

Forelskelse og eggedelere

Hvordan teori fra Ny-materialisme kan brukes til å forstå hvordan gitarister forholder seg til og snakker om deres elektriske gitarer.

Sammendrag

Jeg vil i denne oppgaven undersøke hvordan musikere forholder seg til sitt musikkinstrument. Hva er det med instrumentet som gjør at de velger å bruke akkurat dette? Jeg gjennomfører samtaler med to gitarister om deres elektriske gitarer.

Jeg mener at Ny-materialisme kan hjelpe oss å forstå forholdet mellom en gitarist og gitaren sin på en god måte: det handler om hvordan musikeren, instrumentet og miljøet rundt dem samhandler. Gjennom Ny-materialisme kan vi se hvordan gitaristen og gitaren fungerer sammen som et team der instrumentets materiale, historie og egen agens (påvirkningsmulighet) spiller en rolle i musikkproduksjonen. Ved å ta disse faktorene i betraktning, kan Ny-materialistisk tenkning bidra til å forstå hvordan gitaristen og gitaren lager musikk sammen gjennom sin unike måte å samarbeide på. Gitaren er ikke bare et verktøy, den er også en aktiv deltaker i å skape musikk gjennom samspillet mellom musikeren, instrumentet og omgivelsene.

Innholdsfortegnelse:

1.	Innledning	s. 3
2.	Ny-materialisme	s. 4
2.1	Prosessen	s. 6
2.2	Intra-action	s. 7
2.3	Actor-Network-Theory (ANT)	s. 7
2.4	Thing Power	s. 8
3.	Den elektriske gitaren	s. 9
3.1	Kort historie	s. 9
3.2	Kjente modeller	s. 10
3.3	El-gitarens rolle i populærmusikken	s. 11
4.	Metode	s. 12
4.1	Utvalg	s. 12
4.2	Anonymitet	s. 13
4.3	Informantene	s. 13
4.4	Intervjuguide	s. 14
4.5	Samtalene	s. 14
4.6	Metode for analyse	s. 15
5.	Analyse	s. 16
5.1	Prosessen	s. 16
5.2	Identitet	s. 20
5.3	Nettverk	s. 22
5.4	Thing Power	s. 22
6.	Konklusjon	s. 23
7.	Referanser	s. 25

1. Innledning

Da jeg av ulike grunner innså jeg at jeg måtte ta et års pause fra å spille saksofon måtte jeg ta et valg. Musikk er min store lidenskap og jeg ville benytte anledningen til å lære meg et nytt instrument for å utvide mitt repertoar. Saksofon er et monofonisk instrument, det vil si at det bare produserer en tone om gangen. Jeg ville lære meg et polyfonisk instrument, et instrument som kan produsere flere toner samtidig -akkorder. Dette ville kunne komme til nytte når jeg skulle lage mine egne sanger.

Pianoet kunne være et klart valg, men det er lite transportabelt og for meg virket det ikke så spennende. Gitaren virket mye mer forlokkende. Gitaren er transportabel, den kommer som akustisk eller elektrisk, og jeg kunne lære meg både 6 strengs gitar og bassgitar med 4 strenger samtidig. Spesielt elektrisk gitar var fristende for meg som har mine musikalske preferanser innenfor blues og rock musikk.

Den elektriske gitaren kommer i ulike fasonger, farger og med ulike typer mikrofoner for å farge lyden. De siste 20 årene har det også dukket opp nye produsenter som ved hjelp av nye produksjonsmetoder klarer å produsere gode instrumenter som ikke koster så mye som tidligere. Mye å velge mellom for en som var motivert og nysgjerrig på hva denne reisen ville innebære. Konklusjonen ble at jeg kjøpte to gitarer via nettet og tenkte at jeg prøver meg litt fram og beholder den jeg liker best.

Som en erfaren musiker hadde jeg mye kunnskap i bunn som hjalp meg i gang med spillingen. Samtidig ble jeg overrasket over hvor vanskelig jeg syntes det var å finne en god sittestilling når jeg øvde. Gitaren passet ikke helt med kroppen min, selv om jeg hadde to ulike gitarer med tanke på fasong, så ble det ikke helt riktig. Jeg var vant med at når jeg brukte saksofonen så passet min kropp, mine hender og munnstillingen perfekt til saksofonens utforming. Jeg innså at dette var noe som ville trenge tid, min fysiske kropp måtte tilvenne seg gitarens utforming.

En venn og gitarist kom til meg for å prøvespille gitarene mine. Han prøvde begge og forkastet fort den ene med begrunnelse i at «*den ikke var god å spille på*». Den andre gitaren likte han veldig godt, han var imponert over hvor god den var med tanke på hva den hadde kostet meg. Dette overrasket meg, begge gitarene var av samme merke, og den han likte best kostet bare halvparten av hva den andre kostet. Jeg syntes selv at det var den dyreste som var den beste, hvorfor var det slik? Hva var det han forsto som jeg ikke hadde fått med meg?

Selv forklarte han det med at den billige gitaren ga han «feedback» når han spilte på den, den ga respons tilbake, mens den andre gitaren virket «død».

Som sosiologistudent med en bacheloroppgave å skrive ble jeg nysgjerrig på denne måten å beskrive en gitar, -en «ting» på. Hvordan var det slik at den ene «tingen» kunne respondere tilbake til ham, mens den andre «tingen» opplevdes «død»?

Ved å bruke Ny-materialistisk teori kan jeg muligens forstå hvordan min venn kan oppleve at et instrument gir respons mens et annet virker dødt. Ved å anerkjenne at instrumentet, altså gitaren i dette tilfellet, har en egen «agens» -en egen handlekraft, som sammen med musikeren er med å forme det endelige resultatet av samhandlingen mellom musiker og gitar. Det er ikke utelukkende musikeren som subjekt som har en dominerende kraft over objektet - tingen, og alene former musikken, gitaren har en kraft i seg selv og i stedet for et binært subjekt/objekt forhold får vi en prosess av samhandlende krefter som former resultatet.

2. Ny-materialisme

Ny-materialisme er et begrep som beskriver nye måter å tenke på innen kunst, humaniora og samfunnsvitenskap. Dette perspektivet fokuserer spesielt på den fysiske verden - alt det vi kan se og ta på, både natur og menneskeskapt ting. I motsetning til tidligere teorier, som ofte handler mest om ideer som tar for seg vår forståelse av verden, vektlegger ny-materialismen tingenes faktiske substans og viktighet. Denne tilnærmingen prøver å vise hvordan både natur og kultur faktisk former livene våre på en konkret måte, ikke bare gjennom ideer eller teorier. (Deleuze & Guattari, 1984, s. 4).

Det materielle, slik som det defineres i Ny-materialistiske teori, omfatter menneskekropper, andre organismer, materielle ting, rom, steder og det naturlige og bygde miljøet som disse inneholder, samt materielle krefter som tyngdekraft og tid. Også abstrakte begreper, menneskelige konstruksjoner og menneskelige ideer som fantasi, hukommelse og tanker kan inkluderes. Selv om slike elementer ikke i seg selv er «materielle», har de kapasitet til å skape materielle effekter.

Å sette søkelys på den fysiske verden, eller materialiteten, endrer måten vi tenker om samfunnet på, og dette påvirker mange av de tradisjonelle grensene i studiet av humaniora og samfunnsvitenskap. Dette inkluderer forskjellen mellom naturen og det samfunnsskapt,

mellom mennesker og alt annet som ikke er mennesker, mellom levende og ikke-levende ting, og mellom tanker og fysisk materie.

Ny-materialismen går også inn og endrer måten vi gjør forskning på, både når det gjelder kunnskapsgrunnlaget (epistemologi) og metodene vi bruker. Den utfordrer de vanlige forskjellene mellom det vi oppfatter som subjektivt (basert på personlige meninger) og objektivt (faktabasert), og utfordrer ideen om at vårt mål med forskning er å skape et eksakt bilde av samfunnet. Med andre ord, Ny-materialismen får oss til å revurdere og stille spørsmål ved mange av de grunnleggende antakelsene om hvordan vi forstår og studerer verden.

Ny-materialistisk teori hevder at alt fra fysiske til sosiale og kulturelle faktorer bidrar til å forme verden og historien vår. Denne tanken omfatter alt fra biologi til samfunnsstrukturer og kultur. (Barad, 1996, s. 181). Materialitet, eller den fysiske verden, er ikke bare enkelt og forutsigbart; det er mangfoldig, komplekst og alltid i endring, (Coole & Frost, 2010, s.29) og dette påvirker både naturen, mennesket og det sosiale miljøet.

I stedet for å se på den fysiske verden og menneskelige tanker som to separate ting, utforsker Ny-materialismen hvordan disse to aspektene påvirker hverandre. Dette åpner for å se på ting som verktøy, teknologi eller bygninger som mer enn bare objekter; de kan faktisk spille aktive roller i samfunnet og få ting til å skje.

Ny-materialismen handler om å ikke alltid sette mennesket i sentrum. Denne måten å tenke på anerkjenner at også ting som ikke er levende, som steiner eller teknologi, har en rolle å spille og kan påvirke verden rundt oss. Ved å se bort fra tanken om at alt dreier seg rundt mennesker, åpner Ny-materialismen opp for en ny type etikk. Denne etikken hjelper oss til å forstå og forholde oss bedre ikke bare til andre mennesker og kulturen vår, men også til planter, dyr og den generelle naturen rundt oss.

Denne spesielle måten å se verden på kalles ofte "flat" eller "én-dimensjonal" fordi den ikke deler opp ting i parvise motsetninger (dualistisk), slik som vi ofte gjør. I stedet for å skille mellom "naturlig" og "kulturelt", mellom mennesker og ikke-mennesker, mellom planlegging og handling, mellom tanke og følelse, eller mellom det levende og det ikke-levende, ser denne tankegangen på alt som deler av et stort sammenhengende system. Det betyr at alt fra følelser til fysiske objekter regnes som like viktige deler av hvordan verden fungerer. (van der Tuin & Dolphijn, 2010, s.153-171).

2.1 Prosessen

En flat «ontologi» (måten vi ser på verden) betyr at vi ikke fokuserer så mye på hierarkier eller komplekse systemer som ligger under overflaten av det vi gjør hver dag. I denne nye måten å se ting på, kalt Ny-materialistisk ontologi, finnes det ikke skjulte strukturer eller systemer som styrer ting; livet består heller av en uendelig rekke hendelser og interaksjoner som inneholder alt fra naturlige til kulturelle elementer, og disse skaper sammen verden og historien vår. Ved å se nærmere på hvordan disse hendelsene fysisk, biologisk og følelsesmessig henger sammen, kan samfunnsvitenskapen gi oss en bedre forståelse av hvordan kontinuitet, endringer og nye utviklinger skjer rundt oss. Dette er en annen måte å forklare samfunn og kulturer på, uten å ty til gamle forklaringer basert på strukturer eller systemer. (Latour, 2005, s. 130).

Ny-materialismen åpner for nye måter å tenke og handle på innen både teori og praksis. For det første bryter den ned de gamle barrierene mellom samfunnsvitenskap og naturvitenskap, og stiller spørsmål ved det tradisjonelle skillet mellom natur og kultur. I stedet ser den på skapelsen av verden og alt naturlig og sosialt i den som et resultat av et bredt spekter av krefter. Dette inkluderer alt fra fysiske interaksjoner og biologiske prosesser til sosiale samhandlinger og følelsesmessige reaksjoner.

Den materielle verden består ikke av faste, stabile enheter, men heller relasjonelle og ujevne, som oppstår på uforutsigbare måter rundt handlinger og hendelser, *«in a kind of chaotic network of habitual and non-habitual connections, always in flux, always reassembling in different ways»* (Potts, 2004, s. 19).

For Ny-materialister har menneskekropper og alle andre materielle, sosiale og abstrakte entiteter ingen annen status enn den som skapes gjennom deres relasjon til andre liknende og flyktige kropper, ting og ideer. Det å ha *«capacity to affect and be affected»* (Deleuze & Guattari, 1988, s. 127-128) er et trekk ved all materie, menneskelig og ikke-menneskelig. Dette etablerer et perspektiv på verden som kontinuerlig fremvoksende gjennom en rekke interaktive og produktive hendelser.

Å rette søkelyset bort fra menneskelig handlekraft fungerer også som en etisk og politisk motsats til samfunnsvitenskapens humanisme, og danner grunnlaget både for en antihumanistisk kritikk av menneskets miljøødeleggende evner, men også for å reintegrere mennesket i miljøet. Dette siste underbygger en mer positiv posthumanisme, som kan danne grunnlag for en økofilosofi som etablerer en bedre balanse mellom menneskelig og ikke-menneskelig materie.

2.2 Intra-action

Karen Barads materialisme er inspirert av kvantemekanikken (særlig fysikeren Niels Bohrs teorier). Sammenkoblingen via kvanter viser at grunnleggende kvantelover og prinsipper definerer universets struktur og funksjonalitet på tvers av skillet mellom levende og ikke-levende. Denne forståelsen av materie på det mest fundamentale nivå viser hvordan alt materiale, i essens, er vevet sammen av samme kvantestoff.

Barad tar denne teorien et skritt videre ved å påpeke at den også gjelder for vår hverdag. Hun argumenterer mot ideen om en fast og uforanderlig virkelighet med objekter som alltid har eksistert uavhengig av alt annet. I stedet foreslår hun at virkeligheten alltid er formet av den fysiske og sosio-kulturelle sammenhengen den befinner seg i. Med andre ord, hvis det finnes en virkelighet, så er den skapt av tingene og fenomenene rundt oss, «*things in phenomena*» (Barad, 1996, s.176), med andre ord i interaksjonene - eller «*intra-actions*» (Barad, 1996, s. 179).

Hun mener at fenomener alltid er avhengige av den spesielle situasjonen de oppstår i, og er ikke universelle. Med andre ord, det er ingen måte å finne den rene kjernen eller "essensen" av virkeligheten ifølge henne. (Barad, 1996, s. 170).

Hennes tilnærming understreker at kultur og natur ikke kan anses som separate, og påpeker at selv om noe kan være konstruert, betyr det ikke at det mangler fysiske, materielle egenskaper. Dette åpner opp for en type vitenskapelig praksis som ikke baserer seg på et skille mellom en uavhengig observatør og et objekt for undersøkelse. I stedet fokuserer denne praksisen på samspillet mellom betydninger og fysiske forhold, ord og verden, utforskende og omdefinierende grenser i "mellomrommet", hvor kunnskap og virkelighet møtes. Det innebærer at samhandling mellom ulike aktører, enten de er levende eller ikke-levende, er det som driver fram resultater. (Barad, 1996, s.181 - 185).

2.3 Actor -Network-Theory (ANT)

Actor-Network-Theory, eller ANT, er en tankegang som er mye brukt i studier av vitenskap og teknologi. Denne teorien forklarer at både mennesker og ikke-menneskelige ting (som teknologi og ideer) har evnen til å handle og påvirke hendelser. Ifølge ANT er sosialt liv bygget opp av mange forskjellige deler – alt fra samfunn og teknologi til ideer, tekster og

symboler. Teorien utforsker hvordan disse ulike elementene jobber sammen og påvirker hverandre. (Law, 1992, s. 381).

Bruno Latour tar opp disse tankene i boka "Re-assembling the Social: An introduction to actor network theory" for å skape en ny tilnærming til sosiologi. Han ønsker også i likhet med Barad, å bryte ned skillet mellom natur og kultur, og stiller spørsmål ved den tradisjonelle oppfatningen av "det sosiale" som et separat område som kan studeres med spesifikke metoder innen samfunnsforskningen. (Latour, 2005, s. 4).

ANT handler om å utfordre tanken om at det er enkeltpersoners handlinger eller sosiale strukturer som er det mest avgjørende i samfunnet. Latour kritiserer andre tilnærminger som prøver å forklare samfunnsprosesser ved å se på dype strukturer eller underliggende mekanismer, som for eksempel funksjonalisme eller marxisme. Han mener at det å kalle noe for eksempel «kapitalisme» eller «patriarkat» bare flytter problemet, da disse begrepene også trenger en forklaring i seg selv. (Latour, 2005, s.130-131). Dette betyr at Latour mener at samfunnsforskningen ikke bare bør se på og forklare hvordan ulike samfunnskrefter virker, men også undersøke hvordan elementer fra ulike områder som det fysiske, biologiske, økonomiske og semiotiske samhandler og skaper sosiale fenomener som nasjoner, sosiale organisasjoner og kulturelle elementer. Han mener at sosiologien ikke bare bør studere mellom-personlige forhold, men heller være nysgjerrig på å utforske nye sammensetninger av ulike elementer for å skjønne hvordan det sosiale stadig blir formet av ikke-sosiale forbindelser. (Latour, 2005, s.5-8).

2.4 Thing Power

Begrepet «Thing Power» står sentralt i Bennetts argumentasjon i boka; «*Vibrant matter. A Political Ecology of Things*». «Thing Power» refererer til livløse gjenstanders merkelige evne til å vekke liv, til å handle, til å produsere dramatiske og subtile effekter. For Bennett betyr "Thing Power" at ikke-menneskelige objekter har evnen til å påvirke i en verden der mennesker vanligvis har kontrollen. Dette betyr at disse objektene kan vise sin effektivitet og påvirke andre vesener og hendelser. Bennett utvider ideen om handlekraft til å inkludere ikke-menneskelige eller materielle ting. Ved å se på materialer som levende, dynamiske og kraftfulle, gir Bennett en videre og inkluderende forståelse av hva som kan påvirke ting. Dette betyr at objekter har evnen til å påvirke, samhandle og reagere, og dette bryter med den tradisjonelle tanken om at subjekter (vanligvis mennesker) er aktive mens objekter er passive. (Bennet, 2010, s.1-20)

Gjennom å presentere "Thing Power" på denne måten, utfordrer Bennett oss til å tenke på de politiske og etiske konsekvensene av å blande sammen menneskelige og ikke-menneskelige krefter. Ved å anerkjenne makten til objekter, oppmuntrer hun til en mer etisk og ansvarlig tilnærming til politikk og miljø - en tilnærming som tar hensyn til at ikke-menneskelige elementer også har en materiell tilstedeværelse og innflytelse.

Dette helhetlige synet gir en dypere forståelse av hvor dypt sammenvevd vår verden er, der selv de tilsynelatende ubetydelige tingene kan forme utfallet av komplekse systemer.

Ved å diskutere «tingenes makt» antyder Bennett at det er viktig for oss å revurdere tradisjonelle etiske rammeverk og politiske betraktninger for å inkludere det pulserende livet i selve materien, og oppmuntre til et partnerskap med tingenes potensial i stedet for en enkel instrumentalisering av dem.

3. Den elektriske gitaren

I en Ny-materialistisk ånd forsto jeg at jeg også måtte presentere et svært viktig element for hvordan musikere forholder seg til instrumentet sitt, nemlig instrumentet selv. Objektets agens, altså den elektriske gitarens egen påvirkningskraft ovenfor sine omgivelser fortjener at den blir presentert på en grundig måte.

3.1 Kort historie

Mange anser «Frying Pan», et samarbeid mellom George Delmetia Beauchamp og Adolph Rickenbacker som den første virkelig fungerende elektriske gitaren. Gitaren ble fra 1932 solgt av Rickenbacker under navnet «Electro» (Atkinson, 2021, s.35).

Foreløpig ble elektrisk gitar sett på som et eksperiment og det var lite å velge mellom av muligheter for forsterkning av signalet fra gitaren.

Det var først når gitarister innen jazz og storbandmusikk fikk behov for å kunne spille med mer volum, slik at de ikke skulle bli overskygget av instrumenter som trompeter og tromboner i storbandene at utviklingen skjøt fart. I 1936 lanserte Gibson en elektrisk «Archtop» gitar som skulle bli populær blant jazz og storband gitarister, Gibson sin ES-150 skulle bli den første elektriske gitaren som skulle få en kommersiell betydning (Atkinson, 2021, s.46).

Den videre utviklingen av den elektriske gitaren dreide seg stort sett om utviklingen av gitarene som inngår i «Den hellige treenigheten» av el-gitarer ; Fender Telecaster, Gibson Les

Paul og Fender Stratocaster. Det enorme markedet for elektriske gitarer i dag fokuserer fortsatt i stor grad på disse tre designretningene, som i dag anses som generiske.

3.2 Kjente modeller

Fender Telecaster

Leo Fender utviklet i 1951 Telecastermodellen. Et svært enkelt design, med kropp i heltre og en boltet på gitarhals av lønn. Modellen ble først ikke særlig godt mottatt, mest på grunn av sitt lite artistiske design i forhold til hvordan gitarer normalt sett ble bygget, men gitaren viste seg som svært pålitelig, og med mikrofoner som ga den en klar og høy klang ble den etter hvert mer og mer populær (Atkinson, 2021, s.79).

Gibson Les Paul.

Gibson var også i gang med å utvikle en elektrisk gitar der kroppen var bygd av heltre. I motsetning til Fender Telecasters bruk av lettere tresorter valgte Gibson å bygge gitaren i mahogni, med mahogni hals limt inn i gitarkroppen. Sammen med mikrofoner som var konstruert for å gi en dypere klang ga denne mahognikonstruksjonen gitaren en mørkere tone. Gitaren ble i begynnelsen svært populær i jazzmiljøene, men har vist seg som en konstruksjon som ble veldig populær når musikere søkte en mer forvrengt lyd i forbindelse med utviklingen i rockemusikken. Gibsons Les Paul ble lansert i 1952. Navnet ble til etter et samarbeid mellom den kjente jazzgitaristen Les Paul og Gibson, der Les Paul mottok en sum i lisens for bruken av navnet sitt for hver solgt gitar (Atkinson, 2021, s.85).

Fender Stratocaster

Stratocasteren er den mest populære modellen blant alle elektriske gitarer, helt fra den ble lansert i 1954 og opp til dags dato. Stratocasteren er et mesterstykke i ingeniørkunst (Atkinson, 2021, s.99). Gitaren fikk en ergonomisk formet gitarkropp, som oftest produsert i or. Både Telecaster og Les Paul var gitarer som var kantete og lite behagelig inntil kroppen i sitteposisjon. Stratocasterens ergonomisk utformede design gjorde at musikere opplevde gitaren som mye mer behagelig å bruke over tid. Samtidig hadde gitaren et veldig variert bruksområde. En kombinert bro og vibrato, sammen med tre mikrofoner ga mye mer muligheter for variasjon i spillestil og klang i forhold til konkurrentene. Gitaren var også bygd opp modulært. I stedet for å feste mikrofoner og annen elektronikk til kroppen av gitaren, var

dette festet fra undersiden på plekterbrettet slik at alt kunne skiftes ut bare ved å løsne noen få skruer.

På grunn av den vitenskapelige og futuristiske stemningen som preget etterkrigstiden, og som man også så i navnene på mange andre produkter, fikk gitaren navnet Stratocaster. Det kan ha vært inspirert av Boeing-jetflyene fra 1940-tallet, som hadde navn som Stratojet, Stratofreighter og Stratocruiser (Atkinson, 2021, s.99).

I løpet av bare noen korte år, hadde den «hellige treenighet» av gitarformer oppstått, fra Leo Fenders prototyper for det som ble Telecaster - den første kommersielt vellykkede, fabrikkproduserte elektriske gitaren med solid kropp - til Gibsons svar i utviklingen av Les Paul-modellen og Fenders oppgradering i form av Stratocaster. Alle tre ble produsert i millioner av eksemplarer, og de er fortsatt i full produksjon over seksti år senere og viser ingen tegn til å forsvinne.

Disse tre designene danner ikke bare grunnlaget for Fenders og Gibsons produksjon, men i bunn og grunn også for størstedelen av produksjonen til mange andre gitarprodusenter over hele verden, som alle tilbyr varianter av disse tre ikoniske designene. En slik lang levetid er sjelden, særlig når det gjelder produkter som involverer elektronikk.

Fra midten av 1950-tallet var det helt utenkelig å lage populærmusikk uten en elektrisk gitar, og lyden av den elektriske gitaren skulle komme til å bli hørt over hele verden. Det var starten på en ny tidsalder for musikken.

3.3 Gitarens rolle i populærkultur

For meg som vokste opp på 1970-tallet, er elgitarens rolle i populærmusikken svært viktig. Dette var en periode med store sosiale, kulturelle og musikalske endringer, og den elektriske gitaren sto i spissen for mange av disse endringene.

Den elektriske gitaren ble et symbol på opprør, frihet og ungdomskultur. Den var sentral i rockemusikkens lyd og estetikk, som i seg selv var en form for kulturelt og musikalsk opprør mot tidligere generasjoners mer konservative normer.

Selv om rocken dominerte den elektriske gitarscenen, gjorde instrumentet også et betydelig inntog i andre musikkstiler. Funk, soul, jazz og i reggae og i punk hadde elgitaren en fremtredende plass. Hver sjanger tilpasset instrumentet til sin særegne stil, noe som ytterligere demonstrerte instrumentets allsidighet og brede appell.

Den elektriske gitaren bidro til å gi musikere status som ikoner og gitarhelter. Personer som Jimi Hendrix, Eric Clapton og Keith Richards ble ikke bare musikere, men også kulturelle ikoner som fikk innflytelse utover musikken og inn i mote og livsstil. «Gitarhelten» var en viktig del av instrumentets mystikk og tiltrekningskraft, og den representerte opprør og frihet.

4. Metode

For å få svar på hvordan vi kan bruke teori fra Ny-materialisme for å få en bedre forståelse av hvordan musikere forholder seg til, og snakker om sine instrumenter, i dette tilfellet den elektriske gitaren forsto jeg at det å ta i bruk en kvalitativ metode ville være den beste løsningen. Med denne metoden ville jeg komme tettere innpå datainnsamlingen og det ville gi meg bedre mulighet til å kunne bruke observasjon av informanten for å kunne tolke svarene best mulig (Halvorsen 2018, s. 138). Siden jeg selv er musiker og innehar en god del kompetanse om temaet mente jeg at det ville være mest naturlig at datainnsamlingen ville foregå gjennom et uformelt dybdeintervju med informantene. Jeg valgte å bruke en åpen struktur på intervjuguiden, dette ville gi meg mer frihet til å stille oppfølgingsspørsmål under samtalene samtidig som jeg hadde et sett med tema som skulle dekkes. (Jacobsen, 2018, s. 149-150)

4.1 Utvalg

Siden jeg hadde valgt å gjøre dybdeintervjuer med mine informanter mente jeg det ikke var realistisk å gjennomføre mer enn to intervjuer. Jeg valgte mine informanter fra det lokale musikkmiljøet. Informantene var begge godt voksne menn som befant seg i periferien av mine bekjentskap fra musikkmiljøet. Siden jeg ønsket å gjøre intervjuene hjemme hos dem tenkte jeg at det ville være lettere å få tilgang til dem hvis vi hadde en viss kjennskap til hverandre på forhånd. Halvorsen påpeker at en viss fortrolighet mellom intervjuer og intervjuperson kan være en fordel ved dybdeintervjuer. (Halvorsen, 2018, s. 138) Siden fokuset ikke var å samle inn mest mulig variert informasjon, men mer å snakke om hvordan man bygger et forhold til et instrument så mente jeg det var viktig å snakke med noen som hadde lang erfaring rundt gitarer.

4.2 Anonymitet

Selv om det i utgangspunktet ikke var sensitive opplysninger som skulle samles inn i intervjuene, mente jeg at det ville være lettere å få tilgang til informantene hvis jeg la opp til at de skulle være anonyme. Jeg informerte dem om dette i samtykkeskjemaet. Begge informantene takket ja til å anonymiseres. Jeg har gitt dem aliaser i denne oppgaven. Vi snakket litt om at deres historier kunne være med til at de kunne bli identifisert, men ingen av dem anså dette som problematisk.

4.3 Informantene

Begge informantene er født tidlig på sekstitallet. De hadde sin ungdomstid i en epoke der den elektriske gitaren var veldig sentral. Både som et instrument i populærmusikken, men også som et kulturelt ikon. Jeg vil utdype dette mer senere i oppgaven.

Ole er en mann i tidlig sekstiårene. Ole startet å spille gitar som tiåring da han fikk sin første gitar fra sin bestemor ved et besøk på Østlandet. Siden har han opp gjennom ungdomsårene og inn i voksen alder spilt i ulike band innenfor sjangeren rock/blues. Ole har vært trofast mot sitt instrument og øvd daglig i tillegg til ulike spilleoppdrag i mer enn 50 år. Han har ingen formell musikkutdannelse, og er selvlært på gitar som så mange andre ungdommer på den tiden. En gjennomgang over hvor mange ulike gitarer han har eid gjennom denne tiden satte nummeret til godt over 40 til sammen. Ole eier i dag 13 gitarer som henger på veggen i lydstudioet hans i kjelleren der han bor. Ole sier at enhver gitarist trenger $x + 1$ gitarer i samlingen sin. Med det mener han at det alltid vil være en ny gitar som han har på sin ønskeliste. I tillegg til spillingen har han også vært en aktiv deltaker i det lokale musikkmiljøet som lydtekniker på flere konsertsteder og produsent/tekniker ved ulike lokale plateutgivelser. Han har i flere år drevet sitt eget lydstudio. Han er i dag engasjert på heltid med ulike oppdrag innen spilling eller som tekniker ved konserter eller innspillinger.

Atle er også en mann i sekstiårene. Han fikk i likhet med Ole også sin første gitar fra sin bestemor. Han var mye syk i barndommen og måtte være mye innendørs. Hans bestemor ga ham en gitar slik at han hadde mer å gjøre i sykdomsperiodene. Atle spilte mye i ungdomsårene i ulike band og sammensetninger. Han hadde en periode hvor han spilte improvisert musikk og har gitt ut et par selvfinansierte plater med dette materialet. Han er som Ole også selvlært på instrumentet. Han har i en periode fungert som gitarlærer i ulike

sammensetninger. Atle er kreativ, har kunstutdannelse og arbeider mest med bildende kunst i tillegg til deltidsarbeid i en omsorgsinstitusjon. Etter å ha hatt 10-15 års pause fra gitaren har han de siste årene blir mer aktiv. Han spiller nå jevnlig sammen med kamerater i et band som de hadde sammen i ungdomsårene. Dette har gitt ham en ny motivasjon og han har investert i nye gitarer og utstyr. Han øver og spiller nå jevnlig.

4.4 Intervju guiden

Siden jeg valgte å gjøre uformelle dybde intervjuer var det viktig at jeg forberedte en intervjuguide som skulle sikre meg at jeg fikk med meg de data som jeg mente var viktige. Jeg kom til at det ville være best å stille så åpne spørsmål som mulig, og la informantene snakke fritt om de temaene vi tok opp. Jeg var ikke ute etter noen spesielle svar, men var åpen for at informantene skulle styre samtalen inn på det som de syntes var viktig når det gjaldt deres forhold til instrumentet sitt. Intervjuguiden hjalp meg å samle trådene underveis og stille de oppfølgingsspørsmålene jeg syntes var nødvendige. Selv om guiden var svært enkel, var den med på å holde fokuset gjennom samtalen. Intervjuguiden ble i forkant av intervjuene sendt til min veileder for godkjenning.

4.5 Samtalene

Jeg møtte Ole i hjemmet hans, det viste seg at han hadde dobbelbooket den dagen og ventet også besøk av en musikervenn. Vennen var også en bekjent av meg fra gamle dager og vi ble enige om å foreta intervjuet etter at vi hadde hentet han i min bil. Etter en hyggelig samtale mellom oss tre trakk Ole og jeg oss ned i lydstudioet hans hvor han hadde instrumentene sine. Jacobsen påpeker at det er viktig å foreta intervjuene på steder informantene føler seg trygge og komfortable (Jacobsen 2018, s. 152), og jeg merket at Ole følte seg avslappet i sin egen «hule». Jeg hadde også med meg de to gitarene jeg hadde kjøpt som en venn av meg hadde prøvd ut som tidligere beskrevet. Etter litt prøvespilling på gitarene og litt moro med tale til tekst funksjonen i Nettskjema var stemningen klar for samtalen. Jeg brukte som sagt Nettskjema appen via min telefon og kunne sjekke på den bærbare PC-en at opptaket fungerte, og at tale til tekst funksjonen var satt opp. Samtalen fløt fint, men tanken på at det var en som ventet på Ole stresset nok både Ole og meg litt. Etter ca. 45 min ble vi enige om å avslutte og avtale et nytt intervju uken etterpå.

Det neste intervjuet startet med god stemning og vi fikk en god samtale om hans gitarer, ulike forsterkere og effektpedaler. Ole gikk gjennom en liste han hadde satt opp over alle gitarene

han kunne huske å ha eid i livet sitt. Samlet sett hadde jeg opptak med Ole i ca. 2 ½ time etter de to intervjuene var foretatt.

Som med Ole møtte jeg også Atle hjemme hos han selv. Hans samboer var også hjemme og hun vandret til og fra stuen der vi foretok intervjuet. Atle hadde nettopp kjøpt en ny gitar og han var veldig klar til å fortelle meg om den. Som med intervjuene med Ole varmet vi litt opp med tale til tekst funksjonen i Nettskjema for å prøve ut at det tekniske virket som det skulle. Denne funksjonen viste seg nyttig for å sette en lett stemning i starten av intervjuene. Atle snakket villig om sitt forhold til både gitar og musikk generelt. Innimellom hadde også hans samboer noe gode kommentarer til det vi snakket om. Siden det var en god vårdag kunne vi etter hvert trekke ut på terrassen og kose oss med kaffe og sol mens samtalen gikk. Jeg har ca. 2 timer opptak i nettskjema fra samtalen med Atle.

4.6 Metode for Analyse

Jeg brukte som sagt Nettskjema med tale til tekst funksjonen for å foreta intervjuene. Etter intervjuene gikk jeg gjennom tekstene jeg hadde fra Nettskjema og søkte etter uttalelser og tema som jeg koblet til Ny-materialistisk teori. Jeg var opptatt av å kunne koble opp informantenes uttalelser til spesielt fire ulike punkter fra Ny-materialistisk teori:

1. Prosessen

Med utgangspunkt i begrepene som blir beskrevet av Barad og Deleuze & Guattari, der det er samhandlingen mellom aktører, levende eller ikke-levende som produserer det endelige resultatet, vil jeg undersøke den prosessen som inkluderer både musiker og instrument rundt gitarspillingen.

2. Identitet

Ifølge Barad er identiteter ikke etablert på forhånd, men formes kontinuerlig gjennom intra-aksjoner med den materielle verden. Mennesker og gjenstander skaper dermed kontinuerlig hverandres identiteter. Gjenstandene som vi omgir oss med speiler hvem vi er og hva vi liker. De reflekterer de historiene vi ønsker å fortelle om oss selv.

Hvordan er den elektriske gitaren med å forme identiteten til dem som bruker den?

Hvor dypt stikker «gitaristen» i dem og hvor stor del av deres identitet anser de selv at gitaren har vært med å forme?

3. ANT (Agent Network Theory)

Latours ANT (Agent Network Theory), der alle aktører, levende eller ikke-levende inngår i et uendelig nettverk, som stadig skifter og pulserer og der avhengigheten av hverandre også er skiftende og pulserende. I disse nettverkene tjener ikke gjenstandene bare menneskelige formål, men de former aktivt betingelsene og mulighetene for sosialt liv og identitet. Hvordan inngår en musiker og hans instrument i et slikt nettverk?

4. Thing Power

Bennet beskriver hvordan ikke-levende objekter besitter en kraft, en agens til å forandre og styre omgivelser og miljø. Ikke i den forstand at de har intensjoner eller bevissthet som mennesker, men i kraft av sin evne til å påvirke og bli påvirket. Hvordan påvirker gitaren mine informanter? Har gitaren en type kraft som påvirker musikeren når de samhandler?

Med utgangspunkt i disse punktene kodet jeg elementer i samtalene i ulike grupperinger, noen overlappende og andre mer separate. Det var mye materiale som passet inn i alle grupperingene og det tolket jeg som at de ulike grupperingen var overlappende i utgangspunktet. Felles for de ulike punktene er objektens agens -påvirkningskraft.

5. Analyse

5.1 Prosessen

Det er samhandlingen mellom aktører, levende eller ikke-levende som produserer resultatet.

Ole er en arbeidende musiker. I studioet hans i kjelleren der han bor henger det gitarer på begge langveggene. Langs bakveggen er det stabled 4 gitarforsterkere to og to oppå hverandre. Alle forsterkerne er av kjente merker og er topp kvalitet. I den andre enden av rommet er det opptaksutstyr, også dette er av høy kvalitet. Langs veggene på gulvet står det pappesker med reservedeler til forsterkerne, gitarstrenger og kabler. På en benk ligger det verktøy som kan brukes til vedlikehold og modifiseringer. Rommet er preget av funksjon, det er ikke lagt så mye vekt på estetikken. Når jeg spør han om han modifiserer gitaren sine selv er han kjapp med å svare at «*jeg kan gjøre alt selv*».

Ole har god kunnskap om materialer og byggemetoder når det kommer til gitarer og gitarforsterkere. Han viser meg hvordan årringene går i en spesiell retning på gitarhalsen på en av gitarene, «*denne er kvartskåren, ser du? Det gir mye bedre stabilitet!*» Han snakker om ulike metall legeringer i vibratosystemet til en Stratocaster han har. Han har byttet «blokken» som han sier. Den gamle hadde for høyt blyinnhold og han mente at det gikk utover klangen i gitaren.

Ole hadde tidligere studioet sitt i en låve på en gård utenfor byen. I 2009 gikk alt utstyret han hadde der tapt i en brann. Selv om han forklarer at det var en tap for han, spesielt det å miste et par spesielle gitarer som han hadde hatt siden ungdomstiden og som han hadde lært å spille på, så var han godt forsikret og det ga ham en mulighet til å starte på nytt. «*En sjanse til å gjøre det riktig denne gangen*» forklarer han selv. Jeg merker meg at tapet over opptaksutstyr betyr lite for han, det kan erstattes. Det er tapet over de to gitarene som betydde noe. Den ene gitaren, en telecaster fra midten av 60 tallet som han hadde kjøpt av en kjent stavangermusiker da han var i tenårene. Stavangermusikeren var nå gått bort og Ole skulle gjerne hatt den gitaren ennå. «*Den hadde noe i seg*» som han forklarer. Når jeg spør hva det var gitaren hadde i seg synes han det er vanskelig å svare, til slutt sier han navnet til musikeren og at «*han hadde jo eid den*».

Når jeg spør han om han kan fortelle litt om de gitarene han har på veggen, forteller Ole at flere av de er bygget av hans søskenbarn. Faktisk også et barnebarn av den bestemoren Ole fikk sin første gitar av. Søskenbarnet er pensjonist nå, men har over lang tid hatt gitarbygging som en hobby. I de siste årene har det blitt mer alvor og han bygger og selger nå elektriske gitarer til kunder både i Norge og utlandet. En profesjonelt laget video på YouTube som viser byggeprosessen og gode tilbakemeldinger fra kunder har medført til at etterspørselen har eksplodert forklarer Ole. Dette er gitarer som er håndlagde og veldig kostbare. Ole sier han er stolt over at han fungerer som en prøveklut og rådgiver når det gjelder søskenbarnets forretning.

Ole viser meg en av gitarene som er bygget av søskenbarnet, en Les Paul gitar som er bygget etter de spesifikasjonene Gibson brukte i 1959. En Gibson Les Paul -59 «Goldtop» er i dag uoppnåelig for de fleste, disse gitarene er svært ettertraktet og kan koste flere millioner for et godt eksemplar. Han forklarer om vekt og «masse». Begrepet «masse» bruker han til å beskrive hvordan gitaren føles når du spiller, «*at den gir noe tilbake*» som han beskriver det. Tankene mine går til min venn som beskrev en av mine gitarer som «død», dette var det motsatte forsto jeg. Når Ole prøver en av mine gitarer så er hans dom at gitaren er grei nok for

prisen, men konkluderer med; «*Den har en sånn eggedeler feeling, slik som for eksempel Squire gitarene har*». Squire er Fenders budsjettmerke.

O'Modhrain & Gillespie's artikkel; "Once more, with feeling: Revisiting the Role of Touch in Performer-Instrument Interaction" hevder at gode instrumenter;

"...are strong enough to push back; they are springy, have inertia, and store and release energy on a scale that is appropriate and well matched to the player's body."

"We propose that the performer-instrument interaction is, in practice, a dynamic coupling between a mechanical system and a biomechanical instrumentalist."

(O'Modhrain & Gillespie, 2018, s. 11)

Selv om denne artikkelen ikke bruker betegnelsen Ny-materialistisk teori om det den beskriver, mener jeg at den beskriver godt et Ny-materialistisk syn på interaksjonen mellom musiker og instrument. Forfatterne viser til at det er haptiske reseptorer i vår fingre, hender og lepper som tar imot og «tolker» tilbakemeldingene fra instrumentet. Dette fører til en «feedback loop» mellom musiker og instrument. Musikerens biomekaniske system gir signal til instrumentet som igjen sender signal tilbake til musikerens haptiske sensorer i fingre eller lepper. Disse signalene blir så tolket av musikerens hjerne som sender nye signaler via det biomekaniske systemet til instrumentet. «*A musician both drives and are driven by the instrument*» (O'Modhrain & Gillespie, 2018, s. 11-18).

For Ole kommer dette naturlig, han tenker ikke så mye over det teoretiske over prosessen i selve gitarspillingen, men han har stor kunnskap over hva som må til for å balansere denne utvekslingen av signaler og energi mellom instrumentet og han selv. Denne kunnskapen bruker han når han modifierer og vedlikeholder.

Når jeg prøver å få Ole til å beskrive hva det er som gjør at et instrument er bra, gjentar han flere ganger «*at du må kunne stole på det*». Instrumentet skal brukes på arbeid, det må tåle reising, det må kunne holde stemmingen på tross av temperatursvingninger og det må klinge riktig.

For Ole er alt rundt gitar og musikk en prosess, han arbeider hele tiden med instrumenter, teknisk utstyr, andre musikere og konsertarrangører.

For Atle er det en annen type prosess som kommer fram. Atle har lite kunnskap om materialer og teknisk oppbygging av gitarene sine. Han bruker ikke verktøy i det hele tatt rundt sine instrumenter. Er det noe som ikke fungerer så leverer han instrumentet til en tekniker og får det justert eller reparert. Atle sin prosess handler om å komme tilbake til der han var sammen med gitaren i ungdomstiden. Det å spille sammen med ungdomskameratene fra bandet den gang har vekket en ny motivasjon hos ham. Det var på ingen måte Atle sin ide å samle bandet igjen etter så mange år, han var veldig skeptisk, men lot seg overtale. Nå omtaler han dette prosjektet som *«...en ny start, tilbake til da det var musikk og gitar, uten alt det prestasjonstullet jeg har balet med gjennom årene...»*

Band samlingen har gitt ham ny glede med gitarspillingen, slik som han husker den fra ungdommen. Han har på ingen måte like mange gitarer som Ole, men han finner fram 5 gitarer mens vi snakker. Den ene er en original Gibson Les Paul fra midten av 70 årene. Han sier at han har hatt den i snart 40 år, men liker den ikke så godt, *«...de fra 70 årene skal visst ikke være så gode...»*. Når jeg spør hvorfor så svarer han at han liker vibrato på gitarene, og viser fram det siste innkjøpet; En håndbygget Stratocaster modell fra en gitarbygger i Nederland. Han hadde sett den i en instrumentforretning i Trondheim da han var på besøk der. *«Jeg ble forelsket i den, den var helt riktig, alt fungerte, det er noe med dyre gitarer som skiller seg ut, de er ikke som de andre...»* sier han. Da han kom tilbake fra besøket hadde han kontaktet butikken og fått de til å sende gitaren til ham. *«Jeg er ennå forelsket, jeg gleder meg til å komme hjem og spille på den, Slik har det ikke vært på mange år.»*

Han viser meg en forsterker han bruker, og de effektpedalene han har. Forsterkeren hadde han nettopp kjøpt, men han var i tvil om det var den rette, *«...de skulle være så bra, men jeg vet ikke -jeg må nok bli bedre kjent med den.»* Det som slår meg er at det også står en eldre forsterker i rommet, en som Ole også hadde et eksemplar av og som Ole bruker jevnlig. Da jeg spør han hvorfor han ikke bruker den, svarer han at *«den er ikke i orden, den trenger nye rør»*. Nye rør til den gamle forsterkeren ville kostet 10% av det som Atle betalte for forsterkeren han ikke er fornøyd med. Jeg ser litt av det samme mønsteret når han viser meg noen av effektpedalene sine, dette er «vintage» pedaler som er svært ettertraktet på brukmarkedet. Han sier at han alltid har hatt dem, men ser på noen nye typer nå, men mener de er veldig dyre. Han kunne kjøpt en flere av den nye typen pedaler hvis han hadde solgt bare en av de «vintage» modellene han hadde, med det er ikke aktuelt for Atle.

Det slår meg at Atle ikke er så veldig opptatt av utstyret rundt det å spille gitar, det er selve gitaren som er det viktige, samtidig så har han beholdt alt han har kjøpt gjennom tidene, noe som gjør at han mye veldig flott utstyr. I motsetning til Ole, som stadig selger og kjøper, eller

bytter utstyr med andre gitarister, så beholder Atle det han har kjøpt, selv om han kan si at han ikke liker det, som for eksempel Les Paul gitaren fra syttitallet.

Atle's prosess består i å finne veien tilbake til det som startet reisen sammen med gitaren, han har beholdt de objektene som var rundt ham da han var i den tidlige fasen av spillingen.

Nå prøver han ut nye objekter, men finner ikke nødvendigvis det han leter etter. *«Musikken reddet livet mitt, jeg var en mistilpasset usikker ungdom, men musikken reddet meg, jeg vil tilbake til den følelsen igjen»*

Kanskje er det gjennom alt det flotte gamle utstyret han valgte å ikke kvitte seg med, de objektene som representerte den opprinnelige prosessen han gikk gjennom som ung gitarist som er veien tilbake til den følelsen Atle søker.

5.2 Identitet

Identiteter er ikke etablert på forhånd, men formes kontinuerlig gjennom intra-aksjoner med den materielle verden.

Tia DeNora diskuterer hvordan musikk brukes av individer til å forme deres personlige fortellinger og følelsesmessige landskap. Hun påpeker;

«Å spille elektrisk gitar gir mulighet til å uttrykke seg selv på en kraftfull måte, noe som er et kjennetegn ved rockemusikken. Gitaren, som er et sentralt instrument i rockemusikken, tilbyr en unik uttrykksform som ofte er høyere, mer aggressiv og mer følelsesladet enn mange andre musikkformer. Denne uttrykksformen kan bli en sentral del av ens identitet.»

(DeNora, 2000, s. 57)

Ole forklarer at det var etter at han så en plakat for rockebandet «Black Sabbath» i 10-12 årsalderen at han fikk øynene opp for den elektriske gitaren. Bandet var avbildet med gitarene rundt halsen og hadde kule skinnjakker og frisyre. Da han etter å ha hørt Black Sabbath's musikk på en kassett gikk det opp for ham at den akustiske gitaren han hadde fått av sin bestemor ikke var nok lenger, han bare måtte ha en elektrisk gitar.

Både Ole og Atle forteller at speilet ble flittig brukt i begynnelsen. Forskjellige positurer sammen med gitaren ble etterlignet fra bilder og prøvet ut. Atle sier at han øvde endel framfor

speilet på å lage grimaser som passet til det han spilte. «*Alle gjorde det*» sier Ole med klar overbevisning. «*Det var slik det var, vi ville være gitarhelter som Hendrix og den gjengen.*»

Når jeg spør Ole om hvordan han definerer seg selv i musikkmiljøet? Han har jo så mange ulike hatter, musiker, plateprodusent og lydtekniker, så svarer han:

«Jeg er gitarist! Vel egentlig så er jeg jo utdannet kokk, men jeg er ikke kokk! Jeg måtte jo tjene penger, kunne jobbe i Nordsjøen og tjene penger, så hadde jeg god tid når jeg kom hjem.»

Han forteller at det er på grunn av gitaren han kan ha det livet han har nå og som han trives veldig godt med. «Det startet jo med gitar, det andre har bare blitt slik».

Når jeg stiller samme spørsmål til Atle, blir det hele litt mer komplisert. Han sier at han er far, kjærest, omsorgsarbeider og kunstmaler, men ikke gitarist.

«Jeg var gitarist, men jeg gikk meg vill. Det var måten jeg forholdt meg til musikken på som forvirret meg, det skulle være så annerledes, jeg hørte på improvisasjonsmusikk og andre kompliserte greier. Blues og rock skulle ikke være min stil, jeg strittet imot og det endte med at gitaren ble lagt bort altfor lenge.

«Det var jo blues og rock; 70 talls musikken det hele startet med. Det var det som trakk meg mot el-gitaren i utgangspunktet, men så skulle jeg være så spesiell på en måte, det ødela endel»

Atle forteller at det er etter at han begynte å spille med ungdomskameratene sine igjen at gleden over spillingen kom tilbake. Nå er han den mest ivrige og pusher på kameraten for at de skal prioritere bandet høyere. Musikken er fra 70 tallet, stort sett det samme repertoaret som de spilte i 1978 til 1981. Han mener at de har forutsetninger for å bli et mye bedre band nå en det de var i den tiden: «*Du trenger ikke være så flink, det er det enkle som fungerer, det var slik de gjorde det på den tiden, det er det jeg vil tilbake til*»

5.3 Nettverk

Alle aktører, levende eller ikke-levende inngår i et uendelig nettverk, som stadig skifter og pulserer og der avhengigheten av hverandre også er skiftende og pulserende.

Ole sier at stort sett alle hans venner er i musikkmiljøet, han føler seg hjemme i dette miljøet sier han, han er trygg på sine egne kunnskaper og ferdigheter og føler seg akseptert og respektert.

Ved å anvende Actor-Network Theory (ANT), kan vi visualisere et nettverk som forbinder elementer fra et frø som vokser til et tre i Sør-Amerika, der Ole's søskenbarn - gitarbyggeren, henter treverket til gripebrettet på en av Ole's gitarer, til en konsertarrangør på Svalbard. Arrangøren leier årlig inn Ole som lydtekniker for en musikkfestival der.

Ole beveger seg i et nettverk som består av levende og ikke levende objekter; musikerkollegaer, verktøy og reservedeler til gitarvedlikehold, teknisk utstyr til lydproduksjon, konsertsteder, publikum, gitarsoloer, rytmemønstre, fakturaer og transportmidler. Dette nettverket som omfatter alt rundt musikk, fra produksjonen av instrumentene til publikums lytteopplevelse på konsert eller på Spotify er Ole's virkelighet. I Ole's kjellerstudio går det en stadig strøm av mennesker, gitarer, effektpedaler og annet utstyr inn og ut av døren. Forskjellige modifikasjoner blir prøvet ut, forkastet eller beholdt. Deler blir kjøpt, solgt eller byttet bort. Et nettverk av uendelig mange elementer, levende og ikke-levende, i stadig bevegelse, med ulike tilkoblingspunkter alt etter tid, sted eller type oppdrag.

5.4 «Thing Power»

Hvordan ikke-levende objekter besitter en kraft, en agens til å forandre og styre omgivelser og miljø.

Den kjente gitaristen Carlos Santana har skrevet følgende i forordet til boken «Play it Loud, an epic history of the style and sound, and revolution of the electric guitar» (Tolinski, & DiParna, 2016)

"To be able to touch someone and change their molecular structure with just one note is very powerful. One note can bring someone back from the edge, make lovers come together, create life, end wars, and make you shed tears of joy and sorrow at the same time."

Både Ole og Atle er klare på at el-gitaren og musikken har preget det de har gjort gjennom livene deres. Spesielt Ole er klar på at det at han begynte å spille el-gitar har vært helt utslagsgivende for hvordan livet hans har utspillet seg. *«Det er jo gitaren som er nøkkelen til alt jeg driver med nå og som har preget det jeg har ønsket å gjøre opp gjennom»*

Som jeg var inne på så mener Atle at musikken reddet livet hans. Den mistilpassede og usikre ungdommen fant noe i den elektriske gitaren. Gitaren gav ham mulighet til å stå på en scene og spille for jevnaldrende til konsert og dans. Den usikre ungdommen ble til en gitarhelt i sitt lokalmiljø, han ble respektert og sett opp til.

Ole forteller at når han begynte i et nytt band som hentet sin inspirasjon fra «country» og «folk» musikk, så fikk han et dilemma; han hadde så lett for å falle inn i en typisk blues/rock spillestil og han ville ikke det i dette bandet. Han hadde tidlige prøvd en av gitarene til en musikervenn, en gitar som i forhold til det utvalget han hadde selv var en god del forskjellig. *«Når jeg spilte på Danelectroen til XXX, ble det alltid country»*. Ole tok kontakt med vennen sin, og på en eller annen måte skiftet gitaren hender raskt.

Atle har en tilsvarende historie. *«Når jeg plukket opp gitaren og begynte å spille, var det med en gang blues/rock riffene som kom. Det var jo ikke det jeg ville spille, så jeg strittet imot. Nå er det annerledes, jeg stritter ikke imot, jeg tar det naturlig og koser meg med det.»*

6. Konklusjon

Tellef Kvifte forsøker å definere et musikkinstrument i artikkelen «What is a musical instrument». Et interessant tema han kommer inn på i artikkelen er spørsmålet om hvordan grensene skal defineres mellom musiker og instrumentet. Hvor slutter musikeren og hvor starter instrumentet. Han bruker munnharpen som et godt eksempel. Munnharpen bruker musikerens munnhule som sin egen resonanskasse, er ikke da musikeren en del av instrumentet? Skal vi inkludere musikerens lunger også som en del av instrumentet. (Kvifte, 2008, s.48).

O'Modhrain & Gillespie's artikkel viser i sin konklusjon til hvordan et musikkinstrument blir til en forlengelse av musikerens kropp. Forfatterne mener at dette er noe som utvikles over tid.

«Skill acquisition is about refining control over one's own body, as as extended by the musical instrument through dynamic coupling.» (O'Modhrain & Gillespie, 2018, s. 26)

Vi kan se på dette som at øving er å tilegne seg ferdigheter for å forbedre kontrollen over ens egen kropp som utvides gjennom det musikalske instrumentet og resulterer i et dynamisk samspill.

Ved ettertanke kan jeg si at det kanskje hadde vært interessant og ha tatt med en informant som ikke hadde så mange års erfaring med å spille gitar, men siden jeg selv har mye erfaring med å spille saksofon, så kjenner jeg igjen noen av de elementene som informantene tar opp når de prøver å beskrive hva et virkelig bra instrument er for dem. Når det kommer til elektriske gitarer har jeg liten erfaring, og jeg finner det vanskelig å forstå hvordan flere av Ole's gitarer skal koste opp mot 25-30 ganger mer enn de to gitarene jeg kjøpte.

Dette viser at å utvikle et forhold til et musikkinstrument krever tid og erfaring. Det er først når man kommer til et visst nivå man har den kunnskapen som skal til for å kunne definere de ulike elementene som inngår i kvalitet på en god måte.

Det som tilsynelatende mangler er et «definert språk» med begreper som kan forklare hva denne kvaliteten inneholder. Atle er «forelsket» i sin nye gitar og Ole beskriver min gitar som en «eggedeler».

Dette kan vel så gjerne overføres til snekkeren og hammeren, eller tannlegen med boret sitt. Hvorfor brukes akkurat den hammeren og akkurat det boret?

Jeg mener at Ny-materialismen gir oss et begrepsapparat som kan brukes til å bedre beskrive og samtale om våre holdninger og følelser rundt de objektene vi bruker i hverdagen. Teori som understreker samspillet mellom mennesker, ting og miljøet rundt dem, og vektlegger hvordan disse ulike elementene former og påvirker hverandre gjensidig gir oss en bedre mulighet til å forstå tingenes påvirkning på oss.

Prosess, samspill i nettverk, identitetsforming og «Thing Power» er begreper vi kan bruke for å bedre beskrive hva tingene rundt oss betyr for oss. Dette gir oss videre en mulighet til å forstå hvorfor vi liker noen ting bedre enn andre, hvorfor vi velger å beholde noe og selger eller kaster noe annet.

I dag lever vi i et samfunn som fokuserer mye på å kjøpe nytt og kaste det gamle. Ny-materialistisk teori utfordrer dette tankesettet som handler om å bruke ting bare for kortvarig nytte og deretter kaste dem bort. Den minner oss på at ikke bare mennesker, men også

gjenstander og ressurser har verdi. Den oppmuntrer til en mer ansvarlig tilnærming til hvordan vi bruker og tar vare på ting og miljøet rundt oss. Ved å tenke mer på betydningen av materialitet, kan vi revurdere vårt forhold til objekter og ressurser og jobbe mot et mer respektfullt og langsiktig syn på forbruk. Dette kan lede til en mer bærekraftig bruk av ressurser og bedre samhandling med naturen.

7. Referanser

Atkinson, P. (2021). *Amplified: A Design History of the Electric Guitar*. Reaktion Books Limited

Barad, K. (1996). Meeting the universe halfway: realism and social constructivism without contradiction. Nelson, L. H. & Nelson J. *Feminism, Science and the Philosophy of Science* (s.161-194). Springer Dordrecht

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press

Coole, D. H. & Frost, S. (2010). Introducing the new materialisms. D. H. Coole and S. Frost (Red.), *New materialisms. Ontology, agency, and politics* (s. 1-43). Duke University Press.

Deleuze G. & Guattari F. (1984). *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. The Athlone Press.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *A thousand plateaus*. The Athlone Press.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press

Halvorsen, K. (2018). *Å forske på samfunnet (7. utg.)* Cappelen Akademisk forlag.

Jacobsen, D. I. (2018). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode (3. utg.)*. Cappelen Damm.

Kvifte, T. (2008). What is a musical instrument. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 90(1), s. 45-56.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social. An introduction to actor network theory.* Oxford University Press.

Law, J. (1992). Notes on the theory of the actor-network: ordering, strategy and heterogeneity. *Systems Practice* 5(4), s. 379-93

O'Modhrain, S. & Gillespie, R.B. (2018) Once more, with feeling: Revisiting the Role of Touch in Performer-Instrument Interaction. Papetti, S. & Saitis, C. (Red.), *Musical Haptics* (s. 11-27). Springer

Potts, A. (2004). Deleuze on Viagra (Or, what can a Viagra-body do?) *Body & Society* 10(1), s. 17–36.

Tolinski, B. & DiParna, A. (2016), *Play it Loud, an epic history of the style and sound, and revolution of the electric guitar.* Doubleday

van der Tuin, I. & Dolphijn, R. (2010). The transversality of new materialism. *Women: A Cultural Review* 21(2), s. 153-171.