvindefrigørelseskampen havde rykket ved de traditionelle forestillinger om køn, seksualitet og kærlighed, hvor det at være seksuelt afvigende fra den heteroseksuelle norm var blevet lettere. Dette kom også til udtryk i rockfeltet og muliggjorde, at det også her var blevet acceptabelt at 'tale' om kærlighed mellem to mennesker af samme køn – noget der ville have været utænkeligt blot 5-10 år tidligere.

Først og fremmest musikere

'Smuk og dejlig' havde to funktioner: den forbandt kvinder med hinanden og den forbandt Shit & Chanel med kvindesagen. Eller måske rettere sagt: den styrkede opfattelsen af, at Shit & Chanel var en del af kvindebevægelsen. Men lige så lidt som Shit & Chanel ville underlægge sig feltets kommercielle kræfter, ville gruppen underlægge sig de kvindepolitiske. Gruppen var ikke blevet dannet for at formulere et bestemt (kvindepolitisk) budskab. I det hele taget mente gruppen, at musik og (kvinde)politik var to vidt forskellige ting, som var svært forenelige:

[M]usik er noget underligt svævende og følsomt noget, og derfor synes vi ikke, at vi kan hænge musik op på en 'sag', men mere på fornemmelser i mennesker. Og derfor vil det også være sådan, at vi tit laver tekster med kvindesagligt indhold, fordi vi er kvinder og kommer ud for ting og sager, som gør, at man altså bliver nødt til at lave en sang af den karakter (Astrid I: 'Shit & Chanel', MM, 1977 nr. 5).

Når Shit & Chanel i deres tekstunivers ofte beskæftigede sig med kvindespecifikke temaer, lå der således heller ikke et budskab eller en implicit agenda indlejret heri. Det var snarere et naturligt resultat af, at de nu engang 'tilfældigvis' var kvinder. Der lå naturligvis en vigtig symbolsk manifestation – eller et budskab om man vil – i det, at de som et kvindekollektiv havde begivet sig ind på den mandsdominerede rockscene. Men snarere end at dette fra Shit & Channels side var en politisk motiveret handling, var det en handling hvor igennem gruppens medlemmer søgte at realisere egne personlige musikalske ambitioner. Den 'rockmusikalske kvindekamp', som Shit & Chanel kom til at repræsentere var, set fra Shit & Channels side, mere et biprodukt, end målet i sig selv. Som det blev formuleret i 1977: "Vi fokuserer på det at være musikere, og når vi står og spiller tænker vi ikke på, hvad vi har i bukserne" (Interview m. Shit & Chanel 1977 v. Ole Reitov, gengivet i: Kjær og Olsen 1978: 33).

Vi skylder jo kvindesagen meget...

Når Shit & Chanel ikke anså sig selv som et talerør for kvindebevægelsen, indebar det dog ikke, at gruppen ikke var bevidst om, at det et langt stykke ad vejen var kvindebevægelsen, der havde banet vejen for gruppen:

Vi skylder jo kvindesagen meget. Faktisk det, at vi overhovedet er opstået. Det hænger selvfølgelig

sammen med, at der har været en kvindebevægelse, der lissom er vokset op gennem 60'erne, og som lissom har åbnet folks øjne og ører for, at det der med at være piger sammen om at lave et eller andet, hvad det så end var, det kunne der komme noget positivt, noget nyt ud af (Interview m. Shit & Chanel v. J.J. Gedsted, gengivet I: Kjær & Olsen 1978: 12).

Kvindebevægelsen og hele kvindefrigørelsesprojektet havde rykket ved doxa om køn og kønsroller, hvilket havde muliggjort nye strategier og positioner for kvinder, bl.a. i rockfeltet. Det var denne åbning Shit & Chanel havde benyttet, idet de havde besat og medvirket til at skabe en ny position i den autonome del af rockfeltet. Dette slog tilbage på samfundet forstået på den måde, at gruppen kom til at fungere som katalysator for etableringen og udviklingen af kvindemusikkulturen.²⁶ Shit & Chanel var, som Kvindtæt-medlemmet Birgit Dengsø formulerede det i begyndelsen af 1980'erne, "et godt ex for andre kvinder på, at kvinder faktisk godt kunne spille rytmisk musik". De var dog samtidig, som hun fortsatte, "et kapitel for sig selv, fordi de til en vis grad kan siges at have kørt deres eget løb" (Birgit Dengsø: 'Præsentation af mig, uddannelse, spillegrupper', ca. 1981).

Kvindemusikmiljøet var ikke ene om at have en noget tvetydig holdning til gruppen. For hvordan skulle man forstå og tolke en gruppe, der på den ene side erkendte, at "kvindebevægelsen [har] givet os et skub", men som på den anden side udtalte, at "vi opfatter altså ikke os selv som et decideret kvindepolitisk orkester"? ('Kvindemusikken blomstrer', Århus Folkeblad, 20.04-1979). Shit & Channels positionering var på én side klar og tydelig, fordi gruppen vedvarende understregede, at de satte musikken højere end (kvinde)politikken, men kunne samtidig angribes fra modsat hold, dvs. fra kvinde- og kønspolitisk side, fordi den – set fra dette perspektiv – var paradoksal. 'Angrebene' på Shit & Channels position kom til udtryk på forskellige måder; som fx når gruppens mandlige roadies blev afvist ved kvindearrangementer, og når, som Gjedsted beskrev det, en "gruppe religiøse rødstrømper [...] hujede og indigneret pakkede de hækledede lapper sammen" ('Hen ad vejen', MM, 1975 nr. 5) og forlod en koncert med Shit & Chanel, fordi gruppen havde inviteret mænd op på scenen.

²⁶ Det er naturligvis svært at sige hvad der kom først, hønen eller ægget, men faktum er, at mange af de nye kvinderockbands der opstod i 1970'erne, blev dannet efter Shit & Channels gennembrud, ligesom andelen af kvindelige deltagere på Vallekildstævnet var steget markant efter Shit & Channels deltagelse her i 1974 (jf. 'Shit & Chanel', MM, 1977 nr. 5).

Den kvindepolitisk orienterede journalist Hanne Dam (1948-) lagde sig på samme kritiske linje, idet hun i sin pladeanmeldelse af gruppens første LP meget eksplicit angreb Shit & Channels positionering:

Når man får en LP i hånden med sange skrevet og komponeret af piger, der alle synger og spiller alle instrumenter fra el-piano til violinmaskine, venter man sig automatisk et indhold, der dels er anderledes end de gængse beat(mands)tekster, dels er kvindebevidst. Men her lever Shit og Chanel tilsyneladende i total forvirring, hvilket er pladens virkelige svaghed. [...] Svagheden ligger i teksterne, der spænder fra det totalt ligegyldige til to meget smukke, kvindesolidariske sange ('Den Totale forvirring', Berlingske Tidende, 30.05-1975).

For Dam var det vigtigt, at musikken rummede et budskab, en holdning, og når den kom fra et pige-gruppe, måtte det naturligvis være et kvindesagligt budskab og en kvindepolitisk holdning. Alt andet var 'forvirrende', 'ligegyldigt' eller med andre ord illegitimt. Det samme var gruppens selvfremsættelse på pladecoveret, mente Dam. Som vi så tidligere havde Shit & Chanel tydeligt lagt afstand til rollen som kommercielt (sex)objekt i den heteronome del af rockfeltet. De havde afvist at sælge sig selv sig på deres køn. Set fra Dams kvinde- og kønspolitiske position var det imidlertid præcis det gruppen gjorde: "Helt grotesk er pladecoveret. Gruppens fem medlemmer vampirer den i minishorts, nedknappede bluser og bløde krøller. Er det virkelig nødvendigt at sælge en pige-plade på den måde?" (ibid.).



Shit & Chanel 'vampirer den i minishorts....'. Coverbilledet fra gruppens første plade, 'Shit & Chanel' (1976). Foto: Mogens Laier

Mens Dam kritiserede gruppen, fordi den ifølge hende ikke var kvindebevidst nok, blev dette forhold omvendt opvurderet hos de anmelderpositioner, der i højere grad vurderede musikken 'i og for-sig selv'.

Dét, at gruppen så tydeligt og vedvarende insisterede på ikke at give efter for hverken de kvindepolitiske eller de kommercielle kræfter, øgede med andre ord mængden af symbolsk kapital i den autonome og musikalsk orienterede del af feltet. Mange her mente i det hele taget, at Shit & Chanel formåede at balancere mellem det kvindesaglige og det rent musikalske; gruppen beviste, at det var muligt at forene musikerrollen med dét at være kvinde, uden at dette betød, at det kvindepolitiske kom til at stå i centrum:

Al sympati for kvindegrupper og deres virksomhed ufortalt er Shit & Channels store fortrin, at musikken for dem er det væsentlige. Det hindrer dem ikke i at tage kvindepolitiske ting op, men i en musikgruppe er det nu engang en gevinst, at musikken går forud for politikken ('Spændende piger', Ringkøbing Amts avis, dec. 1977).

Vi skal nu møde en af de grupper, der blev dannet efter Shit & Channels gennembrud, og hvor i hvert fald ét af medlemmerne var inspireret af gruppen.

Søsterrock (1976-79)

Eva, Pia, Lotte, Bente, Pia, Marianne og Iben – baggrund og forudsætninger

Da Søsterrock blev dannet var gruppens medlemmer 21-30 år. Mindst fire var vokset op i eller i nærheden af København, og mit kildemateriale indikerer, at de fleste af medlemmerne havde rødder i arbejder- og middelklassen.²⁷ Lotte adskilte sig i nogen grad, hvad angår socioøkonomisk baggrund, idet hun snarere var ud af et borgerligt og kulturradikalt miljø.²⁸ Mindst fire af gruppens i alt syv medlemmer havde en studentereksamen.²⁹ Alle gruppens medlemmer havde inden Søsterrocks dannelse i 1976 beskæftiget sig en del med musik, og størstedelen var allerede begyndt at spille da de var i 10-12 års alderen ('Søsterrock', MM 1978 nr. 2; EL-, PR-, PN-, LB-mailinterview 2012-13; MHC-interview 2012).³⁰ Størstedelen voksede op i hjem, hvor musikken spillede en vigtig rolle og der

var i et vist omfang tale om nedarvet musisk kapital.³¹ De fleste havde desuden erfaring med de musikgener, der var relateret til det rockmusikalske felt i midten af 1970'erne – herunder rock, jazz og folk – eller de besad almen musisk kapital, som kunne omveksles til 'rockkapital'. Flere af medlemmerne havde i nogen grad gjort sig gældende på rockfeltet inden Søsterrocks dannelse. Marianne havde eksempelvis spillet guitar og bas i en række pigegrupper i 1960'erne,³² mens Eva var begyndt som visesanger og i løbet af 1960'erne, især inspireret af Poul Henningsen, havde fattet interesse for politiske tekster. Tre af gruppens medlemmer – Bente, Pia R. og Marianne – studerede musik på universitet, mens en enkelt, Lotte, i 1978 begyndte at studere musikpædagogik på konservatoriet.³³

De fleste af medlemmerne besad en mængde relevant social kapital i den forstand, at de var en del af forskellige musikalske netværk, især via deres studier på Musikvidenskabeligt Institut, men i nogen grad også på baggrund af de musikalske kontakter, som de havde knyttet via de grupper de tidligere havde spillet i.



Søsterrock, januar 1978. Fra venstre, nederste række: Pia R., Pia N og Eva. Øverst fra venstre: Marianne, Lotte, Iben og Bente. Foto: Sys Fredens.

En musikalsk basisgruppe

I forhold til medlemmernes baggrund er et – ud over de ovenfor nævnte – særligt vigtigt karakteristika, at

²⁷ Pia Rasmussen (voksede op hos bedsteforældre): bedstefar landbrugskonsulent, bedstemor hjemmegående. Marianne: far matros, mor rengøring. Pia Nyrup: far mekaniker, mor hjemmegående/kontorassistent. Eva: far ufaglært arbejder, mor kontoruddannet/hjemmegående (Pia Rasmussen (PR), Pia Nyrup (PN), Eva Langkow (EL)-mailinterview 2012-13; Marianne Hall Christensen (MHC)-interview 2012)

²⁸ Lotte: far bladtegner/filmproducent. Mor udd. tegner på tegne- og kunstindustriskolen for kvinder. Lotte gik på Bernadotteskolen i Hellerup og studerede i 1969-74 på Kunstakademiet. (Lotte Bering (LB)-mailinterview 2013).

²⁹ Pia N., Pia R., Marianne og Bente (PN-, PR-mailinterview 2012-13).

³⁰ Undtagelsen var Iben, der begyndte at spille som 18-årig.

³¹ Pia R.'s morbror, som hun voksede op sammen med, var jazzmusiker og øvede med sit jazzorkester hjemme. Pia N.'s far havde dyrket opera på hobbyplan hele sit liv. Mariannes mor var ikke som sådan musikalsk aktiv, men havde altid lyttet en del til musik. Eva havde musikalske forældre og hun var, fra hun var helt lille, blevet motiveret til at udfolde sig musikalsk (PR-, PN-, EL-mailinterview 2012-13; MHC-interview 2012).

³² The Cheetas, Queens samt Girls Group. En kort overgang spillede Marianne også i gruppen Ladybirds – hun sprang dog fra, før gruppen begyndte at optræde topløst.

³³ Eva var ufaglært (EL-mailinterview 2013). Jeg har ikke kendskab til Ibens uddannelsesmæssige baggrund.

Søsterrocks medlemmer var tilknyttet Rødstrømpebevægelsen samt Lesbisk Bevægelse. Disse sociale netværk var formentlig den vigtigste form for social kapital for gruppen som helhed, eftersom dét at spille i Søsterrock var tæt vævet sammen med medlemmernes tilknytning til kvindebevægelsen og hele den kvindepolitiske sag.

Dette kom til udtryk på flere forskellige planer i forhold til gruppens strategier, i første omgang på et helt grundlæggende, strukturelt plan: i sin måde at arbejde på havde Søsterrock inkorporeret Rødstrømpebevægelsens organisatoriske grundprincip, basisgruppeformen.³⁴ Altafgørende i denne sammenhæng var det, at Søsterrock udelukkende bestod af kvinder, som det udtryktes i et interview med gruppen i 1978: ”Vi kan bedre skabe de samme betingelser og den samme tryghed som i en basisgruppe, når vi kun er kvinder” (’Søsterrock’, MM 1978 nr. 2). Målet med basisgrupperne var ’bevidstgørelse’, og også det musikalske kollektiv som Søsterrock kan siges at have udgjort, fungerede som et forum for bevidstgørelse. Her var udgangspunktet de *musikalske* erfaringer den enkelte havde haft som kvindelig musiker i et manddomineret musikmiljø. Flere Søsterrock-medlemmer havde i den sammenhæng negative oplevelser med sig i bagagen. De havde oplevet at føle sig nedvurderet og diskrimineret og de havde samtidig haft svært ved at realisere sig selv som musikere i et miljø, der fungerede på mændenes præmisser. Et eksempel er Bente, som inden hun kom med i Søsterrock havde spillet i den kønsblandede gruppe, Byens Drifter:

[...] det at være syngepige og stå med et par raslere var alligevel ikke mig, og i den eneste kvindesang jeg skulle synge, fik jeg altid at vide, at der skulle mere *pik* på sangen... Så gik jeg ud af gruppen (ibid.).

Lotte havde i en årrække spillet en hel del koncerter med sit jazzorkester – Flotte Lottes Jazzorkester, hvor

³⁴ Basisgrupperne var Rødstrømpebevægelsens vigtigste organisationsprincip; her arbejdede man, i grupper på 4-8 kvinder, med at ’gøre det private politisk’, dvs. på baggrund af diskussioner af deltagernes liv og erfaringer som kvinde, at opnå forståelse for det ’kvindelige skæbnefællesskab’ – en indsigt og bevidstgørelse, som ideelt set skulle føre til kollektiv handling med henblik på at gøre op med undertrykkelsen af kvinder. Basisgrupperne bestod udelukkende af kvinder. Det var på et tidligt tidspunkt blevet besluttet, at mænd ikke kunne være en del af Rødstrømpebevægelsen – heller ikke selvom de sympatiserede med sagen. Denne separatistiske linje var ifølge bevægelsen nødvendig, fordi kvinder havde brug for et eget rum, der ikke, som resten af samfundet, var manddomineret. Fordi det i blandede forsamlinger oftest var mænd der dominerede, måtte kvinderne i et eget fællesskab skabe selvtilid og identitet omkring deres identitet som kvinder (Dahlerup 1998, bind 1: 212ff.).

hun var eneste pige. Men hun havde haft svært ved at finde sig til rette i miljøet; det var, som hun formulerede det, ”et udpræget mande-miljø – det med at gå på værtshus og finde damer til lun jazzmusik” (ibid.). Lotte kunne ikke fortsætte med at spille i dette miljø – hun følte hun bare blev et blikfang og hendes spil uvæsentligt (Jf. ’Søsterrock mitt i kampen’, ukendt svensk avis, okt. 1977 (Diverse avisudklip mm. vedr. Søsterrock, udlånt af Pia Rasmussen)). Da hun begyndte at arbejde sammen med kvindelige musikere, i første omgang i musik- og teatergruppen Amazongruppen, fandt hun imidlertid frem til sin rolle som musiker – og som kvinde:

Pludselig var det mig selv det drejede sig om, og jeg begyndte at finde ud af, at jeg var en eller anden, som oveni købet ville noget – ligesom de andre i gruppen. Det var også, som om jeg for første gang opdagede, at der findes andre kvinder i verden (’Søsterrock’, MM, 1978 nr. 2).

For Marianne havde det at spille sammen med andre kvinder, også fungeret som en vigtig erkendelsesproces: ”en masse ting [gik] op for mig – ting, som jeg aldrig havde kunnet finde ud af og bare havde fortrængt – ’noget, jeg ikke kunne klare’ eller ’ikke mit problem’” (ibid.).

For medlemmerne i Søsterrock havde det at spille sammen og udfolde sig musikalsk sammen med andre kvinder en særlig kvalitet, og på den måde var Søsterrock meget mere end et musikalsk projekt – det var et forum for personlig selvudvikling, en slags musikalsk basisgruppe, hvor der var plads til at ’være sig selv’, plads til udvikle sig som musiker og som kvinde.

Vi har brugt Søsterrock til at udvikle vores kvindepolitiske arbejde...

Det var tydeligt, at Søsterrock bekendte sig til de principper, der var gældende indenfor den feministiske modkultur, herunder den ’feministiske kunstneriske virksomhed’. Medlemmerne var en del af et større kvindepolitisk projekt, men havde – motiveret og tilskyndet af de musiske habitus- og kapitalformer, som de hver især besad – valgt, at den kvindekamp, de skulle kæmpe, skulle udkæmpes på det (rock)musiske plan. Som gruppen udtalte i 1979: ”Vi har brugt Søsterrock til at udvikle vores kvindepolitiske arbejde, og vi har gennem Søsterrock fået kvindepolitiske holdninger ud. Ud hvor disse holdninger ikke har været kendte” (’Kvindemusikken blomstrer’, Århus Folkeblad, 20.04-1979). For Søsterrock var musikken midlet til at nå målet: at formulere og udbrede det kvindepolitiske budskab. Men der var mere

i det end det. For det handlede samtidig om, som Lotte formulerede det, at ”erobre [...] alle de ting tilbage, som er blevet taget fra os i det kapitalistiske patriarkat” (’Søsterrock’, MM, 1978 nr. 2). Søsterrock havde en plan for, hvordan erobringen af det maskulint dominerede område, som (rock)musikken udgjorde, skulle foregå. I et oplæg til et seminar om kvindemusik i september 1977, skrev gruppen:

Den musik, vi hører i dag er fuldstændig mandsdomineret, det er mænd, der har lavet musik de sidste årtusinder...

Vi er jo ikke på en øde ø, så vi kan ikke undgå at blive præget af mandsmusikken [...] Så vi må tage stilling til den musik, der er mest af på markedet, nemlig mænds musik, bruge vores ører og finde ud af, hvad der siger os noget, og hvad der ikke gør.

Samtidig med dette må vi bygge et kvindemusikmiljø op. Jo mere vi spiller og snakker sammen og jo flere vi er, jo større muligheder er der for, at vi udtrykker os selv, og at andre kvinder bliver påvirket af en kvindemusik og ikke af en mandemusik. Derfor tror vi, det er meget vigtigt, at vi ikke giver efter for fristelsen til, så snart vi er blevet lidt dygtigere, at spille primært sammen med mænd, men i rene kvindegrupper, hvor vi arbejder sammen med vores musikkultur. Så er der mulighed for at tage det, vi synes er godt, fra mændenes musik – bruge det sammen og skabe noget nyt undervejs (ibid.).

Udgangspunktet for Søsterrocks musikalske kvindekamp var i første omgang en erkendelse og accept af, at det rockmusikalske område altid havde været og til stadighed var et mandsdomineret område. I erkendelsen af at det var meget svært at ændre på dette, at starte helt ’fra nul’, måtte kvindemusik nødvendigvis tage afsæt i ’mandemusikken’, om end med en kritisk tilgang hertil. Kampen skulle først og fremmest udkæmpes af og i musikalske kvindekollektiver, der tilsammen skulle stå for udviklingen og opbygningen af en egen, kvindelig musikkultur, hvor kvinder var i centrum. Såfremt man undervejs i processen fik akkumuleret og koncentreret sit indehavende af de rock-specifikke kapitalformer – dvs. blev så ’professionel’ at man i princippet ville være i stand til hamle op og spille sammen med de mere erfarne mandlige musikere – var det imidlertid vigtigt, at man ikke gav efter for den fristelse, dette kunne være. Herved ville man nemlig i princippet underkaste sig den maskuline dominans i og med man implicit accepterede det sæt spilleregler, som mændene havde sat op for det rock-

musikalske område – og det var jo netop de regler, der skulle ændres og udfordres.

Målet var at etablere en slags *modposition* til de teknik-orienterede og præstationsfikserede mandlige musikere, der ifølge Søsterrock dominerede rocken: ”En af de ting, som virkelig adskiller kvindemusikken fra det mandlige musikliv, er, at vi ikke tænker i præstations- og konkurrencebaner. Det er tragisk, hvis man bruger sit instrument og sin kunnen til at udkonkurrere andre” (Lotte I: ’Søsterrock’, MM, 1978 nr. 2).

Det var altså ikke allerede eksisterende positioner i rockfeltet Søsterrock pejlede på; disse var jo netop kendetegnet og defineret ved ’mandlige værdier’: kraft, hurtighed, konkurrence etc. Man måtte starte forfra, man måtte etablere helt nye positioner i rockfeltet, som først og fremmest var kendetegnet og defineret ved, at de var *kvindelige*.

Først og fremmest kvinder

Søsterrock søgte altså at erobre rockfeltet og etablere en ny position her, dog ikke primært med udgangspunkt i den doxa, der var herskende i dette felt, men snarere med afsæt i de logikker og tankegange, som herskede indenfor den feministiske kunstneriske virksomhed, som var udsprunget af kvindebevægelsen. Det næste spørgsmål bliver, hvilke reelle muligheder Søsterrock havde i forhold til at påvirke rockfeltet med den ’feministiske doxa’, dvs. i hvilken grad de strategier som Søsterrock benyttede sig af, var legitime i rockfeltet.

Det er vigtigt at understrege, at selvom Søsterrock på mange måder var kvindebevægelsens band og selvom gruppens strategier et langt stykke ad vejen var defineret af denne tilknytning, så betød det ikke, at gruppen ikke *også* forholdt sig til den doxa og de spilleregler der herskede i det rockkulturelle felt. Eksempelvis bekendte Søsterrock sig jo i musikalsk henseende til ’jazzrocken’ – en musikalsk positionering i rockfeltet med stor legitimitet. Gruppen havde også inkorporeret en række af de elementer og principper, der var vigtige i forhold til at opnå accept og anerkendelse i 1970’ernes rockfelt: jazz-, latin- og blues-elementer. Hertil kommer, at gruppen bestod af forholdsvis kompetente og erfarne musikere, der et langt stykke hen ad vejen levede op til de adgangskrav der var gældende for rockfeltet. Lotte havde endda en solid baggrund i jazzmiljøet. Set fra dette perspektiv var Søsterrock altså en fuldt ud legitim aktør i rockfeltet, og det forhold at gruppen, ud over koncerterne i det kvindepolitiske miljø, optrådte på en række centrale spillesteder, er med til at styrke opfattelsen af, at Søsterrock positionerede sig i den auto-

nome del af rockfeltet. Det kan så diskuteres, hvorvidt Søsterrock skal rubriceres under den politiske eller musikalske trosretning, og her bliver min forskningslitteraturs opdeling i 'to trosretninger' lige lovlig firkantet som analyseredskab. Jeg mener i hvert fald ikke, at Søsterrocks positionering i rockfeltet er så entydig, at gruppen kan rubriceres som *enten-eller*. Gruppen havde godt nok helt tydeligt et (kvinde)politisk udgangspunkt, men den viste samtidig, at den forholdt sig til de 'spilleregler,' som især blev dyrket indenfor 'musik-for-musikkens-skyld trosretningen'. Hertil kommer, at det kan diskuteres, hvorvidt den 'feministiske modkultur' som Søsterrock i høj grad repræsenterede, bør knyttes an til den 'politiske orienterede trosretning' i rockfeltet, eller om denne modkultur snarere bør forstås som en ekstern 'udfrakommende' instans eller kraft som søgte at 'erobre' eller øve indflydelse på rockfeltet. Jeg hælder til denne sidste variant, hvor det ikke så meget handler om hvilken 'trosretning' Søsterrock bekendte sig til, men i højere grad om, at gruppen søgte at erobre det mandsdominerede område som rockfeltet udgjorde.³⁵ Spørger man en repræsentant for Søsterrock, så gruppens positionering i det kvindemusikalske landskab således ud:

I 1976 dannedes Søsterrock. Her var for første gang en kvindegruppe som både havde tilknytning til [kvinde]bevægelsen og som var et 'rigtigt' band. Søsterrock spillede en blanding af rock, beat og latin. Musikken var højt prioriteret, men ikke på bekostning af teksterne, de var kvindepolitiske. Teksterne og arbejdsformen i gruppen repræsenterede kvindebevægelsens holdninger og arbejds måder ('Kvindemusik i København', Modspil, 1982 nr. 18).

Citatet stammer fra en artikel skrevet af Pia(nist) i 1982 i hvilken hun kastede et tilbageblik på 1970'ernes kvindemusikalske miljø i København. Citatet italesætter flere af de karaktertræk ved gruppen, som jeg har beskrevet i det foregående; gruppen og dens medlemmer havde et ben solidt plantet i kvindebevægelsen, og bevægelsens logikker, praksisser osv. blev 'oversat' til en rockkulturel og rockmu-

³⁵ Under alle omstændigheder minder forholdet én om, at felttegninger og analytiske begreber er konstruktioner, som kan komme til 'kort' i mødet med virkeligheden. Opdelingen i to musikalske 'trosretninger' er med andre ord et nyttigt udgangspunkt, men i mødet med empirien og andre analytiske begreber fremstår nogle positioneringer mere sammensatte end som så og hele billedet bliver mere komplekst. Dette kan samtidig ses som indikator for, at det er muligt at nuancere og arbejde endnu mere med beskrivelsen og forståelsen af rockfeltets struktur i 1970'erne.

sikalsk logik vha. den feministiske modkultur og principperne for feministisk kunstnerisk virksomhed. Dette indebar nødvendigvis, at det kvindesaglige gik *forud* for musikken; det vigtigste var ikke musikken, men den kvindepolitiske kamp, gruppen formulerede *gennem* musikken.

Det der gør citatet særlig interessant i denne sammenhæng er, at det – set fra den position Pia repræsenterede – var muligt at forstå sig selv som 'et rigtigt band', dvs. være 'seriøs' musiker og være kvindepolitisk på én gang. Det var netop dét, Søsterrock havde repræsenteret og praktiseret.

Men hvilket lys kaster mine kilder på denne 'fortælling', dvs. hvordan så feltets konsekutionsinstanser på Søsterrocks positionering? Var det reelt muligt at være spiller på den autonome banehalvdel i rockfeltet og samtidig fungere som talerør for den (kvind)politiske sag, sådan som citatet giver udtryk for?

Her er der en række forhold, der fungerer som indikatorer på, at det ikke var en helt legitim positionering – i hvert fald ikke betragtet fra den del af rockfeltet, der orienterede sig imod musik-for-musikkens skyld-trosretningen, og det var trods alt her feltets vigtigste konsekutionsinstanser befandt sig, bl.a. i form af anmelderen Torben Bille. Det var således en forholdsvis kritisk Bille, der i marts 1978 i Politiken, under overskriften 'Bastant Søsterrock ikke uden charme' gav en anmeldelse af en koncert med gruppen. Efter han i indledningen havde slået gruppens tilhørsforhold til Rødstrømpebevægelsen og Lesbisk Bevægelse fast, konstaterede han på den positive side, at der var tale om "en meget udadvendt gruppe med god publikumskontakt" og at Eva Langkow skrev melodier der trak "på de bedste pop-kvaliteter". På den negative side betonedes Bille, at gruppen ikke rummede "de store instrumentalister" og at soloerne af og til blev til "en tåkrummende omgang pinlig ingenting". Mest sigende for anmeldelsen var det måske, at Bille undlod at kommentere på gruppens tekster – et forhold han ellers normalt lagde stor vægt på når han anmeldte.

Man kan vælge at se Billes ambivalente anmeldelse som udtryk for min forskningslitteraturs pointe, at de hhv. politisk og musikalsk orienterede positioner i rockfeltet havde svært ved at mødes – der var simpelthen konflikt mellem de to 'trosretninger'. I et lidt bredere perspektiv – hvor den ene tolkning ikke nødvendigvis udelukker den anden – kan Søsterrocks praksis og strategier forstås som udtryk for en delvis illegitim positionering i rockfeltet. Godt nok forholdt gruppen sig til en lang række af rockfeltets spilleregler, men i andre henseender viste gruppen tydeligt, at dens strategier var underlagt kvindebevægelsen og de

kvindepolitiske kræfter, hvilket betød, at gruppen ikke kunne opnå fuld legitimitet i den del af feltet, hvor Bille befandt sig. Det vigtigste i denne sammenhæng var det Bille ikke kommenterede på – teksterne. Hermed underkendte han nemlig implicit Søsterrocks positionering. Han valgte – formentlig bevidst – udelukkende at tage stilling til den musikalske position gruppen repræsenterede, og *ikke* den kvindepolitiske. Det betød på én side, at Søsterrock ikke kom til sin ret. Gruppen var jo netop defineret ved, at musikken og det kvindepolitiske var tæt vævet sammen, og teksterne spillede en afgørende rolle i denne sammenhæng. Når gruppen skulle bedømmes udelukkende på baggrund af musikalsk-æstetiske kriterier, betød det på en anden side, at gruppen stod forholdsvis svagt. Godt nok havde gruppen visse kvaliteter, men den levede ikke op til de krav, der eksisterede til musikalsk-teknisk kunnen i denne del af feltet.³⁶ Selvom han ikke var eksplicit herom, var det altså, betragtet fra den position Bille repræsenterede i rockfeltet, ikke muligt at være 'seriøs musiker' og kvindepolitisk på én gang.

Konklusioner: rock og søstersolidaritet – musikken som mål og middel i 1970'erne

Shit & Chanel og Søsterrock gav hver især, både eksplicit og implicit, udtryk for, at de positionerede sig forskelligt i rockfeltet. Shit & Chanel viste meget entydigt, at de søgte mod den autonome del af rockfeltet og bekendte sig til 'musik-for musikkens skyld'-doktrinen. Gruppen viste desuden, at den havde en praktisk og intuitiv fornemmelse for feltets strukturer og spillets uformelle spilleregler og muligheder, især i forhold til køn. Ingen af medlemmerne i Shit & Chanel var tilknyttet kvindebevægelsen, men gruppen erkendte gerne, at det et langt stykke ad vejen var kvindebevægelsen der havde banet vejen for, at gruppen havde kunnet opnå legitimitet i den autonome del af rockfeltet. Det var kvindebevægelsen der, bl.a. via den feministiske modkultur, havde gjort det muligt for kvinder at bevæge sig ud over de domæner, de hidtil havde fundet sig fastlåst i. Ikke desto mindre insisterede gruppen vedvarende på at være 'sig selv', uafhængig af kvindebevægelsen og den kvindepolitiske strømning, som den befandt sig midt i. Dette forhold vakte forvirring og modvilje på den kvinde- og kønspolitiske fløj, og gruppens praksis blev ved flere lejligheder kritiseret af positioner fra denne fløj.

Til trods for Shit & Channels ambivalente relation til kvindebevægelsen, fungerede gruppen formentlig som katalysator i forhold til udviklingen af den musikalske gren af den feministiske modkultur – en modkultur, som var relateret til kvindebevægelsen og var under udvikling nogenlunde samtidig med, at Shit & Chanel brød igennem i den autonome del af rockfeltet. Shit & Channels funktion som rollemodeller, kædet sammen med den åbning til det musikalske område som den feministiske modkultur skabte, var antageligvis en afgørende forudsætning i forhold til opblomstringen af en kvindemusikkultur i sidste halvdel af 1970'erne.

Søsterrock kan forstås som én af de kvindegrupper, der blev dannet i kølvandet på dét, Shit & Chanel havde været med til at igangsætte. Gruppens medlemmer var tilknyttet Rødstrømpebevægelsen og Lesbisk Bevægelse og de musikalske evner og forudsætninger, som medlemmerne hver især besad, fungerede først og fremmest som *redskaber* til at formulere et kvindepolitisk budskab. Søsterrock pejlede på rockfeltet, men deres udgangspunkt var den kvinde- og kønspolitiske lejr, og derfor udgjorde den feministiske modkultur for dem et naturligt forbindelsesled til rockfeltet.

Begge grupper havde en ambition om at etablere en ny *kvindelig musikerposition* i rockfeltet. Men hvor Shit & Chanel lagde tryk på *musiker*, lagde Søsterrock tryk på *kvindelig*. Selvom feltet var dynamisk og åbent for nye aktører, var det dog ikke alle positioneringer i feltet, der var lige legitime – i hvert fald ikke i den del af feltet hvor udgangspunktet var musik-for-musikkens-skyld-doktrinen, og det var overvejende den trosretning, der havde den vigtigste stemme i feltet. På et område hvor selve musikken blev betragtet som det vigtigste omdrejningspunkt, var der således kun i mindre grad plads til den position Søsterrock søgte at etablere, og gruppen forblev hovedsageligt 'kvindebevægelsens orkester'. I modsætning hertil lykkedes Shit & Chanel med at etablere en ny position i feltet – en *kvindelig musikerposition*. Dette kunne lade sig gøre, fordi gruppen forholdt sig til de eksisterende vilkår i feltet, fordi medlemmerne havde den fornødne feltspecifikke kapital til at kunne gøre sig gældende i den nye autonome pol, og fordi de investerede målrettet.

I et bredere perspektiv illustrerer min undersøgelse, at der er forbindelse mellem et felt – i dette tilfælde rockfeltet – og det sociale rum det er en del af. Forbindelsen opstår idet en række 'ydre' faktorer og samfundsmæssige opbrud – her opbruddet i kønsrollemønstre – muliggør, at aktører kan bringe nye og alternative sammensætninger af habitus- og kapital-

³⁶ Uanset om dette så handlede om musikalske evner, dvs. medlemmernes indehavende af rockkapital eller om det var et udtryk for en bevidst målsætning, jf. idealet om anti-professionalisme.

former med sig ind i et felt, og på den måde skabe grobund for nye og alternative handlemuligheder og strategier i feltet. I dette tilfælde handlede det om, at kvindefrigørelsen og opbruddet ude omkring i samfundet havde inspireret og muliggjort nye tanker og attituder for kvinder, som kunne omsættes i rockfeltet og virke tilbage på samfundet igen. Med andre ord: dét kønsmæssige bevidsthedsskred, som var en del af kvindefrigørelsen, smittede af på rockfeltet, som på sin side åbnede op for, at aktører med *kvindelig* habitus kunne besætte positioner i den *autonome* del af rockfeltet. Såfremt de rette betingelser er til stede og såfremt aktørerne er vedholdende, kan de være med til omstrukturere feltet og muliggøre nye og alternative positioner. Begge disse dele var til stede, da en række kvinder i midten af 1970'erne begav sig ind i rockfeltet, og derved udvidedes kvinders mulighedsrum – det kvindelige spillerum – i rockfeltet.³⁷

□

Louise Rich

Cand. Mag. i historie og musikvidenskab,
projektmedarbejder, Danmarks Rockmuseum

Abstract

Women in Danish field of rock music 1974-79. Taking Bourdieu's concept of field as point of departure, this article examines two Danish female rock bands, which were part of women's breakthrough in rock music in the 1970's. On the basis of an account of the band member's background and musical dispositions (habitus and capital), the article investigates women's varied positionings in the male-dominated and (at that time) newly established 'field of rock music'. An important parameter for this study is the historical context of the 70's women's liberation movement, and the article discusses how the bands' more or less explicit interaction with the movement affected the degree of recognition in the field of rock.

³⁷ 1970'ernes udvikling på det rockmusikalske område står dog i stærk kontrast til en dansk undersøgelse fra 2011 (<http://www.jazzroom.dk/K%C3%B8nsbalancen%20-%20statusrapport.pdf> [14. sept. 2014]) der viser, at den rytmiske musikbranche i dagens Danmark er karakteriseret ved en særdeles ulige vægtning i antallet af mænd og kvinder. 80% er mænd, og 20% er kvinder – en fordeling som ikke bare gør sig gældende blandt de aktive musikere på scenen, men også på de rytmiske musikuddannelser og i branchen som helhed, hvor de fleste og mest prestigefyldte positioner hos fx pladeselskaber, anmelderkorpset, spillesteder, festivaler etc., således er besat af mænd. Det nye mulighedsrum der opstod for kvinder på det rockkulturelle område i 1970'erne i kølvandet på kvindefrigørelsen, revolutionerede altså ikke området på længere sigt.

Overall it is suggested that the awareness of gender issues that came from the liberation movement together with the establishment of a more autonomous field of rock, enabled female musicians to occupy positions with a high degree of prestige and thus 'expand' women's space of possibles in the field of rock.

Keywords

Bourdieu, Concept of field, Historical sociology, 1970's, Denmark, Womens liberation, Masculine Domination, Rock music, Female rock bands.

Referencer

- Bille, T. (red.) 1997. *Politikens Dansk Rock 1956-1997. Musikken, Grupperne, Solisterne, Historien*. København: Politikens Forlag.
- Bille, T. (red.) 2002. *Politikens Dansk Rock Leksikon 1956-2002*. København: Politikens Forlag.
- Bourdieu, P. 1993. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. In *Contemporary Sociological Theory*, red. C. Calhoun et al, s. 290-305. Malden, MA., Oxford, Victoria: Blackwell.
- Bourdieu, P. 1996. *Homo Academicus*. Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Bourdieu, P. 1997. Fanatiske musikelskere: opkomst og udvikling – samtale med Cyril Huvé. In *Men hvem skabte skaberne? – interviews og forelæsninger*, Bourdieu 1997. København: Akademisk Forlag [1978].
- Bourdieu, P. 2000. *Konstens regler: det litterære fältets oppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion [1992].
- Bourdieu, P. 2007. *Den Maskuline Dominans*. København: Tiderne Skifter [1998].
- Bourdieu, P. 2010. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, London: Routledge [1979].
- Broadly, D. 1991. *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.
- Broadly, D. (red.) 1998. *Kulturens fält: en antologi*. Göteborg: Daidalos.
- Callewert S. 1992. *Kultur, pædagogik og videnskab. Om Pierre Bourdieus habitusbegreb og praksisteori*. København: Akademisk forlag.
- Dahlerup, D. 1998. *Rødstrømperne – Den danske Rødstrømpebevægelses udvikling, nytænkning og gennemslag 1970-85*. (Bind I). København: Gyldendal.
- Esmark, K. 2005. Bourdieu og forholdet mellem sociologi og historie. In *Nyhedsbrev for Foreningen HEXIS*, Nr. 25. Sept. 2005, s. 7-11. www.hexis.dk.
- Esmark, K. 2009. Sociologi i fortidens fremmede land: Bourdieu i det empiriske arbejde med historiske kilder. In *Refleksiv sociologi i praksis: Empiriske undersøgelser inspireret af Pierre Bourdieu*, red. O. Hammerslev, J. Arnholtz Hansen, I. Willig, s. 190-209. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gorski, P. (red.) 2013. *Bourdieu and historical analysis*. North Carolina, USA: Duke University Press.
- Gudmundsson, G. 2013. Rock og pop som kulturelt felt i Danmark 1955-1975. In *Rock i Danmark . Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindeskiftet*, red. M. Michelsen, s. 429-476. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Hansen A. og C. Hansen 2003. Autenticitet og standardisering: om betingelserne for identitetskonstruktion i den danske rocksfære. *Tidsskriftet Grus* nr. 69, Årg. 24, s. 41-69.

- Ihlemann L. og Michelsen M. 2004. Drømmen om at vær et med sig selv og tiden. In *1968 dengang og nu*, red. M. Andersen M., N. Olsen, s. 113-138. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Kirkegaard, A. 2005. 'Det driver af danskhed' Er der en dansk tone i populærmusikken? In *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet*, red. J.H. Koudal, s. 75-99. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kvale, S. og S. Brinkmann 2008: *Interview – Introduktion til et håndværk*. 2. udg. København: Hans Reitzels forlag.
- Larsen, C. R. 2013. Man kan ikke både have noget på hjerte – og kunne læse noder. Om rock, musikere og musikerfaget 1953-70. In *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindeskiftet*, red. M. Michelsen, s. 91-128. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Larsen, K. 2012. Opbrud i medicinen fra 1750-1850: Om positioner, kampe, videnskab og praksis i et medicinsk felt. *Praktiske Grunde. Nordisk tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab*, nr. 1, 2012. www.hexis.dk.
- Lindberg, U., G. Gudmundsson, M. Michelsen, H. Weisethaunet 2000. *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers: The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus: self published.
- Lorentzen, J. og W. Mühleisen (red.) 2006. *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Michelsen, M. 2001. 'Rytmask musik' mellem høj og lav. In *Musik og forskning*, nr. 26, 2001, s. 61-81.
- Michelsen, M. 2004. Histories and Complexities: Popular Music History Writing and Danish Rock. In *Popular Music History*, nr. 1/1, s. 19-39.
- Michelsen, M. 2007. Rockmusikkens kulturelle legitimering. In *magasinet Humaniora*, årg. 22, nr. 1, s. 4-7.
- Michelsen, M. 2013: "Hver eneste gang en ungdom..." Rock'n'roll og ungdom i 1950'ernes danske underholdningsmusik, In *Rock i Danmark. Studier i populærmusik fra 1950'erne til årtusindeskiftet*, red. M. Michelsen, s. 33-90. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Nielsen, E. og P. R Nielsen 2001. Musik, medier og Ungdomskultur. In *Dansk Mediehistorie 1960-1995* (Bind 3), red. K. B. Jensen, s. 61-96. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Prieur, A. og C. Sestoft (red.) 2006. *Pierre Bourdieu. En introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Rich, L. 2013: *Det kvindelige spillerum – fra 'pigepigtråd til 'kvinderock' (kvinder i dansk rock 1964-1979)*, Upubliceret speciale, Roskilde Universitet, Institut for Kultur og Identitet. <http://rudar.ruc.dk/handle/1800/10583>
- Scott, J. W. 1986. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In *American Historical Review*, årg. 91, nr. 5, s. 1053-1075.
- Sestoft, C. 2008. Vejen til kunstnerisk innovation. Jan Sonnergaards positionering i det litterære felt. *Praktiske grunde. Nordisk tidsskrift for kultur- og samfundsvidenskab*, nr. 1, 2008, s. 101-107. Tema: Kunsten at blive kunstner. www.hexis.dk.
- Steinmetz, G. 2011. Bourdieu, Historicity, and Historical Sociology. In *Cultural Sociology*, nr. 5, 2011, s. 45-66.
- Kildemateriale**
- Skriftlige kilder/trykt materiale**
- Dengsø, B. ca. 1981: Præsentation af mig, uddannelse, spillegruppe. In *'Rytmask kvindemusik'*, fsk-0701, 12 bidrag samlet i mappe af KVINFOs bibliotek.
- Kjær, H. og J. Olsen 1978. *Lad kvindemusikken blomstre*. Upubliceret speciale fra Musikvidenskab, Århus Universitet.
- Linnert, A. 1999. *Hvor kommer drømmene fra?* København: Rosinante
- Linnert, A. 2012. *Testamentet*. København: People's Press.
- Rasmussen, B. og B. Dengsø 1982. *Når kvinder elsker at spille*. Upubliceret speciale fra Musikvidenskab, Århus Universitet.
- Rasmussen, P. 1982. Kvindemusik i København. In *Modspil* 1982, nr. 18, s. 4-10.
- Aviser og blade**
- Basunen*
Berlingske Tidende
BT
Demokraten
Information
MM
Politiken
Ringkøbing Amts avis
Århus Stiftstidende
Århus Folkeblad
- Andet**
- Folder udgivet ifm. International Kvindemusikfestival 1978. Århus: Statsbiblioteket, Kvindehistorisk samling.
- Diverse avisudklip, koncertannonceringer, koncertlister mv. vedr. Søsterrock, venligst udlånt af Pia Rasmussen.
- Radio og TV**
- Husker du... Kvindernes stemmer*. Danmark: DR2, 23. marts 2008. 58 min. Tilrettelæggelse: N. Westh.
- Reportage fra Kvindefestival i Fælledparken 1977*. Danmark: DR-radio, 28. August 1977. 14:37 min. Reporter: L. Vedel.
- Fra Topløs til Rocksøster*. Kapitel 17 af 'Rockens Danmarkshistorie' 51:04 min. (programserie i 40 kapitler). Danmark: DR-radio, 1996. Tilrettelæggelse: J.J. Gjedsted og B. G. Jensen.
- Interviews:**
- Personlige interviews:
- Christensen, Marianne Hall ('MHC') Søsterrock, 2012. Interviewet af Louise Rich [mp3 fil]. Varighed: 58 min. København 20.06-2012.
- Mailinterviews:
- (Alle foretaget af Louise Rich)
- Pia Rasmussen (PR), december 2012.
- (Char)Lotte Bering (LB), Søsterrock, januar 2013.
- Pia Nyrup (PN), Søsterrock, januar 2013.
- Eva Langkow (EL), januar 2013
- Musik; CD, LP, lydfiler**
- Diverse grupper og artister 1978: *Bara Brudar* [LP], Silence SRS 4651.
- Diverse grupper og artister: *Kvindenostalgi - Demos Remix 2009* [CD] (genudgivelse af pladerne: *Kvinder i Danmark* (Demos 1973), *Kvindeballade* (Demos 1977), *International Kvindemusikfestival 1978* (Demos 1978)).
- Diverse live-optagelser med Søsterrock [MP3-filer], venligst stillet til rådighed af Pia Rasmussen.
- Shit & Chalou 2012. *Shit & Chalou 1974-1982* [CD] Sony Music (indeholder pladerne: *Shit & Chanel* [1976], *Shit & Chanel No5* [1977], *Tak for sidst* [1978], *Dagen har så mange farver* [1979] samt *Rariteter*)).

