



MALMÖ HÖGSKOLA

Vad är det som hörs?

En undersökning av seendet som meningsskapande verktyg under livekonserten

Lizette Andersson



What is that sound?

A qualitative study of visual culture during live music performance

Medie- och kommunikationsvetenskap:
Medieaktivism, strategi och entreprenörskap
Kandidatnivå
15 högskolepoäng
Vårterminen 2016
Handledare: Margareta Melin
Examinator: Per Möller

Förord

Jag vill rikta ett stort tack till samtliga musiker som deltagit i studien, både som utövande musiker och som engagerade intervjupersoner. Tack också till Thomas Larsen, producent på Fabriken Studios i Malmö, för all hjälp med förberedelser av lokal och ljudteknik.

Till Margareta Melin, tack för ditt stöd och engagemang som min handledare under arbetets gång, och för att du inspirerar mig att tro på att alla boxar kan ha utdragbara väggar.

Till min syster Petra Andersson och svåger Jamil Mani, tack för alla tips och tricks vad gäller tekniska prylar och allt annat som ni lär mig, men speciellt för att ni kan konsten att ta ner mig på jorden när jag svävar iväg lite för långt. Tack också till Jesper Moldvik och Celia Boltes, för att ni varit kritiska vänner under arbetets gång, och goda vänner alla andra dagar.

Ett särskilt hjärtligt tack riktas till Michael Krona, lektor på medie- och kommunikationsvetenskapliga programmet, som stått ut med mig och mina oändliga funderingar och livsåskådningar under dessa tre åren.

Tack!

Lizette Andersson

Abstract

Trots att musik främst är ämnat för örat verkar dagens liveframträdanden mer visuellt stimulerande än någonsin. Livekonserten har utvecklats till en show för publiken att se på likväl som lyssna till, vilket ställer höga krav på visuell framställning. För att undersöka vilken roll seendet spelar för uppfattning av livemusik fick en publik uppleva det omvända, en konsert bakom ögonbindel. Om det visuella tas bort; hur uppfattas liveframträdandet då?

Den här studien använder kvalitativa intervjustudier med både artist och publik. Resultaten visar på hur ögonen tenderar att fungera som medium inte bara för att uppfatta musiken, utan också för att förstå sig själv och sin roll i den sociala institution som bildas under en konsert. När visuell uppfattning inte är möjlig tvingas deltagarna omförhandla hur de ser på sig själva som individer och som en del av ett kollektiv.

Titel: Vad är det som hörs? – en undersökning av seendet som meningsskapande verktyg under livekonserten

Författare: Lizette Andersson

Examensarbete i Medie- och kommunikationsvetenskap 15 hp

Konst, kultur och kommunikation (K3)

Fakulteten kultur och samhälle Malmö Högskola

Handledare: Margareta Melin

Examinator: Per Möller

VT 2016

Nyckelord: Visuell perception, Live, Musik, Mediumteori, Embodiment, Mediekultur, Social interaktionism, Visuell kultur, MKV, Kommunikation, Interpersonell kommunikation, Visualitet, Social interaktion, Non-visual Communication, Meningsskapande praktiker.

Abstract

Although music is primarily intended for the ear, today's live performances seem more visually stimulating than ever. Live performance has evolved into a show for the audience to watch as well as listen to, increasing the demands on visual representation. To further today's understanding of the role vision plays in perception of live music, an audience got to experience the opposite; a live concert behind the blindfold. If visual perception is removed; what does the audience make of the performance? By conducting qualitative interviews with both performer and audience it is possible to distinguish tendencies that show how the eyes act as medium not only to perceive the live performance, but also to aid audience perception of self during the social activity that constitutes a live concert. When visual perception is not possible, the participants are forced to renegotiate how they see themselves as individuals and as part of a collective.

Heading: What is that sound? – A qualitative study of visual culture during live music performance

Author: Lizette Andersson

Final Exam Project in Media and Communication Studies

School of Arts and Communication (K3)

Faculty of Culture and Society Malmö University

Supervisor: Margareta Melin

Examiner: Per Möller

Spring of 2016

Keywords: *Visual perception, Live, Music, Medium theory, Embodiment, Media culture, Social interactionism, Visual culture, Media & Communication studies, Communication, Interpersonal communication, Visuality, Social interaction, Non-visual Communication, Meaning making practices.*

Innehållsförteckning

1. INLEDNING, SYFTE & FRÅGESTÄLLNING	1
2. PROBLEMFÖRMULERING.....	2
3. FORSKNINGSÖVERSIKT	4
3.1. ATT SE MUSIK	4
3.2. SYNS DU INTE, FINNS DU INTE – OM ATT STUDERA DET IMMATERIELLA	5
3.3. MENINGSSKAPANDE PRAKTIKER – ”GÖRANDET” AV KULTUR	6
4. TEORETISKT RAMVERK	8
4.1. SOCIALKONSTRUKTIONISTISK KUNSKAPSSYN	8
4.2. MEDIUMTEORI	8
4.3. VITNESMÅL	9
4.4. KONSERTPUBLIKEN – EN SOCIAL INSTITUTION	11
4.4.1. <i>Den sociala institutionens praktiker och procedurer</i>	11
4.5. SYMBOLISK INTERAKTIONISM.....	12
5. METOD & MATERIAL	14
5.1. HUR KAN LIVEUPPLEVELSER UNDERSÖKAS?	14
5.2. OPERATIONALISERING AV STUDIENS FRÅGESTÄLLNINGAR.....	15
5.3. VAL AV INTERVJUPERSON.....	15
5.4. VAL AV DELTAGARE TILL FOKUSGRUPP.....	16
5.5. UTSKICK AV INBJUDAN	17
6. TILLVÄGAGÅNGSSÄTT	17
6.1. INTERVJU	17
6.2. FOKUSGRUPP	18
6.1. DELTAGANDE EXPERIMENT SOM STIMULUSMATERIAL TILL FOKUSGRUPP.....	18
6.2. OM ATT ANVÄNDA LEVANDE STIMULUSMATERIAL	19
6.3. OM MIN ROLL SOM INTERVJUARE/MODERATOR.....	19
6.4. ETISKA ÖVERVÄGANDEN	20
6.4.1. <i>Behandling av material</i>	20
6.4.2. <i>Om subjektivitet</i>	20
6.4.3. <i>Om tvärkulturella möten och min roll som kvinnlig forskare</i>	21

7. ANALYS & DISKUSSION	23
7.1. HUR PÅVERKAS DELTAGARNAS UPPFATTNING AV LIVEFRAMTRÄDANDET AV TILLFÄLLIG BLINDHET?	23
7.1.1. <i>Om att (inte) se musik</i>	23
7.1.2. <i>Ljudbild och upplevelse av plats</i>	25
7.1.3. <i>Vem var det som spelade, och vad spelar det för roll?</i>	27
7.2. PÅVERKAS DELTAGARNAS BETEENDE AV TILLFÄLLIG BLINDHET OCH I SÅ FALL PÅ VILKET SÄTT?.....	29
7.2.1. <i>Ska man applådera?</i>	29
7.2.2. <i>En enda falsk ton</i>	30
7.3. HUR UPPLÉVER DELTAGARNA I STUDIEN SIN RELATION TILL ARTISTEN?	31
7.3.1. <i>Konserten – ett vittnesmål</i>	32
8. SLUTDISKUSSION OCH FÖRSLAG TILL VIDARE FORSKNING	35
LITTERATURFÖRTECKNING	38

Bilagor

FIGUR 1 INBJUDAN TILL FOKUSGRUPP	41
FIGUR 2: VYKORT - AXEL	42
FIGUR 3: VYKORT - GUSTAV	42
FIGUR 4: VYKORT - ALEXANDER	43
FIGUR 5: VYKORT - BRUCE	43
FIGUR 6: VYKORT - ANDREW	44
FIGUR 7: VYKORT - VICTOR	44

1. Inledning, syfte & frågeställning

Under de senaste decennierna har världen fyllts av skärmar. Människan har utvecklat helt nya sätt att utföra sina vardagliga aktiviteter med skärmt teknologier som redskap, och som redskapens redskap används synen.

Inom medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning vid Malmö Högskola finns idag en tendens att fokusera elektroniskt medierad kommunikation, en vital forskningsgren i dagens föränderliga medielandskap. Det är min förhoppning att med den här undersökningen påvisa användbarheten av att anlägga ett medie- och kommunikationsvetenskapligt perspektiv även på den kommunikation som medieras mellan och igenom fysiskt närvarande människor. Studiet av människan och hur hon genom kroppens sinnen skapar mening i vad hon gör förtjänar en central plats inom medie- och kommunikationsvetenskapen av den anledningen att all annan kommunikation strömmar ifrån och igenom interagerande kroppar. Jag har därför valt att ställa människan i fokus och utesluta övrig materialitet så långt som det är möjligt. Inom konstvärlden anses det musikaliska liveframträdandet vara en mix av de två mest immateriella konstformer som finns (Pulimood, 2012) och det är av den anledningen som meningskonstruktion under en livekonsert valts som utgångspunkt i den här studien.

Syftet med den här undersökningen är att nå en bättre förståelse för hur människan/medieanvändaren använder synen för att skapa mening under den aktivitet som de utför. Genom experiment kompletterat med kvalitativa intervjustudier undersöks vilken roll synen spelar för utförandet av den sociala aktivitet livekonserten utgör. Studien förankras i teorier om sociala institutioner, symbolisk interaktion och sociokulturell appropriering av medierat innehåll, med ändamål att besvara följande frågeställningar:

1. Hur påverkas deltagarnas uppfattning av liveframträdandet av tillfällig blindhet?
2. Påverkas deltagarnas beteende av tillfällig blindhet och i så fall på vilket sätt?
3. Hur upplever deltagarna i studien sin relation till artisten och varandra?

2. Problemformulering

“So if we can agree [...] that it is important to ask about the communicative and transformative potential of a medium, then this must not blind us to issues of signification. These are issues relating to the cultural construction of meanings in mediated symbolic exchanges.”

(Moore, 2005, p. 46).

Den femte april 2016 offentliggjorde Facebook en ny funktion utvecklad av *Facebook Accessibility: Automatic Alternative Text*. Denna funktion är speciellt utvecklad för synskadade personer och beskrivs som ett viktigt steg i Facebooks utveckling då innehållet på hemsidan utgörs av allt mer visuellt material ([Facebook Accessibility 2016](#)). Detta är bara ett exempel som påvisar betydelsen av att inkluderas i dagens skärmsamhälle. Överallt omkring oss förmedlas enorma mängder visuell kommunikation, till den grad att det talas om att dagens samhälle är ”characterized by a cancerous growth of vision, measuring everything by its ability to show or be shown and transmuting communication into a visual journey” (de Certeau, 2009, p. 84). Allting vi upplever skall också gå att visa upp även om det egentligen inte syns, som musik. Det är kring uppfattningen av musik som den här uppsatsen kommer att behandla.

En av drivkrafterna bakom musicerande är att lyckas förmedla någonting inifrån en själv och ut till andra genom framträdanden. Rent krasst kan det sägas att ett musikstycke skapas med hjälp av teknik, alltså kroppsligt samspel med valda instrument, men vad är musik egentligen skapat av? Vad är det som förmedlas och vad har det för värde? De svaren ligger inte lika nära till hands. Nyttigt kan vara att backa tillbaka bandet till 1944, då Frankfurtskolans Adorno & Horkheimer skrev vad som skulle kunna liknas vid en konstens dödsruna. Kapitlet *The culture industry: Enlightenment as mass deception* (2006) kritiserar starkt vad de kallar ”kulturindustrin”, definitionen av den samhälleliga utveckling som inneburit massproduktion och -distribution av standardiserade, lättsmälta produkter. Särskilt betonat är hur kulturindustrin haft förödande effekter på värdering av konstnärligt arbete. Det går inte längre att finna konstnärlig spontaneitet eller lidelse då ”the whole world is passed through the filter of the culture industry” (Adorno & Horkheimer, 2006, s. 45). Enligt författarna kalkyleras alltså mottagandet av konstverk i förväg, vilket i längden får fördummande snarare än utmanande effekter på publiken. Adorno & Horkheimer menar att ”the harmony, guaranteed in advance, mocks the painfully achieved harmony of the great bourgeois work of art”. Värdet av konstnärens tidskrävande arbete blir således förminskat på samma sätt som industrin

förminskar publikens intellekt. Reflektion behövs inte längre eftersom industrin redan validerat verkets kvalité genom massproduktion. Resultatet blir ett maktlöst förhållande gentemot industrin med passivitet som resultat, att förmå sig motstå industrins hjärntvättning innebär att exkludera sig själv ifrån massan (Adorno & Horkheimer, 2006, s. 49).

Naturligtvis är det möjligt, och det finns många som arbetat för, att kritisera Adorno och Horkheimers ödesdigra teori om allsmäktiga medier och passiva publik. Exempelvis kan det vara så att medieanvändare faktiskt använder sitt intellekt såväl som sin agens innan, under tiden och efter konsumtion. Om en viss typ av genre blivit populär kan det då röra sig om att publiken i all ärlighet tycker om just denna konstform och vill ha mer av den varan. Problematiken med hur konstnärliga uttryck blivit beställningsvara kvarstår dock. För hur många gånger kan egentligen konsten reproduceras utan att omdefinieras till handelsvara, hur långt räcker konstnärligt uttryck innan konstnären sadlar om till tjänsteman?

I liknande banor skriver Wikström att konst är en fråga om konstnärligt skapande, inte en produkt för massproducering (Wikström, 2009, s. 6). Genom en snabb överblick av musikers arbete kan vi se hur detta resonemang gör sig gällande. I strävan efter att finna rätt medel för förmedling av sitt musikaliska uttryck spenderas mycket tid i replokalen och sedan i studion där skivor spelas in. Till sist är materialet redo att delas med omvärlden och turnéer bokas. Materialet framförs live för en publik som betalat en summa för att titta på showen – och här är det någonting som händer med definitionen av musik. Vad som på en skiva kan höras av lyssnare ska nu också vara fullt synligt för åskådare, och om förmedlingen misslyckas under liveframträdandet kan det riskera att musikstycket också tappar i värde. Om vi återgår till de Certaus resonemang kan vi se att det inte är någon slump att politiker, kungafamiljer och andra offentliga aktörer idag behöver vara tv-mässiga vid sidan om sina egentliga arbetsuppgifter, även om det kan tyckas vara en irrelevant yrkeskvalifikation.

Live inbegriper risker för ”brus” under kommunikationssituationen orsakade av tekniska problem, oväntade händelser eller skrålande publik (Hall, 2009, s. 31), och kan uppenbarligen inte vara det bästa sättet att överföra akustisk information. Det verkar vara något annat som utvinns i aktiviteten än att förmedla/lyssna på musik. Som talspråket lyder kan vi inte alltid se skogen för alla träd. I den andan vänds nu upp-och-ner på det förgivettagna i liveupplevelsen som ett försök att titta närmare på det Moores (2005, s. 46) kallar ”the cultural construction of meanings”; de olika träd som tillsammans gör skogen till vad den är.

3. Forskningsöversikt

För att kunna tala om vilken roll seendet spelar för upplevelsen av livemusik krävs först en motivering till att synen har en roll att spela över huvudtaget. Vad innebär det egentligen att uppleva livemusik?

Gränsen mellan medie- och kommunikationsvetenskap, och andra vetenskapliga discipliner är och har alltid varit suddig. Det är sagt att MKV-fältet är en sammansmältning och utveckling av både samhälls- och beteendevetenskapliga discipliner (Ekström & Larsson, 2010, s. 13), och att det kanske vore bättre att tala om ”en process snarare än en färdig disciplin” (Thornham, et al., 2009, s. xiv). Föreliggande forskningsöversikt är inget undantag ifrån dessa definitioner. I det följande presenteras ett urval av tidigare forskning som verkar både inom och utanför MKV, men där samtliga tangerar undersökningen av hur människan uppfattar medieinnehåll med hjälp av kroppens sinnen. Avsnittet tar avstamp i en presentation av kroppen som medium, där särskilt fokus ligger vid två av människans mest centrala medel för uppfattning av omvärlden; synen och hörseln. Vidare diskuteras hur sociokulturell appropriering av kulturella handelsvaror undersöks inom MKV, och argument läggs fram för en likställning mellan livekonserten och andra varor som böcker och tv-program, vilka tenderat att stå i förmaket inom medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning.

3.1. Att se musik

I ett psykologiskt experiment från 2009 (Lerner, et al., 2009) testas sambanden mellan musiklyssning och emotionellt värde genom att se vad som händer med mandelhjärnans aktivitet under lyssning beroende på om ögonen på deltagarna är öppna eller stängda. Deltagarnas känslomässiga status under lyssningsaktiviteten mäts med fMRI-teknik (functional magnetic resonance imaging technique), genom vilken förändringar i hjärnans aktivitet under en specifik händelse går att urskilja på bild (MRI). Genom att låta 15 deltagare lyssna på musik på två vis, med öppna eller stängda ögon, och sedan ställa resultaten emot varandra kunde forskarna uttala sig om att det fanns en korrelation mellan visuellt stimuli och nedsatt känslomässig effekt. Både negativa och positiva känslor blev alltså starkare vid blind lyssning. Resultatet talar på så vis för McLuhans teori om ”utbyggnader” av kroppens organ och sinnen, vilken skulle påstå att livemusik är en utbyggnad av inspelad musik (eftersom det inspelade materialet kom före det multimodala framförandet). De som tittar på framförandet ”ger vika” för utbyggnaden av visuella stimuli vilket verkar dämpa känslomässiga reaktioner. Det skulle vara intressant att komplettera studien med samhällsvetenskapliga

forskningsresultat, där deltagarna själva får resonera kring skillnaden mellan att se eller inte se musik.

3.2. Syns du inte, finns du inte – om att studera det immateriella

Som ordspråket ”syns du inte, finns du inte” lyder förlitar vi oss i stor utsträckning på ögat i bedömningen av någontings riktighet, däremot är det inte sagt att sådant som inte syns inte heller kan upplevas som meningsfullt. Radioprogram, musik, berättarröster i film och varför inte tjuvlyssnande genom dörrar är alla exempel på osynliga, immateriella men ändå värdefulla informationskällor. Body artist Marina Abramovic argumenterar för att just musik bör ses som ”the highest form of immaterial art is music [because] there is no object between you and the public” ([Abramovic Interview 2012](#)). Ett steg längre ner på Abramovic’s hierarki placeras uppträdandet i bred bemärkelse, med anledning till den ”energi-dialog” som pågår mellan artisten och publiken. Mot denna bakgrund erbjuder alltså en studie av musikaliskt liveframträdande en mix av två immateriella konstformer, där utrymmet som omgärdar musikern och publiken blir högst kommunikativt genom den energi-dialog som pågår mellan de fysiskt närvarande.

Paradoxalt förekommer i det svenska språket ett annat ordspråk, nämligen “tro inte på allt du hör!” En sådan kritisk ståndpunkt berättar för oss att vi bör, och kan, känna igen falsk representation även i ljud om vi ser upp för den. Om där inte finns någon friktion i in/avkodningsprocessen förblir koderna osynliga och meddelandet accepteras utan vidare (Moores, 2005, s. 106). Detta innebär, och jag lånar Halls terminologi här, att det inkodade framträdandets preferred meaning accepteras av avkodaren, koderna har blivit naturaliserade (Hall, 2006, s. 167). Det verkar alltså som att tveksamhet gentemot ett framträdande skänker ljus åt dess bakomliggande strukturer, koderna som aktören använder sig av medvetet eller omedvetet för att skapa ett meningsfullt budskap.

Chia-Ljung Tsay (2013) genomför sju experiment som undersöker vilket mänskligt sinne – hörseln eller synen – som dominerar i kvalitetsbedömning av musikframträdanden. Studien är ämnar testa huruvida ljudet väger tyngst i bedömningen, som den allmänna uppfattningen lyder. Testen låta deltagare bedöma framträdanden vilka manipulerats att 1) synas men inte höras, 2) höras men inte synas eller 3) både synas och höras. Det sammanlagda resultatet efter genomförda experiment visar att bedömning görs främst genom synen. Studien baseras på 1164 experimentpersoner med olika grader av musikalisk bakgrund. Efter genomförandet går en tydlig tendens att urskilja, nämligen att kvalitetsbedömning av musik inte påverkas av

huruvida deltagaren är musikalisk eller inte. Tsay menar att studieresultatet talar om hur viktigt det är att vara medveten om hur människan generellt dömer sin omvärld utifrån hur den ser ut, då "[a]gainst broad consensus that auditory information is core to the domain of music, these experiments offer strong tests of the primacy of visual information. The implications of these findings thus extend to any context that calls for the professional judgement of performance" (Tsay, 2013, s. 14583). Utifrån Tsays experiment konstateras att synen förmedlar den för människan mest betydande informationen kring bedömning av framträdanden. Detta är väldigt intressanta resultat, däremot förbises andra förhållanden som kan påverka hur kvalitetsbedömningen går till. Såsom Jansson (2009) tolkar Bourdieu är det först när "saker och ting sätts in i sociala sammanhang, när de tolkas och cirkulerar mellan människor, som de får sin kulturella bestämning" (Jansson 2009, s. 48). Den omkringliggande miljön och människorna i den, likväl som deltagarnas personliga associationer till materialet är bara två exempel på variabler som enligt detta synsätt bör tas hänsyn till och studera närmre. Vidare används stängda frågor i samtliga av Tsays experiment (Tsay, 2013, s. 14584). Att inte låta deltagarna formulera sina egna motiveringar till de beslut de tar kan skapa skeva resultat, och det vore därför väldigt intressant att utföra fler experiment där kvantitativ metod kompletteras med kvalitativa inslag.

3.3. Meningsskapande praktiker – "görandet" av kultur

Att medieanvändare ses som aktiva – som *användare* – hellre än passiva konsumenter är lyckligtvis normen inom akademien idag, till skillnad från hur det såg ut vid tiden för publikation av Adorno & Horkheimers *The cultural industry* (1947), fortfarande i effektforskningens kölvatten. Sedan 1970-talet har frågan om vad medierna gör med oss kommit att vändas upp-och-ner för att istället fråga; vad gör vi med medierna? Som de Certeau påpekar i *The practice of everyday life* (2002) krävs det mer än att studera representation och tittarbeteenden för att förstå mediekulturer. Istället argumenterar han för att fokus behöver ligga på "görandet" av kultur, alltså att se även publiken, användarna, som producenter (de Certeau, 2009, s. 77). Ett sådant tillvägagångssätt är tillämpat i Radways uppmärksammade studie *Reading the Romance* (1984). I studien används fokusgrupper för att studera hemmafruars upplevelser av att läsa romantisk fiktion. Radway utgår ifrån den klassiska isbergsmetaforen när hon beskriver kultur som "både märkbar och gömd" (Radway 2009, s. 441), och som metod för att nå även vad som är belaget under havets yta riktar hon siktet inte enbart mot vilka böcker kvinnorna läser utan också mot läsandet som aktivitet. Fokus ligger alltså på "görandet", som tidigare diskuterat med referens till de Certeau. Genom

att studera ”the complex social interaction between people and texts known as reading” är det i Radways mening möjligt att nå en bättre förståelse av den gömda patriarkala kultur som kvinnorna i studien kanske inte själva är medvetna om att de re-producerar genom läsandet (s. 444). Radway analyserar å ena sidan strukturen av romantisk fiktion, å andra sidan läsarnas berättelser kring vad bokläsning betyder för dem. Särskilt intressant med *Reading the romance* är, i min mening, hur studiens initiala utgångspunkt var att finna ut vad läsarna intresserar sig för i just romantisk fiction. Inom kort tar dock studien en oväntad vändning. När deltagarna själva får ta plats i forskningssituationen och använda sina egna ord för att tala om sin läsning blir det snart uppenbart att aktiviteten för Smithton-kvinnorna innebär en närmast micro-politisk handling snarare än en fritidsaktivitet. Detta resultat vore knappast möjligt att nå om inte kvinnorna bjuds in att tala för sig själva, vilket jag anser starkt motiverar kvalitativa ingångar inom MKV-forskning.

Berry & Shelton (1999) intresserar sig för hur ungdomars tolkning av musikvideos kan kopplas till sociokulturella skillnader och likheter. Undersökningen baseras på fokusgrupper med kompletterande enkäter där 25 studenter får se och diskutera sin tolkning av musikvideos. Enkäterna användes som metod för att samla in individuella åsikter innan gruppdiskussionen. Målet med studien var att svara på följande frågeställningar: 1) Hur tolkar deltagarna visuellt musikmaterial? 2) Hur kan deltagarnas tolkning relateras till personliga, sociala och kulturella aspekter? Och 3) Hur ser kopplingen ut mellan deltagarnas ras- och könsmässiga bakgrund och deras tolkning av föreliggande musikmaterial?

De viktigaste resultaten visar att det uppstår stora skillnader i tolkning beroende på deltagarnas olika bakgrund både vad gäller etnisk bakgrund eller kön, ett intressant resultat som jag dock inte kommer att gå in närmare på här då en djupare diskussion kring etnicitet eller könsidentitet har låg relevans för min studie. Vad som däremot är mycket relevant är hur Berry & Shelton gör tolkningen att visuellt material tillsammans med musik verkar hjälpa ungdomarna att bilda sig en klar uppfattning av musikvideon, men bara om det visuella matchar innehållet i musiken, som låttexten till exempel. Om musik och text däremot inte matchar kan det istället skapa förvirring, vilket medför en antingen vag, osäker eller icke-existerande tolkning av budskapet (Berry & Shelton, 1999, s. 147). Med tanke på dessa resultat kan det vara intressant att undersöka hur tillfälligt blinda personer tolkar relationen mellan musik och text, om mentala bilder formas och isåfall hur väl de upplevs matcha artistens texter.

4. Teoretiskt ramverk

Det här är uppsatsens teoretiska kapitel. Kapitlet börjar med en presentation av den kunskapssyn som ligger till grund för vald forskningsdesign. Efteråt görs en historisk överblick kring betydelsen av att vara ”på plats”, och vad detta kommer att innebära för social interaktion. Igenom kapitlet introduceras och diskuteras väsentliga teoretiska begrepp som kommer att appliceras på empiri i senare delar av uppsatsen.

4.1. Socialkonstruktionistisk kunskapssyn

Enligt nationalencyklopedin definieras socialkonstruktionism som ett kritiskt perspektiv som ”ifrågasätter sociala företeelsers naturlighet” (Nationalencyklopedin, 2016). Socialkonstruktionistisk vetenskapssyn innebär en syn på verkligheten som socialt konstruerad, och som dessutom kontinuerligt re-konstruerad genom erfarenhet, tolkning och handling (Cresswell, 2009, s. 8). De data jag presenterar är resultat av min egen tolkningsprocess likväl som deltagarnas i studien, där kulturella och sociala aspekter spelar en stor roll. Kunskap ur min synvinkel är inte slutgiltig utan utvecklas genom test och kritik. Jag betonar därför att även mina presenterade resultat knappast bör behandlas som absolut sanning. Däremot är de intressanta beskrivningar av hur deltagarna i studien uppfattar ett specifikt fenomen, tolkade utifrån deltagarnas upplevelser och erfarenheter i korrelation med anlagda teoretiska perspektiv. Den forskningsdesign som används i den här studien baseras på deltagande och praktiska metoder, med en strävan att inkludera både forskare och deltagare i forskningsprocessen och kunskapandet.

4.2. Mediumteori

Ett nutida bidrag till förståelsen av kroppsmediet går att finna i *Body as Medium and Media Ecology* från 2009. I artikeln diskuteras kroppsmediet med hjälp av fenomenologiska tankegångar formade av Maurice Merleau-Ponty och definieras som ett sätt för människan att kommunicera med världen (Killmeier, 2009, s. 36). Människan anses bestå av två delar; det inre jaget och den förmedlande kroppen. I den här uppsatsens inledande avsnitt skriver jag om hur all form av kommunikation strömmar ifrån och igenom människokroppen. Detta sätt att se på kommunikation grundar sig i tanken om motsatsparet kroppsliga/kroppslösa medium som Killmeier skriver om. Killmeier skiljer på kroppsliga och kroppslösa medium med resonemanget att all form av kommunikation utom den mellanmännsliga klassificeras som kroppslös eftersom den inte kräver kroppens fulla närvaro. Samtidigt menar Killmeier att

dessa medier även fungerar som materiella förlängningar av mänskligt uttryck (Killmeier, 2009, s. 37). För att tala med McLuhan är de kroppslösa medierna ”förlängningar av människan” (McLuhan, 1964).

McLuhan’s välkända tes ”the medium is the message” berättar om hur kanalen för förmedling formar samhället i högre grad än texten som förmedlas genom kanalen. På så vis tar McLuhan avstånd ifrån idén att publiker och producenter skapar mening genom inkodning och avkodning av innehåll, och menar istället att det är genom användning av särskilda tekniker som människan och hennes relation till omvärlden formas (Moore, 2005, s. 122). Om vi ställer teorin i relation till kroppen, vilket är målet med den här uppsatsen, skulle ögon, öron och känsel vara kanaler för förmedling och innehållet den performativa handling som kroppen utgör genom sång eller annan handling. Enligt mediumteorin har alltså valet att använda/ge vika för sina ögon, öron eller känsel en större påverkan på personen än det som syns, hörs eller känns har.

4.3. Vittnesmål

Att människan förlitar sig på visuell information är ingenting nytt. Sturken & Cartwright (2001) talar om ”the myth of photographic truth” och hur den fotografiska bilden sedan 1800-talet använts som bevismaterial inom olika samhällsarenor, från vetenskapen till rättsalen, eftersom man då trodde att kameran som maskin innebar automatisk objektivitet (Sturken & Cartwright, 2001, s. 16). Idag råder snarare det omvända; studenter (särskilt inom medie- och kommunikationsvetenskap) uppmanas att anlägga ett kritiskt förhållningssätt gentemot vad de ser omkring sig, men trots dagens skepsis skvallrar vedertagna uttryck som ”det tror jag inte förrän jag ser det!” eller ”syns du inte, finns du inte” om att synliga bevis fortfarande anses vara de mest tillförlitliga.

I boken *Seeing things* (2000) skriver John Ellis om televisionen och dess modaliteter, utifrån tanken att det finns ett mänskligt behov att *bevittna* vad som händer i världen omkring oss (s. 33). Några av de allra första telekommunikativa möjligheterna till bevittnande dateras så långt tillbaka som sena 1800-talet, då möjligheten att uppleva musik utan att vara fysiskt närvarande introducerades genom ”the theatrephone”. Genom tjänsten kunde lyssnare mot betalning bevittna ljud, mer bestämt liveteater eller operaföreställningar, genom sin egen telefon (Ellis, 2000, s. 26).

Sedan dess har tillgången till och användningen av telekommunikativa medier ökat med en rasande fart, vilket har haft stor inverkan på samhällets uppfattning av inte bara omvärlden

utan också av tid, rum och plats. Vi kan förstå detta genom att anlägga Giddens teori om *strukturering*, en ihopkoppling av begreppen struktur och handling; individen agerar å ena sidan med strukturen, å andra sidan på eget bevåg, vilket leder till en relationell utveckling inom både mänskligt beteende och överliggande strukturer, som bara kan ses som strukturer om det finns en regelbundenhet i människors beteende (Giddens, 2003, s. 536). Om människan börjar bryta regler inom strukturen sker förändring. Ett exempel på detta är hur den teknologiska utvecklingen av informationsöverföring/mediering innebär ett skifte i upplevelsen av världen. I Giddens ordalag har människan numera en möjlighet att ”komprimera” tid och rum (Giddens, 2003, s. 65). Ta den schemalagda tv-sändningen; per definition krävs din fysiska och mentala närvaro under tiden som programmet sänds om du ska kunna ta del av informationen. Idag är det dock mer troligt att ett fysiskt utrymme består av en variation av platser, då vi genom smart phones och andra mobila enheter kan följa nämnda tv-sändning när vi är på språng (eller spela upp den vid ett senare tillfälle). Det är alltså mer troligt att tv-sändningen anpassas till individen än att individen anpassar sig efter tv-sändningen. Sett ifrån detta perspektiv är alltså personliga vittnesmål inte lika platsbundna som de en gång var (Thompson, 1995, s. 32).

Ett ytterligare begrepp inom tid- och rumskomprimering är *phantasmagoric places*, lånat av Anthony Giddens. Begreppet ämnar förklara hur fysiska platser kan ha en ”spöklig” närvaro av ”avlägsna händelser eller krafter” (Moore, 2005, s. 44). Globaliseringsprocessen gestaltar detta begrepp genom att ”sociala relationer sträcker sig över större och större geografiska utrymmen” vilket medför att vi kan ha en relation till platser som är bortom här och nu (ibid.). Människans handlingskraft i samverkan med teknologisk utveckling verkar resultera i att det lokala ersätts med det *trans-lokala* (Hepp, 2013, s. 71-72). En konsekvens av translokalitet lyfts av Killmeier, som menar att när kommunikation medieras genom skärmar eller på annat sätt kopplas bort ifrån kroppars direkta interaktion så dämpas mänskligt engagemang (Killmeier, 2009, s. 40). Framförallt betonas (mass)mediers strukturer och hur de omdefinierar människans sätt att förhålla sig till omvärlden. Killmeier skriver; ”The subject position offered [by mediated communication] is disembodied, and users are structured to watch and/or listen as spectators and audiences” (Killmeier, 2009, s. 40). Trans-lokalitet kan alltså innebära kraftiga förändringar i hur människan lever och verkar i både fysiska och virtuella rum, och eftersom kroppen enligt Killmeier är det ursprungliga mediet för meningsskapande föreslår han att vi i medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning

också utgår ifrån den när vi studerar kommunikativa miljöer i allmänhet (Killmeier, 2009, s. 46).

4.4. Konsertpubliken – en social institution

En definition av *sociala institutioner* erbjuds av Engdahl & Larsson (2011) på följande vis: ”olika sociala institutioner gestaltar de värden som förekommer inom skilda samhällsområden. Vi uppmuntras av omgivningen att följa vissa bestämda normer och roller som gäller inom [olika samhällsområden]” (Engdahl & Larsson, 2011, s. 195). Genom koppling till Durkheims teori om att alla ”trosövertygelser och alla de beteendesätt som inrättas av kollektivet” bör ses som institutioner landar författarna i teorin att institutioner i snäv bemärkelse består av socialt konstruerade kollektiva tankegångar (Durkheim i Engdahl & Larsson 2011, s. 194). Definitionen byggs ut ytterligare genom att inkludera tanken om att det inom olika institutioner finns stabila föreskrivna roller och normer, vissa konkreta och lagstiftade, och vissa grundade i mänskliga grundvärderingar. Enligt Garfinkel går det att urskilja institutioner utifrån huruvida kunskapen om världen kommer inifrån medlemmarna själva eftersom ”[c]ommon sense knowledge of the facts of social life for the members of the society is institutionalized knowledge of the real world” (Garfinkel, 1964, s. 236). Institutioner kan också ses på som en process, där samhällets olika områden inte är institutioner från början utan blir mer och mer institutionaliserade genom individers kollektiva agerande, som exempelvis skapandet och upprätthållandet av vanor och rutiner. Detta perspektiv tillåter alltså tanken om en formbar institution, vilket blir en fråga om maktbalans. Omförhandling av rådande normer är möjlig, åtminstone för de som innehar resurser för en sådan förhandling (Engdahl & Larsson, 2011, s. 199).

4.4.1. Den sociala institutionens praktiker och procedurer

När många människor samlas på en och samma plats kan folksamlingen generera en emotionell energi, en känsla av *gemenskap* hos individerna i det delade utrymmet som får dem att agera med empati gentemot varandra (Engdahl & Larsson, 2011, s. 198). Goffman uttrycker sig på ett litet annorlunda vis, och menar att aktörer inom en viss region förhåller sig till två olika typer av normer: *hövlighetsnormer* och *anständighetsnormer* eller ”*dekorum*” (Goffman, 2004, s. 98). Att agera hövligt gentemot någon annan innebär att exempelvis hälsa vänligt och inte avbryta mitt i ett samtal. Ett anständigt agerande eller upprätthållande av *dekorum* handlar om hur aktören uppfyller de krav för korrekt beteende inom regionen i allmänhet. Under en livekonsert undviker aktören förmodligen att förolämpa publiken – och

möter så regionens moraliska krav – eller att påbörja konserten på tok för sent – ett uppfyllande av regionens instrumentella krav. Aktören har alltså enligt den här synvinkeln ett val att uppträda solidariskt inom en region/i en folksamling, det är inte ett automatiskt beteende.

Inom den symboliska interaktionismen menas att medagerande jobbar kontinuerligt med att antingen upprätthålla eller få ur spel den andres föreställning, en teknik som kallas för *intryckstyrning* som jag kommer att återkomma till längre ned i avsnittet. Det viktiga här är att en sådan aktion kräver att aktören sysslar med *rollövertagning* (Engdahl & Larsson, 2011, s. 54). Om aktören inte kan se sig själv i den andre kan han heller inte veta vad som förväntas av honom, vilket förmodligen skulle innebära att kommunikationen blir omöjlig att förstå sig på för båda parter, eller att aktören inte kommer att få önskad respons. Inom regioner/institutioner sker alltså den här sortens rollövertagande kontinuerligt inom varje individ för att nå känslan av gemenskap. Som påvisat i (Baym, 2000); ett kollektiv är inte något som uppstår ifrån ingenstans, det är en ”kommunikativ åstadkommelse” (s. 121).

4.5. Symbolisk interaktionism

Det finns många typer av framträdanden i den sociala världen, däribland många som inte ofta upplevs som framträdanden alls, men som ändå involverar förberedelse, utförande och utvärdering av en hur en aktör presenterar sig själv. All interaktion är ur denna synvinkel symbolisk. Som Hall (2009) skriver kan inte mening uttolkas utan att någonting representerats på ett förståeligt sätt; “[T]he event must become a ’story’ before it can become a *communicative event*” (Hall 2009, s. 29). Kommunikation byggs alltså på symbolik, koder som representerar någonting inom en specifik kultur.

Laughey (2007) presenterar arbetsintervjun som ett talande exempel för en symbolisk interaktion, någonting som jag menar är värt att utveckla ytterligare. Arbetsintervjun är en formell situation där två eller fler aktörer är i dialog med varandra, ofta i en avslappnad manér, men alltid med en uppenbar agenda (Laughey, 2007, s. 80). En person för dialog för att bli erbjuden en position inom företaget, och resterande för dialog för att bedömma om en position kommer att erbjudas den sökande. Vad som behöver betonas är dock att alla gester inte är medvetet uttryckta, men eftersom människan letar efter symbolik överallt tolkas även dessa som symboler att ge respons på. Det är på detta viset missförstånd uppkommer (Goffman, 2004, s. 57).

Tecken kan tolkas fel och leda till vad Goffman kallar *stigmatisering*, en utdömning av individer som inte upplevs möta de förväntningar som finns om dem (Engdahl & Larsson, 2011, s. 111). Eftersom att ”en enda falsk ton kan fördärva andan i ett helt framträdande” innebär det att varje interaktivt moment är ett utmanande maktspel för samtliga medagerande (Goffman, 2004, s. 52).

För att återgå till exemplet med arbetsintervjun blir det tydligt att den ena aktören strävar efter att anses som åtråvärd av den andre, samtidigt som den aktar sig för att inte ge uttryck för desperation. För att lyckas med detta använder de sig av sociala ledtrådar genom bland annat kroppsspråk eller ansiktsuttryck, ordval, tonläge och kroppshållning. Goffman benämner en sådan sysselsättning för aktörens intrycksstyrning (Engdahl & Larsson, 2011, s. 114), och erbjuder följande definition: “Individens uttrycksförmåga (och följaktligen hans förmåga att åstadkomma intryck) tycks inbegripa två radikalt olika slag av teckenaktivitet: det uttryck som han *sänder ut* (give expression) och det intryck han *överför* (give off expression)” (Goffman, 2004, s. 12). Viss förmedling av tecken är förberedd, medan annan sker ofrivilligt eller till och med omedvetet, som till exempel rodnad eller tics.

Enligt Bourdieu (1984) kan självpresentation förstås som ett sätt för aktören att placera sig själv och andra i olika klasser genom att göra den andre uppmärksam på att aktören vet vad som är rätt eller fel inom klassen han tillskriver sig. Bourdieu tar middagsbjudningen som ett exempel. Han talar om bjudningen som “an interesting indicator of the mode of self-presentation adopted in ‘showing off’ a life-style” (Bourdieu, 1984, s. 79). Vilka möbler som sätts fram, vilka som bjuds och vilken mat som serveras ses som ett sätt för aktören att visa vilka saker som är rätt och fel inom den klass aktören vill tillhöra. Detta är vad Goffman benämner som ”ändamålsenligt uppträdande” (Goffman, 2004, s. 71). Att vara i ett kollektiv är alltså att konstruera och rekonstruera de kollektiva föreställningarna. Ett undanhållande av vilka normer som gäller inom sociala institutioner kan alltså rubba hela föreställningen och innebära att aktören får stora problem att upprätthålla sin roll i kollektivet.

5. Metod & Material

I det här kapitlet presenteras det material som ligger för analys samt en regogörelse för valda metoder och urvalsstrategier. Studien baseras på semi-strukturerade intervjuer och deltagande moment av konstnärlig natur såsom teckning och livemusik.

5.1. Hur kan liveupplevelser undersökas?

Musikaliska liveframträdanden är unika fenomen och merparten av upplevelsen är av immateriell natur. Det skulle innebära stora problem att försöka kvantifiera data om publikupplevelsen, med tanke på hur kodning och avkodning av tecken sker genom sociala och kulturella filter. Tecken anses dessutom vara både arbiträra och kontextuella och på så vis omöjliga att tala om med någon större säkerhet som objektiv eller utomstående (Ekström & Larsson, 2010, s. 235). Det ska dock tilläggas att trots ett teckens många olika betydelsepotentialer finns det i sociala situationer en underliggande struktur, då människans budskapsförmedling sker genom användning av sociokulturella tekniker. Säljö förklarar detta närmare genom följande utsago: "även när jag beskriver mina innersta tankar och känslor, gör jag det med ett kollektivt redskap och med uttryck som människor använt otaliga gånger i olika slags situationer" (Säljö, 2005, s. 43). Jag har utgått ifrån att Säljös teoribildning stämmer, och för att öppna många portar till kunskapskällan har jag därför enbart använt mig av kvalitativa metoder. Min förhoppning är att genom semi-strukturerade intervjuer med både avsändare och mottagare/publik kunna följa hela kommunikationskedjan i liveframträdandet; från planeringsfas, scenkonstruktion, utförande, mottagande och appropriering. Det finns som känt flera sätt att studera in- och avkodning av medieinnehåll, men för att få ett resultat med så hög reliabilitet som möjligt har jag valt att samla in data genom en kvalitativ intervjustudie med den faktiska avsändaren, kompletterad med fokusgruppsintervju med den faktiska publiken. Hela aktiviteten filmas och jag är deltagande från början till slut. Etnografiska tillvägagångssätt i publikforskning betonas särskilt av Abercrombie & Longhurst som menar att samtidigt som fokusgrupper och intervjuer är godkända metoder inom Medie- och kommunikationsvetenskaplig forskning är det också viktigt att kunna uttala sig om den kontext inom vilken kunskapen formats (Abercrombie & Longhurst 1998, s. 161). Det är min förhoppning att mitt deltagande möjliggör diskussion kring intressanta aspekter som deltagarna inte själva tar upp i samtalen, eller som de endast talar om mycket ytligt.

5.2. Operationalisering av studiens frågeställningar

Försök till att beskriva upplevelsen av liveframträdanden är mycket problematisk, då fokus behöver flyttas från själva framträdandet och dess beståndsdelar till den komplexa sociala aktivitet de är med och skapar. Jämfört med hur Radway förstod att betydelsen av romantiska noveller egentligen verkade böttna i “the *act* of romance reading” (Radway, 1984, s. 219), har jag redan från början utgått ifrån att det finns en särskild betydelse i att gå på livekonsert, och det är denna betydelse jag är ute efter att tematisera och beskriva. Eftersom målet med min studie är att tolka och beskriva deltagarnas upplevelser kan jag inte ställa mig utanför och tolka fenomenet med textanalytiska metoder eller enbart genom observation. Mitt argument för det är att den ovisshet deltagarna går in i projektet med är mycket värdefull. Om jag som forskare skulle observera min egen upplevelse vore det som att kittla mig själv under foten - den kinestetiska sensationen är inte lika stark. Jag vill heller inte begränsa vilka samtalsämnen som kunde komma att diskuteras utan tvärtom nå deras egna berättelser med så lite inblandning som möjligt. Detta för att på ett så ingående sätt som studiens tidsram och omfång tillåter kunna uttolka tendenser och skillnader i deltagarnas berättelser som sedan ställs i relation till applicerat teoretiskt perspektiv.

De metoder som används för att operationalisera studiens frågeställningar är:

1. Djupgående intervju med Oscar Lindhe, Musiker
2. Deltagande experiment som stimulusmaterial för fokusgrupp
3. Fokusgruppsintervju med inslag av teckning
4. Deltagande observation med hjälp av filmkamera och ljudinspelning

5.3. Val av intervjuperson

Även om livespelningar alltid är unika fenomen vill jag minimera risken att publiken/fokusgruppsdeltagarna kan komma att överanalysera likheter och skillnader mellan vad de hör för första gången och musik som de hört förut, och då tappar fokus från syftet med framträdandet. Som intervjuperson deltog Oscar Lindhe, Malmöbaserad singer/songwriter. Observera att Oscar egentligen heter någonting annat. Då intervjupersonen också är den person som senare håller konsert för fokusgruppen, behöver tre kriterier uppfyllas för deltagande:

- 1) Personen skall kunna framföra musik för fokusgruppen på utsatt datum

2) Personen skall kunna framföra sitt material med gitarr och sång

3) Personen skall kunna framföra originalmaterial

5.4. Val av deltagare till fokusgrupp

Vilka informanter som bjuds in till fokusgruppen är ett resultat av en grov klassificering av individer, i linje med den teknik Denscombe kallar för subjektivt urval. Vid ett subjektivt urval handplockas deltagare utifrån ”deras relevans för undersökningstemat” (Denscombe, 2009, s. 37). Jag ser en fördel med att samla deltagare med liknande kulturell kompetens, och drar därför skiljelinjen mellan önskade/oönskade informanter vid huruvida möjliga deltagare presenterar sig som musiker eller inte. Stöd för en sådan uppdelning finns i Janssons (2005) tolkning av Bourdieus fältteori. På ett lättöverskådligt vis skriver Jansson att “[s]om sociala varelser lär vi oss att förstå vad en viss fysisk miljö betyder: hur den kan användas, och av vem. [...] Att förvärva ”rätt” smak kan fungera som en inträdesbiljett i kretsar där det florerar mycket kulturellt eller ekonomiskt kapital. Men i än högre grad är smaker något som exkluderar och befäster avstånd [...]. Det uppstår ett glapp mellan den förståelse som finns inom gruppen och de tolkningsförsök som görs av de oinvigda” (Jansson, 2009, s. 48-50). Ett subjektivt urval av informanter kan således hjälpa till att skapa en öppen atmosfär under fokusgruppen rent språkligt (Jansson, 2009, s. 50), likväl som det skapar goda förutsättningar för studiens inre validitet då musiker förväntas ha mer kunskap inom ämnet än andra.

Att en grupp människor som anses tillhöra samma sociala grupp skulle ha lättare att engagera sig i och förstå det ämne jag presenterar för dem kan dock inte tas för givet; det vore naivt att förvänta sig ett så enkelt recept, särskilt då musikalitet är inte den enda variabeln av betydelse. Även om gruppen är överens om ”den grundläggande koden” betonar Jansson att det i in- och avkodning ”[alltid finns] kvarvarande utrymme för olika associationer, eller konnotationer, vilka ytterst kan hänföras till den enskilda individen erfarenheter och den specifika samtalsdiskussionen” (Jansson, 2009, s. 41). Vidare kan också de sociala relationerna i gruppen problematiseras; om vissa av informanterna är goda vänner medan vissa är främlingar kan detta påverka resultatet, likväl som utåtvända personer har lättare att komma till tals än de mer tillbakadragna. Oavsett hur homogen en grupp verkar vara på ytan så finns det alltid individuella skillnader som färgar resultatet på ett eller annat sätt. Detta vill jag inte se som en nackdel utan snarare som ett gott argument för att utföra fler kvalitativa stickprov, såsom är gjort i den här undersökningen.

5.5. Utskick av inbjudan

För att finna rätt på och bjuda in individer som jag bedömt uppfyller kraven för subjektivt urval utgick jag ifrån mitt personliga nätverk. Utöver att jag talat med de musiker jag känner väl över telefon eller ansikte mot ansikte spred jag en inbjudan till studien genom min privata, men öppna, profil på Facebook. I mitt Facebook-nätverk är jag i dagsläget direkt sammankopplad till över hundra musiker vilka är baserade i Malmö, hur många de i sin tur har i sina nätverk kan inte mer än reflekteras över. Tack vare Facebooks algoritmer (Facebook, 2016) får jag en för mig helt oberäknelig snöbollseffekt på det innehåll jag delar i mitt nätverk. Beroende på hur mitt inlägg delas vidare så kan det komma att få en stor spridning och synas för personer i tredje led.

Enligt Wibeck (2000, s. 50) fungerar fokusgrupper i regel bäst när medlemmarna inte överskrider 6 personer i antal, eftersom det då kan uppstå vad hon kallar för subgrupper, alltså att vissa deltagare talar med varandra istället för att adressera hela gruppen. Jag såg ingen anledning att testa denna teori utan beslöt att hålla anmälan öppen fram tills dess att 6 deltagare som identifierar sig som musiker anmält sitt intresse att medverka.

6. Tillvägagångssätt

Nedan presenteras en reflektion kring valda metoder och hur de tillämpats i studien, följt av en mer omfattande metodologisk diskussion kring att använda levande stimulusmaterial, intervjua närstående och att erfara tvärkulturella möten i forskningssammanhang.

6.1. Intervju

Först genomfördes en enskild intervju med musikern Oscar Lindhe. Vi satt ned på ett fik i centrala Malmö den 12:e mars enligt överenskommelse och startade ganska omedelbart en ljudinspelningsapparat som sedan stod på under hela samtalet. Samtalet var inte inramat av någon intervjuguide, däremot var Oscar väl informerad sedan tidigare kring vad som fokuseras i studien i och med hans centrala roll i projektet. Vid tidpunkten för intervjun hade vårt sätt att tala med varandra hunnit bli mycket avslappnat. Vi hade träffats för olika förberedelser inför fokusgruppen tre gånger tidigare, och vid dessa tillfällen spelade Oscar för mig och det hände också att vi sjöng tillsammans. Jag gjorde därför bedömningen att för mycket struktur under intervjun skulle riskerat att uppfattas som avvikande beteende i den

relation vi upprättat hittills. Av samma anledning exkluderades användningen av anteckningsblock, pennor och andra ting som konnoterar formalitet. Total intervjuetid var två timmar med en paus efter första timmen. Efter att bandspelaren slagits av tog vi en promenad och Oscar lade fram förslaget att jag kunde ta kontakt med honom igen längre fram i projektet om komplettering skulle behövas.

6.2. Fokusgrupp

Steg två var en fokusgruppsintervju som höll rum den 14:e mars på Fabriken Studios i Malmö. Att använda sig av fokusgruppsintervjuer i kvalitativ forskning kan skapa goda möjligheter till data av hög kvalitet, då forskaren får ta del av deltagarnas egna berättelser om ett visst ämne (Wibeck, 2000, s. 127). Ett frågeformulär kan underlätta samtalet om det är några specifika svar som eftersöks, dock ställer jag mig kritisk till att rama in samtal om personliga upplevelser. Eftersom jag som utomstående inte på förhand kan veta vad deltagarna kommer anse som meningsfulla samtalsämnen anser jag det bättre att lämna vägen fri. Direkt efter att stimulusmaterialet delats ut fick varje deltagare i uppgift att under tystnad skriva eller rita upp sina tankar på tomma vykort som delats ut till var och en. Vykorten fungerade sedan som individuella tankekartor under fokusgruppsintervjun. Formen på fokusgruppen beskrivs bäst som semi-strukturerad; inga specifika frågor presenterades innan samtalet började, men informanterna ombeddes att dela med sig av vad de skrivit eller ritat.

En av deltagarna väljer att lämna projektet innan fokusgruppsdiskussionen tar vid, och skickar istället ett e-postmeddelande där han beskriver sin upplevelse.

6.1. Deltagande experiment som stimulusmaterial till fokusgrupp

Som stimulusmaterial fick deltagarna agera publik under en livekonsert av Oscar Lindhe. Framträdandet hade som främsta funktion att generera tankar och funderingar kring livemusik i bred bemärkelse och inte bara detta tillfälle.

Att dela ut stimulusmaterial i direkt anslutning till gruppdiskussionen har naturligtvis sina för- och nackdelar. Den främsta fördelen jag kan se är att sinnesintrycken av att inte kunna se konserten är så nya de bara kan bli. Min personliga erfarenhet säger mig att det är väldigt svårt att återberätta vilka sensationer jag upplevt under livekonserter i efterhand. En nackdel med tillvägagångssättet kan dock vara att informanterna lägger för stor vikt på vad de nyss fick uppleva, menar Wibeck (2000, s. 66). Om de får mer tid på sig har de också chans att sortera sina intryck och på så sätt tala mer självsäkert om ämnet. Min bedömning är att

eftersom fokus här ligger på att fånga upp individuella upplevelser snarare än åsikter så bör materialet ges ut i så nära anslutning till gruppsamtalet som möjligt.

För att medvetandegöra även de delar av konserten som normalt uppfattas genom visuellt snarare än akustiskt stimuli så ifördes deltagarna ögonbindel innan de leddes in i lokalen. Ögonbindeln togs inte av förrän efter att framträdandet var slut och musikern hade lämnat rummet. Filosofin bakom denna strategi bottnar i Harold Garfinkel's "expectancy-breaching procedures" (Garfinkel, 1964, s. 238), en metod som innebär att man bryter normer med mål att åskådliggöra och förklara vardagens förgivettaganden (Garfinkel 1964, s. 250; Engdahl & Larsson, 2011, s. 106). En risk med experimentella metoder är att deltagarna kan finna obehag i situationer som för dem är okända. För att förhindra detta tog jag tid till att förklara filosofin bakom metoden för deltagarna innan de ikläddes ögonbindel, och jag ledde dem vid handen till deras platser samtidigt som jag talade med dem ifall vi närmade oss trappsteg eller mattkanter som skulle kunna bringa obehag.

6.2. Om att använda levande stimulusmaterial

Usprungligen var en annan artist tilltänkt att agera stimulusmaterial. Konserten skulle då vara akustisk och ljudet skulle strömma direkt från kropp och gitarr. Artisten hade då kunnat röra sig i rummet utan sladdar, vilken hade möjliggjort ett studium av taktil perception utöver auditiv perception av materialet. Dessvärre hann inte artistens material bli klart i tid och en Oscar Lindhe efterfrågades istället. Två av informanterna (Victor & Alexander) känner Oscar väl och har därför särskilda förutsättningar under framträdandet.

Den här sortens studie kräver ett levande stimulusmaterial, vilket per automatik innebär stora risker. Ett byte av artist medför stora skillnader i det faktiska utförandet, i det här fallet spelar och sjunger artist nummer 1 betydligt högre än Oscar vilket resulterar i att vi nu använder ett högtalarsystem, och delar av experimentets design omarbetas därefter såsom positionering av scen, stolar och högtalare. Ljudet går nu ut ifrån en stationär högtalare och Oscar sitter ner och spelar vid den under konserten.

6.3. Om min roll som intervjuare/moderator

Inför både den enskilda intervju och fokusgruppsintervjun hade jag förväntat mig att ett antal samtalsämnen skulle lyftas bland deltagarna. Några av dessa diskuterades flitigt, medan andra på sin höjd sveptes över mycket ytligt. Det var med förvåning jag insåg att vissa sinnesintryck som jag själv funnit oerhört intressanta att diskutera inte verkade vara av betydelse för

deltagarna. Föreslaget är då att moderatorn i en ostrukturerad fokusgrupp “diskret bör gå in och introducera någonting nytt” om gruppen glider för långt bort ifrån det givna ämnet, men att det också kan vara i sådana moment som det mest intressanta visar sig (Wibeck, 2000, s. 73). Jag bidrog vid några tillfällen med mina egna tankar i fokusgruppen, då särskilt efter en lång paus eller om någon av deltagarna tittat på mig och frågat om jag fått det svar jag ville ha. Genom att höja vissa ämnen och inte andra menar Wibeck att moderatorn kan bilda “en slags norm för vad som är socialt accepterat i gruppen” och på så sätt täcka igen den guldgruva som göms i gruppsamtalets oväntade vändningar (s. 72). För att undvika en sådan situation gjorde jag inga fortsatta försök till att återintroducera de av mina förslag som inte tog fasta i diskussionen efter ett första försök.

6.4. Etiska överväganden

Den här studien utförs med hjälp av och i samtal med både privatpersoner och professionella aktörer, och hänsyn till varje individs integritet och önskan om att hållas anonym har därför varit av särskilt stor vikt. Eftersom studien följer en deltagande design har jag tillgång till textbaserad information (deltagarnas egna ord) såväl som materiell information (kroppsspråk, teckningar), och det krävs då av forskaren att vara väl införstådd med vad som anses vara god forskningssed, och att sträva dithän för en moraliskt riktig tolkning och presentation av material.

6.4.1. Behandling av material

Det material som används i resultatredovisningen i nästkommande kapitel finns både inspelat och transkriberat i en mapp på min personliga dator. Både skriftligt och muntligt medgivande har mottagits ifrån deltagarna gällande hur deras berättelser dokumenteras, analyseras och offentliggörs i föreliggande uppsats. Deltagarna har också bekräftat före påbörjad fokusgrupp att de är införstådda i hur jag under transkriberingen underlättar för läsaren genom att ”städa” citaten, alltså förbise ofrivilliga ljud, omtagningar eller irrelevanta svärord exempelvis. I enlighet med vetenskapsrådets (2011, s. 68) rekommendation om anonymisering av personuppgifter är samtliga namn fingerade, med undantaget producent och studioägare Thomas Larsen, Fabriken Studios, enligt särskilt önskemål.

6.4.2. Om subjektivitet

Även om jag håller med Wibeck (2000, s. 72) om att moderatorn skall betona sin roll som opartisk under fokusgruppsintervjuer, vill jag här ge plats för reflektion kring det faktum att

moderatoren aldrig kan säga sig vara helt opartisk. Ännu mindre så när forskaren och moderatoren är samma person, som i mitt fall. Inget forskningsprojekt är uppkommet ur ett vakuum. Jag skulle snarare mena att studiens existens är ett uttryck för forskarens subjektiva intressen, där en bedömning gjorts kring vilka fenomen som vore intressant att undersöka och vilka som inte vore det. Under studiens initiala moment (forskningsdesign) lika mycket som själva utförandet av datainsamling finns därför naturligtvis stunder där forskarens intresseområden omvärderas eller blir direkt ifrågasatta av data eller deltagare.

Min förståelse av forskning i allmänhet och kvalitativ forskning i synnerhet, är att denna ständiga omvärdering är själva poängen. Innan datainsamling och genomförd analys har forskaren endast sin egen förförståelse, intuition och filosofiska förmåga att gå på. Att det uppstår situationer då forskarens egna åsikter och allmänna verklighetsuppfattning välts omkull anser jag vara viktiga steg i forskningsprocessen. Ett sådant kritiskt moment bör inte döljas utan snarare medvetandegöras och beskrivas utförligt för att nå den vetenskapliga transparens som eftersöks. Min förförståelse kring kroppsliga sensationer under livekonserter, både som publik och uppträdande musiker, går i linje med hur Gilje & Grimen skriver att “den enskilda forskarens tankesätt [...] kan smitta av sig på hans forskning” (Gilje & Grimen, 2007, s. 305). Det är utifrån självvranssakan som jag vill medge svårigheten med att inte uppmuntra deltagarna att diskutera vissa ämnen mer än andra. Det krävdes stor ansträngning att inse hur deltagarnas egna samtalsämnen, vilka ibland gick emot mina förväntningar, inte bör ses som om de gick utanför ramen. Snarare vill jag se dessa resultat som talande exempel på heterogenitet i en på ytan homogen grupp, och som själva anledningen till varför kvalitativa metoder bör tillämpas på MKV-forskning.

6.4.3. Om tvärkulturella möten och min roll som kvinnlig forskare

Interaktionistisk teoribildning talar om hur en händelse inte blir betydelsefull förrän den uppstår i en social kontext. Mening skapas alltså dialogiskt och processuellt, genom “mer eller mindre lyckade försök att komma överens om saker och ting” (Jansson, 2009, s. 41). Det krävs därför en förståelse för hur händelser alltid bygger på andra händelser som också de är socialt konstruerade. I *Kvalitativ intervju* (2004) presenterar Anne Ryen sina reflektioner kring intervju som metod i tvärkulturella studier. Särskilt understryker hon betydelsen av att förstå att man inte alltid kommer att förstå. Att som forskare försöka tolka fenomen i en annan social kontext än sin egen kan innebära att missuppfatta den interna humorn eller det kroppspråk som används av informanterna. Detta i sin tur kan innebära förlust av data och en

missvisande studie. Ryen beskriver hur kulturella seder och ritualer eller något så fundamentalt som ögonkontakt kan få oväntad innebörd. Som exempel tar hon sina arbetsresor, då det faktum att hon är en kvinnlig forskare som reser på egen hand skapat en upplevd "könad kommunikation" mellan henne och intervjupersoner under studiens gång (Ryen, 2004, s. 193).

I den här studien identifierar sig samtliga informanter, inklusive Oscar, som män. Denna observation kan vara helt irrelevant, eller innebära att jag som kvinna uppfattas som avvikande. Å andra sidan kan en gemensam nämnare, musicerandet i det här fallet, innebära goda chanser till en lättsam atmosfär kantad av förtroende mellan forskaren och resten av gruppen. Det bildades snabbt ett "vi" mellan mig själv, Oscar och informanterna i och med att vi alla presenteras som musiker i verkliga livet. Räknas jag då som in- eller outsider, trots mitt kön? Talar vi samma språk? Kommer beteenden som att söka ögonkontakt att skifta i betydelse på grund av att jag är kvinna?

En ytterligare variabel som behöver lyftas är min personliga relation till informanterna. Jag var inte främmande någon av deltagarna i studien, tvärtom utgjordes en del av gruppen av mer eller mindre nära vänner. Däremot var det inte alla i gruppen som kände varandra sedan innan. Min uppskattning är att 50% av informanterna skulle säga sig ha en relation till Oscar och till varandra. Resterande 50% har endast en relation till mig och är på sin höjd bekanta med någon av de andra i gruppen. Avslutningsvis innebär det att alienera sig från gruppen enbart genom att inta rollen som forskare. Det faktum att jag ställer frågor och startar ljud- och filminspelningsapparater kommer med stor sannolikhet att förändra, och eventuellt också förringa, värdet av min musikaliska bakgrund i just detta sammanhang och istället placera mig över och utanför resten av gruppen.

7. Analys & Diskussion

I detta avsnitt presenteras analys och diskussion av de berättelser och funderingar som jag fick ta del av under forskningsprojektet. Analysdiskussionen skall inte ses som rena svar på undersökningens forskningsfrågor, utan snarare som ett narrativ där den tolkning som gjorts kan forma en bättre förståelse för deltagarnas upplevelser som sociala och kommunicerande varelser. Tendenser och avvikelser i materialet noteras och diskuteras genom valt teoretiskt ramverk samt tidigare forskning. Eftersom data är insamlat vid flera olika tillfällen kommer jag att disponera analysdiskussionen utifrån tematiska underrubriker istället för att följa en kronologisk ordning.

7.1. Hur påverkas deltagarnas uppfattning av liveframträdandet av tillfällig blindhet?

Enligt Lerner et. al. (2009) visar psykologiska tester hur musikupplevelsen intensifieras genom att exkludera synintryck. Deltagarnas egna berättelser under fokusgruppen talar om detsamma, att synintryck generellt sett gör det svårare för publiken att göra sin egen tolkning. Sett utifrån de Certeaus teori om ”görandet” av kultur kan alltså visuellt stimuli motarbeta individens egen meningsproduktion (de Certeau, 2009, s. 77).

Axel: [om man ser konserten] försöker man ju placera det på ett annat sätt. Automatiskt börjar man associera till helt andra grejer. Med synen. Då kan man inte lyssna mer.

7.1.1. Om att (inte) se musik

En av de tydligaste tendenserna av tillfällig blindhet visar sig vara att deltagarna upplever sin hörsel som förbättrad. En deltagare betonar hur upplevelsen fick honom att reflektera kring hur seendet tverkar dämpa eller helt ta bort hans förmåga att uppleva hela det akustiska spektrat:

Bruce: När man blundar och koncentrerar sig så märker man ju alla... alltså hela registret på ett annat sätt. När man tittar på något visuellt så är det vad som är mest färgskrikande som man ser, och de ljusa tonerna. Men när man bara stänger ner så lyssnar man liksom på allt bättre, inte bara det som sticker ut. Som om man skulle köra bil så hör man kanske bara de catchiga refrängerna när de tar i.

Samma deltagare har på sitt vykort beskrivit hur blindheten fick honom att drömma sig bort under låtarna. Han delar med sig till gruppen:

Bruce: Ja... jag tänkte: Jag sitter här, ser ingenting, så då kan jag fantisera att jag är någonstans. Då tänkte jag mig att jag var ute och gick i naturen, någon låt var om natt och sjöar och träd och... jag var på någon slags vandring, känslan av att ha övervunnit någonting. Det var någon låt om att man var lugn, och i trygghet.

Jag frågar om det var låttexterna som påverkade tolkningen, varpå han svarar:

Bruce: Delvis, men mer att jag lät mig fantisera. Var hamnar man när man inte tänker på någonting, men så pang får man bilder i huvudet.

Genom att anlägga de Certeaus teori om ”görandet av kultur” kan Bruces berättelse ses som en indikator på att medierat innehåll approprierats av honom utifrån hans specifika sociokulturella bakgrund (de Certeau, 2009, s. 77). Teorin får stöd i och med att fler deltagare berättar om deras egna tankar som uppkom i samband med framträdandet. En deltagare fick väckelser, och började också tänka på en bok som han läser. Boken, förklarar han, handlar om en sorts resa mellan verklighet och fantasi, och efter den här upplevelsen känner han en vilja att återuppta läsningen. En annan deltagare talar om hur han upplevde texterna i låtarna som mer framträdande än vanligt:

Alexander: Jag är egentligen rätt dålig på att lyssna på texter men nu när man inte fick så mycket visuellt så blev det att man fick upp [inre] bilder och sånt. Så då blev det mer betydande att lyssna på vad som berättas, det blev mer intressant helt plötsligt.

Det fanns en gemensam frustration i gruppen kring hur musik i vanliga fall nästan behöver slå sig fram för att lyssnaren ska reagera. Problematiken verkar ligga i att vardagslivet innehåller för många saker som drar i deras uppmärksamhet. Två av deltagarna diskuterar det här mellan varandra:

Andrew: Ja, ska det hända nåt nytt så ska musiken vara såhär ”Pam! Pam! Pam!” för att det ska grabba tag i en när man håller på med allt möjligt. Men här kändes det som att varenda jäkla vändning var något nytt.

Axel: Kanske för att man lyssnar.

Andrew: Kanske är det att man faktiskt lyssnar. [...] Om man sett någon uppträda med musik så har jag tittat på "vad gör folk?" och så vidare, att man koncentrerar sig på det. Men nu blir det att man verkligen hör.

Axel uttrycker glädje över att slippa se och utvecklar ett resonemang kring seendets negativa påverkan på hur musiken upplevs. Axel menar på att den här sortens framträdande tog fram det som ”ska” höras istället för att upplevelsen byggs utifrån förutfattade meningar om artisten eller rummet:

Axel: Man var tvungen att låta musiken ta en dit som musiken skulle ta en. Man kunde inte liksom "vad händer där borta?" så missa man en bit av låten och en del av resan som han vill ta med en på. Då förstör man sin egen upplevelse och det som han vill förmedla.

Andrew håller med och tillägger hur visuella inslag behöver ligga på samma våglängd som stämningen i musiken för att upplevelsen ska bli bättre, annars riskerar framträdandet att falla (Andrew, 2016). Redovisat resultat i Berry & Shelton (1999) talar om samma princip: multimodal förmedling vinner på att arbeta ihop ljud och bild till en enhet, annars kan publiken bli förvirrad och osäker på hur materialet ska tolkas. Detta väcker en intressant tanke; om liveakten och publiken kan förstås som som två medagerande kan också själva liveakten riskera att stigmatiseras av publiken om sammansättningen inte uppfyller publikens förväntningar (Engdahl & Larsson, 2011, s. 111). Alexander fortsätter i samma tankegång, men går steget längre. För honom är det inte bara vad som händer på scen som kan förstöra upplevelsen:

Alexander: Det kan vara en upplevelse att publiken är en del av konserten. Att man känner gemenskap och får en connection, och artisten känner också att det är en helhet. Samtidigt så är det mycket runt omkring som kan störa, för mig kan det vara att folk tar upp kameror [...]. Det var skönt att kunna släppa det även om man kanske saknar gemenskapen så kan det vara skönt att bara kunna fokusera på musiken.

7.1.2. Ljudbild och upplevelse av plats

Att inte kunna se hur ljudet distribuerats ut till publiken påverkade deltagarna mer än förväntat, ett resultat som påvisar en tendens att utgå ifrån visuell perception för inramning av det sociala sammanhanget. När deltagarna behöver gå omvägen via hörsel och känsel kan det tolkas som en sorts kommunikativ avskärmning (Killmeier, 2009, s. 40). Det perceptionella skiftet verkar besvära deltagarna. Redan under kaffepausen innan gruppsamtalet började en deltagare tala om hur han under framträdandet försökte lista ut om det var en eller två högtalare på scen. Under gruppsamtalet målar samtliga deltagare upp sin egen bild av hur de upplevde ljudbilden och hur de själva var utplacerade i rummet. Det gick att urskilja en viss förvåning över att endast en högtalare används, men utöver det var de flesta överens om var

Oscar befann sig och hur scenen såg ut. Angående hur de själva var utplacerade så trodde några att de satt i små kluster, och andra att det fanns en skiljevägg av något slag mellan varje deltagare. Två av deltagarna tycker att deras upplevelse var i enlighet med hur det visade sig att de satt; i rader om två rakt framför scenen. Både gitarrljud och sång förstärktes genom en högtalare i hörnet av rummet vilket gjorde det svårt för deltagarna att lokalisera artisten:

Alexander: Jag blev lite förvirrad på grund av högtalaren, jag trodde han satt mer inåt hörnet åt vänster. och jag satt ändå rakt framifrån och hörde att ljudet kom därifrån [hörnet] men jag trodde han satt här borta, till vänster om mig.

Både Andrew och Victor instämmer i Alexanders uttalande, och understryker att de inte upplevt någon snedfördelning i ljudet. Dessutom uppfattades artisten som aningen upphöjd ifrån golvet.

En annan deltagare menar att han under framträdandet ändå föreställde sig rummet och hur showen kan ha sett ut, eftersom han agerat publik under livespelningar många gånger förut (Victor, 2016). En tredje, Andrew, har sedan tidigare arbetat på Fabriken Studios och har därför en bättre förståelse för platsen än de andra deltagarna. Han berättar att han till en början tänkt mycket på att lokalisera sig i rummet men att det avtog efter en stund.

Axel: Men du tänkte ändå på det ett litet tag?

Andrew: Jaja, i början, precis i början.

Axel: För det gjorde inte jag. För jag vet ju inte hur lokalen ser ut. Så jag hade ingenting att jämföra med och då var jag tvungen att lyssna på musiken istället medans du var uppehållen med dina tidigare [erfarenheter].

Att inte kunna se framträdandet verkar uppskattas av samtliga deltagare när det kommer till att höra musiken i fråga. Andrew delar med sig en bild han ritat, om hur han upplevde sig själv mitt i ljudvågorna snarare än över dem (se Bilaga 2, Vykort 6). Victor tar över ordet och bygger på med vad han skrivit på sitt vykort:

Victor: Jag skrev att jag tappade liksom inte fokus på musiken. Det var mycket enklare tycker jag att fokusera på själva musiken när man inte hade något annat att distraheras av [...]och efter ett tag försökte [jag] föreställa mig hur rummet såg ut.

I både Andrews och Victors berättelser finns ett uttryckt behov av att uppfatta vad som händer runt omkring i rummet. Även Axel uttrycker hur den nyfikna känslan blev ovanligt stor eftersom ”man [idag] är så van att lyssna utan att lyssna”. Axel beskriver att han upplevde ett extra uttrymme i huvudet som gjorde att han började leta efter andra hörselintryck både inom

och utanför musiken (Axel, 2016). Andrew håller med och tar som exempel hummandet från en avlägsen kyl i lokalen (Andrew, 2016). Även Alexander beskriver sin upplevelse på liknande sätt, men med en intressant vändning:

Alexander: *Det blev väldigt intimt när man satt själv och inte kunde se vad andra gjorde men det fanns ändå en nyfikenhet i mig som undrade om andra fick uppleva andra saker. [...] Jag ville fokusera på musiken men ibland drogs jag undan och tänkte "undrar vad de andra gör".*

Musiken i sig verkar inte vara det som betyder mest, snarare betonas ett sorts bekräftelsebehov som uppfylls genom interaktion mellan artisten och publiken. Det visar sig att fler delar Alexanders tanke.

Victor: *Jag tror att man liksom, på en konsert så är det ju mera, "jag tycker att det här framträdandet är såhär", sen ser man personer runt om eller bandet och tänker "vad tänker dom?" Hur mycket tycker dem att de uppskattas? Och vad andra i publiken också tänker.*

7.1.3. Vem var det som spelade, och vad spelar det för roll?

Tidigt under fokusgruppen frågar Bruce vem det egentligen var som spelade. Jag ber då deltagarna att utifrån sin upplevelse försöka beskriva artisten. Stämningen blir därefter ganska skämtsam:

Bruce: *Jag tror att det var Thomas Ledin [Håller upp pekfinger och gör en "viktig" min] Får man pengar om man gissar rätt?*

Axel: *äh det är nog en tjej alltså [skrattar]*

Andrew: *Jag tror att det är en kille. Svensk.*

Moderator: *Från varifrån?*

Bruce: *Södra Sverige är ett säkert kort. Det är inte så många som bor uppe i Lappland.*

Ingen av deltagarna verkar alltså lägga någon större vikt vid att reflektera kring Oscars dialekt eller härkomst i övrigt, vilket kan förklara varför stämningen gick över till att bli skämtsam. Jag byter taktik och frågar mer utförligt om hur de skulle tolka artistens ålder och utseende utifrån vad de precis fick höra. Det är tre av deltagarna som talar under den här sektionen. Resterande två, Victor och Alexander, håller sig utanför samtalet eftersom de redan vet vem Oscar är.

Andrew: *Jag vet inte, jag fick en känsla av Falkenberg. Men det var mer på musikstilen. Jag har ju lirat med Shirawanda [Falkenbergsband] och fått lite samma känsla eller sådär.*

Detta uttalande är det första av många där Andrew försöker finna ut om det är så att han känner artisten på något sätt. Även i sitt vykort har Andrew dragit till med en chansning på vem det skulle kunna ha varit. I diskussionen kommer deltagarna fram till att de målat upp ungefär samma bild av artisten; en kille i tjugofemårsåldern från södra Sverige, med vardaglig om än lite estetisk klädstil och halvlångt, brunt hår. Bruce anger tre av deltagarna som referensram för den inre bild av artisten som han fick under spelningen. Axel ifrågasätter då om deras utseende kan ha påverkat den mentala bilden redan innan konserten började.

Samtalet går över till att diskutera framträdandet i relation till deltagarnas individuella förförståelser som musiker. Andrew, som är trummis, beskriver hur han börjat fundera kring hur han själv hade spelat om han varit på scen. En annan deltagare påpekar att en av strängarna på gitarren var ostäm, vilket fick honom att vilja hjälpa till:

Victor: Jag störde mig lite på gitarrstämningen vid något ställe. Jag var såhär [skruvar en låtsas-stämskruv lite smått i luften, vilket får gruppen att skratta]. Man hörde att det var en öppen sträng som kom flera gånger som blev såhär "... aaa... nästan rätt". Det var ingen stor grej så, det var ju bra och så ju.

Att Victor i slutet av sin poäng lägger till "det var ju bra och så ju" är ett intressant uppträdande som går i linje med vad Engdahl & Larsson beskriver som den empatiska effekten av att vara i en folksamling (2011, s. 198). Även när Oscar inte längre är i rummet verkar det viktigt för Victor att visa upp en solidarisk fasad (s. 114), och inte ge uttrycket att han ställer sig själv över artisten trots att han framlagt kritik om framförandet. Viktigt att komma ihåg är också att Victor känner Oscar sedan tidigare. Deras relation blir tydlig under framträdandet, då Oscar tappar bort sitt plektrum. Inom några sekunder fiskar Victor upp sitt eget plektrum ur byxfickan och sträcker det rakt ut framför sig. Han frågar om Oscar vill låna det. Victor håller ut armen i ytterligare några sekunder men sänker den sedan igen. Oscar går under tiden backstage och hämtar ett nytt plektrum, och konserten återupptas.

Alexander: Jag tycker det var kul att du sträckte ut det, eller jag visste ju inte då att du sträckte ut det men...

Victor: Jo jag gjorde det, men sen så kom jag på att jag har ingen aning om de nånsin kommer komma så jag stod såhär bara "... ne".

Vid flera tillfällen formades ett "vi" i den här andan bland deltagarna, men också ett "vi" som verkar sträcka sig utanför fokusgruppen för att omgärda musiker i allmänhet, både lokala band och internationella akter. Även under intervjun med Oscar går det att finna en liknande skiljelinje mellan "vi" och "de andra":

Oscar: *Typ på en turné eller nånting, och så bara kommer man till ett ställe och bara "nä nu tänker jag inte spela den här låten". Det kanske är den som är mest känd, som alla vill höra. [...] Då hade förmodligen publiken stört sig, men [...] om vi tar en musikintresserad publik hade de tyckt att det var coolt. Alltså såhär, de som spelar själva. Men de som är mainstream-lyssnare liksom bara stör sig liksom: "äeh det låter inte som på skivan" [gör en tillgjord, irriterad röst] och man ba "Näe men..." bara så [Oscar rycker på axlarna].*

7.2. Påverkas deltagarnas beteende av tillfällig blindhet och i så fall på vilket sätt?

Enligt Goffmans teori om självpresentation är hövliga manér och anständigt agerande medvetna sociala handlingar, tillämpade för att påvisa social kompetens (Goffman, 2004, s. 97). Även som tillfälligt blinda observeras hur deltagarna verkar sträva efter att agera hövligt och anständigt på ett lika effektivt sätt som när de utan ögonbindel sitter i en ring under fokusgruppen.

7.2.1. Ska man applådera?

I början av gruppsamtalet diskuterades det faktum att ingen applåderat mellan låtarna. Detta fenomen var sedan en återkommande referens under hela samtalet.

Victor: *Jag ville applådera efter låtarna, fast "ingen annan gör det", så hur ska jag veta att jag ska göra det? Så då tänkte jag att "aja, då gör vi det efter sista låten liksom".*

Alexander: *Ja men man fick bara en sån känsla liksom, bara "näe, det är inte läge." Jag vet inte, men jag avvaktade där.*

Victor: *[d]et kändes lite konstigt för att jag inte vet ifall de andra kommer göra det. Man vill inte vara den där som liksom [Victor klappar en klapp och tystnar sedan, vilket får resten av gruppen att skratta och nicka instämmande].*

Goffmans teori blir än mer bekräftad av det medhåll Victors uttalande får av gruppen. Deltagarna skrattar och ger olika exempel på hur pinsamt det hade kunnat bli om någon märkt vem det var som klappade när ingen annan gjorde det:

Axel: *Ingen vill vara först, [men] det är ju ingen som hade vetat att det var du*

Victor: *Nä jag vet men ändå liksom!*

Axel: *"Det var han som satt där borta!"*

Andrew: *Ja så fort man tagit av sig [ögonbindeln] så "vem fan var den jäveln som klappade?"*

Bruce: *Man tittar på folks händer och ba "dem händerna var det!"*

Deltagarna verkar vara överens om att applåder skulle anses som ett avvikande beteende. Dessa berättelser talar om att det finns en oro för stigmatisering (Engdahl & Larsson, 2011, s. 111), och att den oron förhindrat deltagaren att agera ut sin egentliga vilja.

Axel: *Jag kände det mitt i någon låt, mitt i den instrumental-grejen så var jag såhär "yeah kör mannen!" men jag vågade inte applådera då heller [talar lite tystare].*

En deltagare vänder på resonemanget och menar att det hade räckt att en deltagare applåderat redan från början för att applåder ska bli norm istället (Alexander, 2016). Deltagarna börjar därefter diskutera applåder i allmänhet. En deltagare säger att applåder riktas till en person, inte till ljud, vilket resten instämmer i direkt. En annan deltagare börjar skämta om hur det hade varit om folk applåderat på jobbet efter en låt på radio, en annan hakar på med om man applåderat stereon hemma. Alla exempel möts av hjärtliga skratt.

Bruce: *Men, det är såhär inrepat att har man hört en låt så ska man applådera om det är live. istället för att bara tänka på, jag vet inte. Om någon verkligen gör något ballt på scenen.*

I liknande banor reflekterar Oscar kring varför han inte talat till publiken särskilt mycket mellan låtarna. Att guida lyssnarna är en sak, menar han, men att tala i onödan kan förstöra stämningen.

7.2.2. En enda falsk ton...

Tidigare i analysen behandlas hur tillfällig blindhet verkar öka sensitiviteten av kroppens andra sinnen, och även att bristen på visuella stimuli hjälper lyssnaren att skapa inre bilder utifrån vad lyssnaren hör. En deltagare upplever det här som mycket fridfullt, medan en annan uppger hur de inre bilderna kan mismatcha med musiken. Oscar anser att den mänskliga faktorn är vad som gör liveupplevelsen unik:

Oscar: *Bara för att man spelar fel eller nånting så behöver det inte göra det sämre, för då vet du att det är i stunden liksom. Det är inte producerat och klart. Det är bara då liksom.*

Direkt efter att deltagarna fyllt i sina vykort är det en deltagare, Gustav, som väljer att lämna studien och inte delta under fokusgruppsdiskussionen. I en kompletterande intervju över e-mail berättar Gustav att han upplevt konserten som tröttsam för örat:

Gustav: *Vi hørte en amatør. En amatør av en låtskriver og av en artist. [...] Jeg satt med bind for øynene og i dette tilfellet hørte på en ustemt g-streng. Det var noe som alltid plaget meg. "Kunne han ikke bare stemme gitaren? Hallo! Hørt om en tuner?"*

Giddens struktureringsprincip talar om hur uppträdande musiker förväntas agera i enlighet med strukturen samtidigt som de också är egenstyrande individer, kapabla till motstånd eller alternativa anföranden (Giddens, 2003, s. 536). Enligt Gustav signalerar en ostämnd gitarr amatörskap, vilket ger motsatsparet amatör/artist. Oscar som uttalad artist i projektet förväntas alltså vara införstådd med att en stämnd gitarr är ett krav inom institutionen. Gustav reflekterar kring varför upplevelsen blev så pass stark, och ger följande utvärdering:

Gustav: Men hadde jeg sett denne artisten, så hadde kanskje ting vært annerledes. Da hadde jeg mest sannsynlig sett en uslipt diamant. Kanskje hadde jeg sett hans nervøsitet. Skjønt hvorfor han ikke klarte å stemme gitaren. Jeg har vært der, jeg og. Sympatien for hans tekster og melodier hadde også blitt sterkere.

Den här gången verkar uttalandet riktas till Oscar som individ snarare än som ett kugghjul i artisteriets maskineri. Intressant är hur Gustav resonerar kring möjligheten att se förbi brister som en ostämnd gitarr, men att han som tillfälligt blind inte kunde förmå sig själv att relatera till Oscar på samma vis som han ”sannolikt” hade kunnat som seende. Utifrån den här berättelsen tolkas seendet som ett krav för rollövertagning, vilket i sin tur är ett krav för lyckad kommunikation (Engdahl & Larsson, 2011, s. 54). Att Oscars ostämnda gitarr skulle ha en fördömande effekt på framträdandet är det dock inte alla som håller med om:

Andrew: Musik för mig är kommunikation, och det finns en orsak för varför musik finns, varför vi inte bara talar ett språk med varandra. Den kan kommunicera nåt mer [...] jag tror att det är den stora grejen. Och det sker lika mycket i skavankerna som i allt annat.

Gustav identifierar sig själv inte bara som musiker utan också ”artist, låtskrivare och producent” (Gustav, 2016). Gustavs redogörelse kan jämföras med hur Bourdieu (1984, s. 79) talar om middagsbjudningens symboliska värde; aktören ”visar upp” sin status tillika kunskap inom fältet för vederbörande genom att duka fram social information om sig själv (Goffman, 1972, s. 51) Gustav verkar använda sina yrkestitlar för att validera sin bedömning, vilket blir än tydligare i följande kommentar:

Gustav: MEN hadde jeg vært en ikke-musiker, og kanskje 15 år yngre, så hadde jeg mest sannsynlig tenkt det slik, “jeg kan ikke spille så bra. Og ikke har jeg laget noen låter. Og ikke hadde jeg turt å synge foran folk!” Og da hadde ikke den g-strengen ødelagt noe som helst...

7.3. Hur upplever deltagarna i studien sin relation till artisten?

I intervjun med Oscar rör sig samtalet mestadels kring hur han själv ser på sin relation mellan de artister han tycker om. Oscar är tydlig med att skilja på vilka band han vill se live hellre än

att bara lyssna till. Han beskriver att det finns uttryck som inte kommer fram enbart ljudmässigt, men om han däremot ser bandet med egna ögon kan han uppfatta vad som gör musiken så meningsfull för honom:

Oscar: *Jag lyssnar ju mycket på gitarrsolon, och tänk Frusciante [gitarrist i Red Hot Chili Peppers]; när han spelar solo så står han och trippar liksom. [Jämfört med] om du ser någon som går fram och bara "Nu ska jag visa vad jag kan".*

Oscar gör en larvig röst och spänner ögonen i mig medan han spelar med fingrarna på sin luftgitarr där vi sitter mitt emot varandra:

Oscar: *Såhär bara "Nu ska jag spela så snabbt det bara går!" liksom. Då vill man bara säga "Stick med dig fan, det spelar ingen roll om du spelar snabbt, det låter skit ändå. Alltså, det låter rätt och allting men det... det... det, man får inte koppling till det bara för att "Jag är här, du är där bla bla bla", [larvig röst igen] Det är det som är grejen. För [live] blir det mycket tydligare. Det är sådana band som när de gör på det sättet som man vill se dem live. Jag kollar hellre på ett liveklipp på youtube med Red Hot Chili Peppers, än att lyssna på skivan.*

Den koppling Oscar talar om verkar vara en känsla av gemenskap, någonting Andrew också nämner under fokusgruppen med referens till en konsert han varit på tidigare:

Andrew: *Precis som jag tror att alla har olika relationer till en och samma låt [...] så har man olika förförståelse, jag tror inte att vi upplever musiken på samma sätt någon utav oss, för vi alla har förinställningar. Men [på en konsert jag var på] stod en som hade ungefär samma förinställning som jag. och det var verkligen såhär "ja! du har fattat grejen!" vad nu grejen är. Vi funkade liksom efter samma kod på det sättet.*

7.3.1. Konserten – ett vittnesmål

Oscar: *[V]issa vill liksom ha performance, att det händer saker på scen och sådär men jag vill ju se att [bandet] är inne i det, sen skiter jag i resten. Om en person är inne i det så kollar jag på han.*

Oscar talar mycket utifrån sig själv under intervjun, och betonar flertalet gånger hur han tar avstånd ifrån artister som verkar tillgjorda eller stressade i sitt framförande. Han reflekterar också kring hur han ställer sig till att spela in sitt eget material på skiva. Än så länge spelar Oscar endast live. Hans svar går ifrån att handla om hur liveupptagningar av musik är mer intressant, men tar sedan en oväntad vändning. Det som är ”intressant” med livemusik verkar snarare handla om att bandet bevisar för publiken att de verkligen kan spela det som hörs på skivan. Att gå på livespelningar verkar utifrån den här synvinkeln vara ett sätt att bevittna

omvärlden, såsom Ellis (2000) menar att tv-tittande är ett annat (s. 33). Närvaro under livespelningar kan således ses som att agera vittne för musikernas ”egentliga” kompetens:

Oscar: *Jag vet inte om jag vill spela in mina låtar. På ett sätt vill jag inte göra det [...] för då är det enda som folk kan lyssna på en livetagning. [...] Och då märker man också att om det är dålig musik så kommer du inte fortsätta lyssna på det. [...] Även om det är en bra skiva så kommer man tänka på det att "a det låter bra men det känns inte som att det är han för han kan inte framföra det live".*

Under både fokusgruppen och intervjun berörs hur musiker ibland uppträder med stängda ögon. Oscar menar att det är genom ögonen som det syns att artisten är inne i sin egen värld eller inte:

Oscar: *För man ser då, antingen är personen där och interagerar med publiken och bla, bla, bla, det är en show, eller så är de inte där. Blicken fäster inte fokus. Blicken går bort. [...] då vet jag att det är dit, där han är just nu, det är där jag vill vara när jag spelar musik.*

Deltagarna verkar vara överens om att det är en medveten handling att spela blundandes:

Andrew: *[Bob Dylan] kanske menar att musiken hade gått igenom bättre om alla hade ögonbindlar som vi. För då hade man inte tänkt på synintrycket. Att han står och blundar känns som en markering mot publiken att han är i sin bubbla.*

Axel: *Ja, att "det här kommer ifrån en annan plats" att det inte har med publiken att göra. Det är hans grej*

Andrew: *Det kändes nästan som att [Oscar] gjorde en Dylan.*

Vad Andrew delar med sig av är mycket intressant; det verkar som att han även som tillfälligt blind ändå uppfattar Oscar som ”inne i sin bubbla”, precis i enlighet med Oscars förhoppningar. Oscar verkar alltså ha lyckats förmedla sitt budskap till Andrew och kanske även till andra deltagare. Vidare exemplifierar ovanstående utdrag Giddens ”phantasmagoric place”, vilket enligt Moores (2005, s. 44) definierar närvaron av det avlägsna i det omedelbara. Deltagarna drar utan vidare kopplingar till världskända artister likväl som lokala band i förda resonemang. Utdragen ifrån intervjun med Oscar på ovanstående sida bekräftar även de begreppets aktualitet. Det verkar tas för givet att kollektivet ska känna till nämnda artister.

I både intervju och fokusgrupp ekar Wikströms (2009, s. 6) resonemang om hur konstnärligt värde ligger i skapandet snarare än i förmågan att återskapa musiken om och om igen. Gruppen diskuterar forskningsprojektet och dess tillvägagångssätt. Bruce funderar högt kring

hur ett liknande experiment hade kunnat utföras med liveupptagning från radio som stimulusmaterial, varpå Axel kommenterar:

Axel: Det är väl det att det är live nu, det kan hända någonting oväntat.

Alla andra deltagare invänder samtidigt och menar att det är live på radion också:

Axel: Ja, fast man är lite på spänn här, att det kanske händer någonting, kanske gör de någonting nytt i låten. På radio [...] går musiken ut till så många att det måste vara perfekt [...] det ska låta så som folk är vana att höra det. Här kan [artisten] se folks reaktioner.

Victor: Ja det blir mer levande.

8. Slutdiskussion och förslag till vidare forskning

[D]et hade varit kul om samma person får två första intryck. Om samma person får se, och sen göra detta som vi ska göra. Fast de får inte komma ihåg det. Men det går ju inte (Lindhe, 2016).

Som Oscar så väl uttrycker det är det en omöjlighet att studera upplevelser av liveframträdanden på ett alltäckande vis. Så fort informationen förmedlas går den inte att glömma bort och göra om. Sådant är ett första intryck, och på samma vis fungerar kroppens meningsskapande maskineri. Som sociokulturella varelser lär vi genom att praktisera, vilket innebär att vanor och prioriteringar sträcker sig till att även inkludera kroppens sinnen. Enligt Sturken & Cartwright (2001, s. 16) har vi sedan 1800-talet förlitat oss på att den fotografiska bilden talar sanning. Vi är vana att använda ögonen mest, vilket också gjort oss vana att prioritera dem, och sedan 1800-talet har linsen blivit bättre, skärmen större, och platserna för vittnesmål fler och fler. Medierad verklighet upplevs idag lika verklig som verkligheten själv.

I Tsay (2013) presenteras tydliga resultat gällande synens dominans över hörseln i kvalitetsbedömning av musikaliska framträdanden (Tsay, 2013, s. 14583). Problemet jag ser med en sådan undersökning är dock att den helt åsidosätter sociokulturella faktorer genom att inte låta deltagarna tala för sig själva. Janice Radway gör en poäng av att låta deltagare i vetenskapliga studier tala till punkt, eftersom det visat sig vara det enda sättet som möjliggör ett så kontroversiellt resultat som hon når i *Reading the Romance* (Radway 2003, s. 219-220). Jag har svårt att se hur en klar bild av deltagarnas kvalitetsbedömning kan presenteras på ett utförligt och riktigt sätt utan att lyssna på deltagarnas egna ord i den ordningen de kommer. Därför har hänsyn tagits till hela kommunikationskedjan; både artist och publik har kommit till tals, samt att förberedelse, utförande, uppfattning, tolkning och agerande har observerats och diskuterats tillsammans med deltagarna. Radway (1984, s. 441) betonar också hur forskning behöver undersöka både de märkbara och dolda lagren av kultur, vilket i det här fallet innebär att ta några steg bort ifrån att endast undersöka seendet. I den andan tillämpas Garfinkels norm-övertramp som metodologiskt tillvägagångssätt, då metoden anses vara ett effektivt sätt att undersöka det förgivettagna (Garfinkel 1964, s. 250). Det dröjer inte länge förrän studieobjekten i Garfinkels studenters undersökningar blir förargade, vilket förklaras på ett nästan skrämmande enkelt vis: de medagerande har inte samma förförståelse med sig in i

kommunikationsituationen (Garfinkel, 1964, s. 231). Gustavs beslut att lämna den här fokusgruppen visar på att sådana tendenser kan väckas till liv utan att behöva interagera, för Gustav räckte det att inte kunna se.

(Killmeier, 2009, s. 40) talar om hur människan i allt större utsträckning, i takt med den ökade användningen av teknologiska medier, perceptionellt ”ger vika” för kroppslösa medier. Med det menas alltså hur människan genom att använda förlängningar av mänskliga sinnen i samma handling bedövar sina egna sinnen, hon begår en så kallad ”auto-amputation” (McLuhan 1964, s. 63). På liknande sätt resonerar Axel i fokusgruppen då han anser att så fort livemusik blir visuellt stimulerande kan man inte lyssna mer (Axel, 2016). När publiken väl blivit spektator och inte medagerande blir det mycket problematiskt, om inte omöjligt, att gå tillbaka till att uppleva hur det känns att inte kunna betrakta. Att förmedla information med hjälp av visuella stimuli är utifrån den här synvinkeln vad som kommit att bli det vedertagna. Axels uttalande öppnar upp för en helt ny frågeställning; nämligen huruvida avkodaren tolkar musik som enbart immateriell och då alltså som ett av flera lager av livekonserten, eller om musik i visualiserade medielandskap följer samma utveckling som bilden, vilken i det närmaste förväntas komma i en audiovisuell förpackning, som tidigare diskuterats utifrån Facebooks nysatsning Automatic Alternative Text.

Mitt forskningsresultat talar för att visuell perception under liveframträdanden spelar en avgörande roll i hur publiken interagerar med artisten och med varandra. Min tolkning av analyserat material är att publikens engagemang gentemot artisten och hans material presenteras som dämpad i relation till hur aktiviteten utförs normalt. Deltagarna uppvisar ett stort engagemang i diskussioner rörande lokalen, scenens position, lokalisering av de andra deltagarna och upplevelsen av ljudbilden, en tolkning som finner stöd i hur Jansson med hjälp av Bourdieu beskriver hur ”saker och ting” fylls med mening först det satts in i sociala sammanhang (Jansson, 2009, s. 48). Detta kan förklara varför deltagarna läde betydligt mindre tid på att fundera kring artisten och hans attribut; hans yttre, hans härkomst, vad han sjöng om eller hur han använde sitt instrument. Deltagarna var istället upptagna med att genom hörsel och känsel försöka bli varse om sin kropp och dess position i relation till artisten, de andra deltagarna och lokalen i stort. Som deltagarna uttrycker det finns en nyfikenhet inombords som sträcker sig bortom musiken, bortom jaget och den akustiska kommunikationsituationen som pågår mellan den enskilde individen och artisten. Utan synen upplevs aktiviteten inte fullt förståelig, vilket leder mig att tolka seendet som ett centralt verktyg för gemenskapande under livekonserten. Deltagarna verkar beroende av visuella

ledtrådar för att kunna skapa en tydlig bild av vad som händer och vad som gäller inom institutionen.

Den öppna forskningsdesign som används i den här studien resulterar i en stor mängd material där allting kan ses som intressant ur någon synvinkel. För att inte sluta i en allt för grund beskrivning har dock stora delar av materialet lämnats utanför analysen den här gången. Särskilt motvilligt exkluderades Oscar Lindhes diskussion kring om en artist har ”det” eller inte. Enligt Oscar är ”det” en vital beståndsdel i musikaliskt uttryck, och desto viktigare; ”det” går att, menar Oscar, urskilja genom att se musiker live. Tyvärr föll en djupare reflektion kring ämnet utanför det fokus jag valt för den här uppsatsen, däremot skulle jag gärna föreslå vidare forskning på ”det” - ett studium av performativitet och musikalisk kommunikation. Jag anser inte på något sätt att kunskapen kring seendet som meningsskapande verktyg är mättad utan tvärtom att den här studien, i kombination med presenterad forskning, kommit någonting på spåren. Det behövs mer forskning på ämnet, inte minst för att kunna presentera klarare tendenser och skillnader, något som är omöjligt att göra med en så liten grupp som används här. I förlängningen vore det därför intressant att inkludera fler forskare i processen och så dela in ett större antal deltagare i mindre grupper där varje grupp leds av en särskild forskare. På så sätt kan fler upplevelser av samma liveframträdande beskrivas och tolkas i direkt anslutning till konserten. Ett sådant tillvägagångssätt skulle också möjliggöra ett uppföljande samtal med artisten direkt efter genomförd konsert, något som jag saknat resurser till i den här studien men som jag är övertygad om skulle vara intressant att undersöka närmare.

Litteraturförteckning

Tryckta källor

Adorno, T. & Horkheimer, M., 2006. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. i: *Media and Cultural Studies: key works*. Durham, M. G. & Kellner, D. M. Rev. ed. red. Malden, MA: Blackwell Publishing, pp. 41-72.

Baym, N., 2000. *Tune in, Log on: soaps, fandom and online community*. 1 red. Thousand Oaks, California: Sage.

Berry, V. T. & Shelton, V., 1999. Watching Music: Interpretations of Visual Music Performance. *Journal of Communication Inquiry*, Volym 23:2, pp. 132-151.

Bourdieu, s., 1984. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cresswell, J. W., 2009. *Research Design: Qualitative, quantitative and mixed methods approaches*. 3 red. u.o.: Sage Publications.

de Certeau, M., 2009. Practices of Everyday Life. i: *Media Studies: a reader*. Thornham, S., Bassett, C. & Marris, P. red. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 76-88.

Denscombe, M., 2009. *Forskningshandboken: för småskaliga forskningsprojekt inom samhällsvetenskaperna*. 2 red. Lund: Studentlitteratur.

Ekström, M. & Larsson, L. (., 2010. *Metoder i kommunikationsvetenskap*. 2 red. Lund: Studentlitteratur.

Ellis, J., 2000. *Seeing Things, Television in the Age of Uncertainty*. 1 red. London: I.B. Tauris.

Engdahl, O. & Larsson, B., 2011. *Sociologiska perspektiv: grundläggande begrepp och teorier*. 2 [uppdaterade] red. Lund: Studentlitteratur.

Garfinkel, H., 1964. Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities. *Social Problems*, 11(3), pp. 225-250.

Giddens, A., 2003. *Sociologi*. 3 red. Lund: Studentlitteratur.

Gilje, N. & Grimen, H., 2007. *Samhällsvetenskapens förutsättningar*. 3 red. Göteborg: Daidalos.

Goffman, E., 1972. *Stigma: den avvikandes roll och identitet*. Stockholm: Norstedts förlag.

- Goffman, E., 2004. *Jaget och Maskerna: en studie i vardagslivets dramatik*. 4 red. Stockholm: Norstedts förlag.
- Hall, S., 2006. Encoding/Decoding. i: *Media and Cultural Studies*. Durham, M. G. & Kellner, D. M. Rev. ed. red. Malden, MA: Blackwell Publishing, pp. 163-173.
- Hall, S., 2009. Encoding/Decoding. i: *Media Studies: a reader*. Thornham, S., Bassett, C. & Marris, P. 3 red. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 28-38.
- Hepp, A., 2013. *Cultures of Mediatization*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Jansson, A., 2009. *Kommunikation*. 1 red. Malmö: Liber.
- Killmeier, M. A., 2009. Body as Medium and Media Ecology. *Proceedings of the Media Ecology Association*, Volym 10, pp. 35-47.
- Laughey, D., 2007. *Key Themes in Media Theory*. Maidenhead: Open University Press.
- McLuhan, M., 1964. *Understanding Media: the extensions of man*. 1 red. London: Routledge.
- Moores, S., 2005. *Media/Theory Thinking about media and communications*. 1 red. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Radway, J., 1984. *Reading the Romance: women, patriarchy and popular literature*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina.
- Radway, J., 2003. Reading the Romance: women, patriarchy and popular literature. i: *The Audience Studies Reader*. Brooker, W. & Jermyn, D. 1 red. London: Routledge.
- Ryen, A., 2004. *Kvalitativ intervju: från vetenskapsteori till fältstudier*. 1 red. Malmö: Liber ekonomi.
- Säljö, R., 2005. *Lärande och kulturella redskap: om läroprocesser och det kollektiva minnet*. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Sturken, M. & Cartwright, L., 2001. *Practices of Looking: an introduction to visual culture*. 1 red. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, J. B., 1995. *The Media and Modernity: a social theory of the media*. Cambridge: Polity Press.
- Thornham, S., Bassett, C. & Marris, s., 2009. *Media Studies: a reader*. 3 red. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vetenskapsrådet, 2011. *God forsknings sed*. Stockholm: Vetenskapsrådet.
- Wibeck, V., 2000. *Fokusgrupper : om fokuserade gruppintervjuer som undersökningsmetod*. Lund: Studentlitteratur.
- Wikström, s., 2009. *The Music Industry*. 1 red. Malden: Polity Press.

Elektroniska källor

Facebook, 2016. *Facebook Hjälpcenter*. [Online]

Available at: <https://www.facebook.com/help/335291769884272/>

[Använd 13 04 2016].

Lerner, Y. o.a., 2009. *Eyes Wide Shut: Amygdala Mediates Eyes-Closed Effect on Emotional Experience with Music*. [Online]

Available at: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0006230>

[Använd 11 April 2016].

Nationalencyklopedin, 2016. *Konstruktionism*. [Online]

Available at: <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstruktionism>

[Använd 18 April 2016].

Pulimood, S., 2012. *An interview with Marina Abramovic, the mistress of metaphysics*. [Online]

Available at: <http://www.sleek-mag.com/2012/10/02/the-mistress-of-metaphysics>

[Använd 15 April 2016].

Tsay, C.-L., 2013. Sight over sound in the judgement of music performance. *PNAS*, 19 Augusti, 110(36), pp. 14580-14585 [hämtad online den 17 april 2016 via:

<http://www.pnas.org/content/110/36/14580.abstract>].

Personlig intervju

Gustav, 2016. *E-postintervju* [Intervju] (24 04 2016).

Lindhe, O., 2016. *Intervju* [Intervju] (12 03 2016).

Fokusgruppsintervju

Alexander, 2016. *Fokusgruppsintervju* [Intervju] (14 03 2016).

Andrew, 2016. *Fokusgruppsintervju* [Intervju] (14 03 2016).

Axel, 2016. *Fokusgruppsintervju* [Intervju] (14 03 2016).

Bruce, 2016. *Fokusgruppsintervju* [Intervju] (14 03 2016).

Victor, 2016. *Fokusgruppsintervju* [Intervju] (14 03 2016).

Bilagor



WHAT MUSIC IS MADE OF

Participants needed for Lizette Andersson's interactive research project
THE SIGNIFYING PRACTICES OF LIVE PERFORMANCE
- a Study of the Body as Medium For the Performative Self

Live Music with a twist. & **You're invited.**

Do you like live music? Do you know why? I hereby invite you to come as you are and enjoy **a secret live performance and talk at FABRIKEN STUDIOS, MALMÖ.**

The event is totally free, totally different, and the artist is totally secret. For now.

DATE Monday, **14th of March** **Note:** Seats are very limited!
TIME 19.00 – 21.00
VENUE SALONG BETONG/FABRIKEN STUDIOS, Regementsgatan 12 Malmö

RSVP and other inquiries: Lizette.m.andersson@hotmail.com

All communication throughout the session will be in Swedish.

This study is brought out by Lizette Andersson, final year student of the bachelor programme of Media and Communication Studies, at the Faculty of Arts & Communication. Malmö University

Collection of data will be carried out using visual ethnography (video recording) as well as transcription of interviews and focus group discussions. Upon request, any participant can be presented as anonymous.

There will be coffee, naturally.

Figur 1 Inbjudan till Fokusgrupp

Hørsel : en Strang var
out of tune.

Man må sette
seg inn i kilet,
~~og det var~~
~~slitsomt~~
og det ble
man titt siden
av.

Følelse : stiken i
dynene.
Seansen ble
veldig lang.

Figur 2: Vykort - Gustav

Men det var

~~Interessante~~
Interessante låter
og et ~~Interessant~~
Prosjekt.

Att nummeret var okant.
→ Det skulle komme
vartit var som helst.

Att musikern var okant.
→ Regjeringens uttrykk
ger musikken utrymme att
höras för det den var.

→ Musikern som enda uttryck
i verkets, inget visuell att
"lata" sig emot.

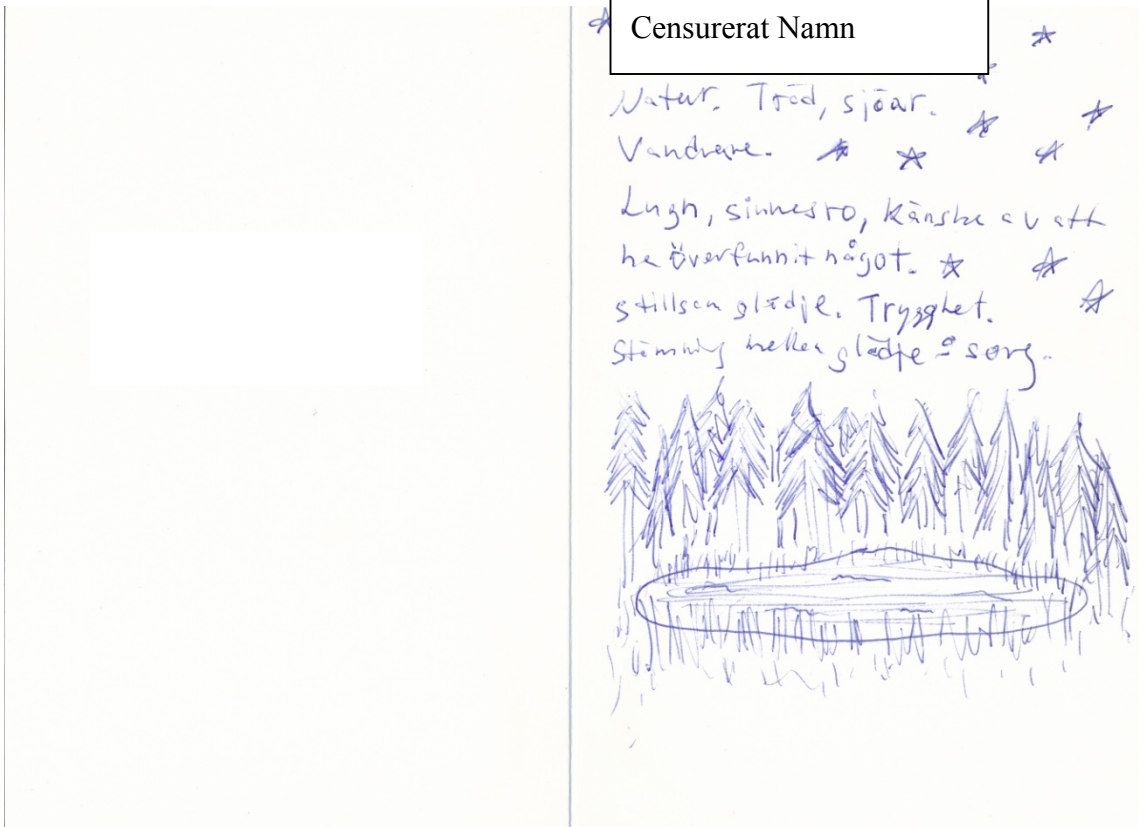


Mkt chill konsert!!!

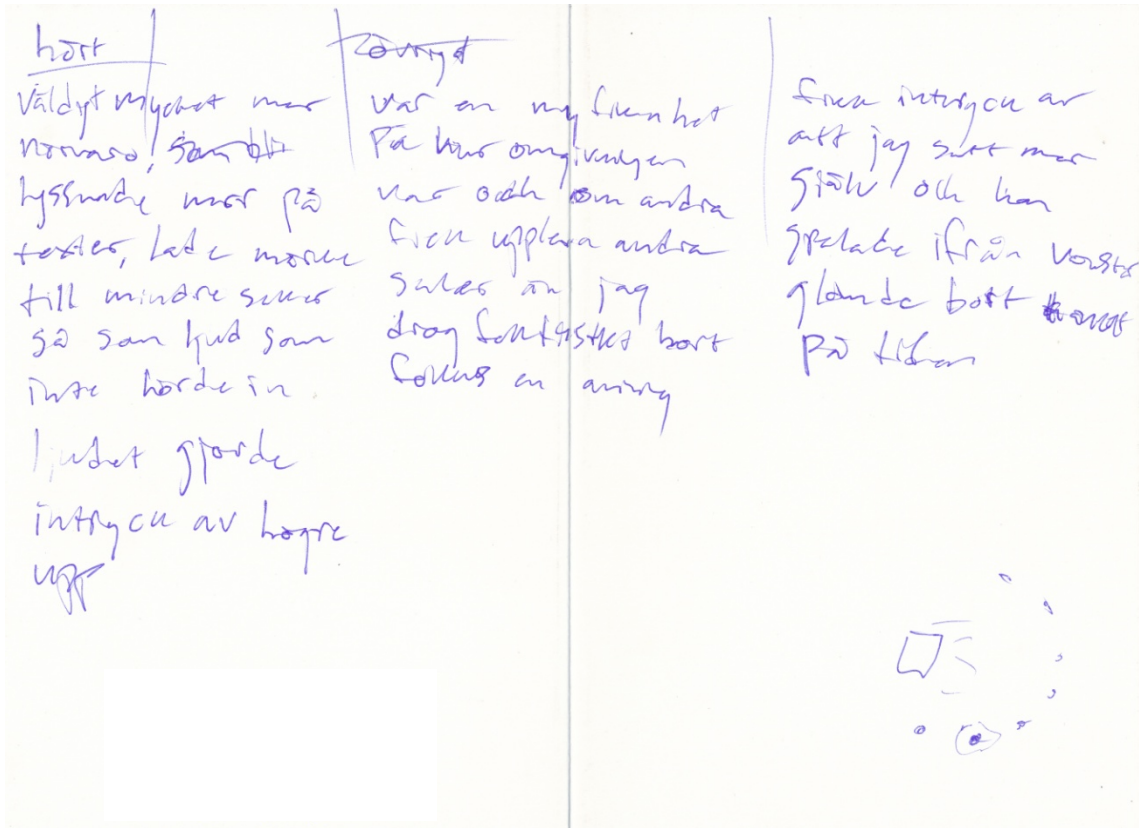
lynnade utan visuell
→ lätt att leta efter mer
intressant och inte dilla.

Thank! ♡

Figur 3: Vykort - Axel



Figur 4: Vykort - Bruce



Figur 5: Vykort - Alexander

Censurerat namn

Hörsel

Jag tenkte på att jag inte
tippade fokus på musiken
Pga av att jag inte kunde
se mig omkring.

Känsla

Jag föreställde mig rummet
som vi befann oss i, och även
hur framträdandet såg ut.

Övrigt

Jag ville applådera efter
låtarna men det tog emot
när jag inte kunde fänga
resten av publikens uppfattning

Figur 6: Vykort - Victor

Hörsel: Det var verkligen svårt att
omgärningsamt var musiken var! Man märkte
verkligen att det inte var "svårt", men
att det var jag själv... Mitt i det.
Typ: Så här...
Känslor jag, inte här. Mitt ljud gjordes...
libero... Direct
I uppenbart ett
bra sätt.

Övrigt:

Det kändes som att musiken fick mer
direkt tillgång till mig, utan omväggen
en massa klockor på ett bra sätt.

Jag kunde inte slutetänkt var jag
var i rummet, eftersom jag har varit
här många gånger för. Kunde "typ" gissa
någ till var jag var, men kunde nog
mer fel. Jag skulle inte vilja säga
typ: V. har mig, nu blyh den ut!
Den blyh inte, och jag tror att publikens
lystrik till. Så här både man efterlysning
på musik! Funderade ett tag på om det var
Och det
uppte
men det var det
någ inte...

censur

censur

Censurerat namn

Figur 7: Vykort - Andrew