

Andreas Österlund

*This is something that is beyond a festival*

En diskursanalytisk studie av autenticitet och subkulturellt kapital i medietexter om Roadburn Festival

Andreas Österlund 37587

Pro-gradu avhandling i musikvetenskap

Handledare: Johannes Brusila

Fakulteten för humaniora, psykologi och teologi

Åbo 2021

**ÅBO AKADEMI – FAKULTETEN FÖR HUMANIORA, PSYKOLOGI OCH TEOLOGI**

Abstrakt för avhandling pro gradu

Ämne: Musikvetenskap	
Författare: Andreas Österlund	
”This is something that is beyond a festival” En diskursanalytisk studie av autenticitet och subkulturellt kapital i medietexter om Roadburn Festival	
Handledare: Johannes Brusila	Handledare:
<p>Syftet med den här avhandlingen är att undersöka hur Roadburn Festival konstrueras som en autentisk festival och hur subkulturellt kapital används som ett sätt att skapa unicitet i relation till andra festivaler. Materialet består av texter producerade av festivalen i marknadsföringssyfte samt medietexter mellan åren 2007 och 2019.</p> <p>Den ena teoretiska referensramen består av autenticitetsteorier kring rockmusik och utgår huvudsakligen från den sammanställning av autenticitetsdiskurser musikvetaren Salli Anttonen gjort i sin doktorsavhandling. Därutöver består mina teoretiska referenser av den forskning som gjorts av Keir Keightley, Allan Moore samt Hans Weisethaunet och Ulf Lindberg. Jag har undersökt hur det musikaliska utbudet på festivalen konstrueras som autentiskt genom två övergripande tematiska diskurser; traditionell autenticitet och modernistisk autenticitet. Den andra teoretiska referensramen som används är de teorier om subkulturellt kapital så som de formulerats av forskaren Keith Kahn-Harris. Han har fastställt två olika typer av subkulturellt kapital genom att studera extrem metal-scenen; <i>mundane</i> och <i>transgressive</i> (’vardagligt’ och ’överskridande’). I min analys av autenticitetskonstruktionen i texterna om Roadburn använder jag mig av Kahn-Harris tudelning av subkulturellt kapital för att undersöka hur det används som ett sätt legitimera festivalens artistiska utbud och att differentiera sig från andra festivaler.</p> <p>Med hjälp av diskursanalys har jag undersökt hur autenticitet och unicitet diskuteras i texter som berör Roadburn Festivals artister, producenter och publik. Materialet jag analyserat är avgränsat till åren 2007–2019 eftersom det är under de här åren festivalens varumärke som en eklektisk festival stärkts och populariteten växt. Materialet är insamlat uteslutande från digitala tidskrifter, musikbloggar och festivalens egna fansin.</p> <p>Resultaten av analysen visar att Roadburn Festival konstrueras som autentisk inom alla de autenticitetsdiskurser jag analyserat. Producenternas subkulturella kapital bidrar till att legitimera artisterna och festivalen konstrueras delvis därigenom som autentisk. Det eklektiska utbudet av musik och det rika programutbudet utöver konserterna tillsammans med en stark känsla av samhörighet konstrueras som unikt för Roadburn. Exklusivitetstanken förstärks även av att festivalen konstrueras som en unik plattform för samarbete mellan artister och konserter utöver det vanliga.</p>	
Nyckelord: autenticitet, subkulturellt kapital, diskursanalys, unicitet, scen	
Datum:	Sidoantal: 66
Abstraktet godkänt som mognadsprov:	

## Innehållsförteckning

1 Inledning.....	1
1.1 Syfte och forskningsfrågor.....	2
1.2 Tidigare forskning.....	3
1.3 Teoretisk referensram.....	4
1.3.1 Autenticitet.....	5
1.3.2 Subkulturellt kapital.....	7
1.4 Metod och Material.....	8
1.5 Avhandlingens disposition.....	10
2 Traditionell autenticitet.....	11
2.1 Ursprung och tradition.....	12
2.2 Kreativitet.....	19
2.3 Sammanfattning.....	26
3 Modernistisk autenticitet.....	27
3.1 Opposition.....	28
3.2 Självutveckling.....	32
3.3 Utförande.....	38
3.4 Sammanfattning.....	42
4 Subkulturellt kapital.....	44
4.1 Festivalens karaktär.....	44
4.2 Producenter och kuratorer.....	51
4.3 Sammanfattning.....	58
5 Avslutande diskussion.....	61
Referensförteckning.....	67

Forskningsmaterial

Litteratur

## 1 Inledning

Avhandlingens huvudrubrik ”This is something that is beyond a festival” är ett citat av Jacob Bannon, som agerade som gästkurator på Roadburn festival 2018 (*Roadburn 2018: The Documentary*). Citatet sammanfattar det som fick mig att intressera mig för att studera festivalen, nämligen tanken om att Roadburn är något mer än enbart en festival. Festivalen har arrangerats i centrum av Tilburg i Nederländerna sedan år 1999, men det är framför allt under andra halvan av dess existens som denna tanke börjat manifesteras. Personligen har jag följt festivalen och dess marknadsföring genom framförallt sociala medier under många år och jag har även besökt festivalen 2016.

På Roadburns hemsida profilerar sig festivalen som en av de ledande aktörerna inom vad festivalen kallar ”underground heavy music” samtidigt som det betonas att evenemanget inte begränsar sig till specifika genreindelningar. Festivalarrangörerna strävar efter att tänja på gränserna inom musik och konst genom att underlätta utmanande framträdanden, främja samarbete mellan artister och att skapa unika upplevelser för alla på festivalen. Genom festivalens musikaliska utbud lyfter de delvis fram artister som anses vara pionjärer eller som anses definiera en specifik musikscen, men även nya artister som blandar olika musikstilar. (Roadburn: about us.)

Utöver tanken om att Roadburn är mer än enbart en festival, är även dess goda rykte ur både publik och artistperspektiv något som fått mig intresserad att studera festivalen närmare. Eftersom utbudet är eklektiskt och utgörs av ett stort antal mindre subkulturer, är det intressant att studera hur man konstruerar tanken att de artister som är representerade på festivalen har något gemensamt med varandra, trots att de genremässigt kan vara helt olika.

Att studera hur festivaler konstrueras och skildras i text är både relevant och aktuellt, eftersom detta kan ge oss en djupare förståelse av specifika musikkulturer. I och med att musikkulturer är i konstant förändring, och ofta influerar varandra globalt, är festivaler en relevant ingång till att exempelvis studera vilka maktstrukturer som skapas och upprätthålls inom diverse musikkulturer.

## 1.1 Syfte och forskningsfrågor

Roadburn brukar beskrivas som en ojämförlig festival där framförallt artistutbudet år efter år är något som uppmärksammas och framställs som unikt. Som följd av att dialogen kring festivalen verkar kännetecknas av stor respekt och uppskattning, väcker det en tanke om att festivalen upplevs som autentisk. Avhandlingens syfte är därför att studera hur Roadburn Festival konstrueras som en autentisk och unik festival. Jag betraktar Roadburn som en festival där både deltagare och organisatörer delar en uppfattning om vad autentisk och bra nyskapande musik och konst är. Det här skapar i sin tur en känsla av samhörighet och gemenskap för de som är involverade i festivalen på något sätt. På grund av festivalens eklektiska utbud utgörs denna gemenskap av ett stort antal subkulturer och mindre musikscener som är både lokalt, translokalt och virtuellt förankrade. Begreppet scen beskriver i den här bemärkelsen ett kulturellt rum där olika musikaliska och musikrelaterade aktiviteter existerar och integrerar med varandra genom diverse processer av differentiering, i kontrast till mera statiska gemenskaper (Straw 1991, 373).

Genom diskursanalys av texter som berör festivalen vill jag få en djupare förståelse för hur festivalens utbud konstrueras som autentiskt. Jag kommer dessutom undersöka på vilket sätt festivalen som fenomen konstrueras som autentiskt. Jag utgår från tanken att bilden av Roadburn som en unik festival inverkar på hur den konstrueras som autentisk. Jag kommer därför att undersöka hur subkulturellt kapital används som ett sätt att legitimera festivalen som en autentisk aktör. Subkulturellt kapital avser den samlade kunskap man har om till exempel en musikstil som genererar makt och status inom en social gruppering.

Utgående från avhandlingens syfte formuleras följande frågeställning:

- Hur konstrueras Roadburn Festival som en autentisk festival?

Den huvudsakliga forskningsfrågan besvaras med hjälp av följande frågor:

- Hur används autenticitetsdiskurser för att marknadsföra festivalens utbud?
- Hur används subkulturellt kapital för att differentiera Roadburn från andra festivaler?

Eftersom det inte finns en universell definition av autenticitet samtidigt som autenticitetsdiskurserna varierar beroende på kontexten, är det intressant att studera på vilka sätt autenticitet konstrueras i specifika fall. På grund av Roadburns eklekticism är det motiverat att studera på vilka sätt det autentiska konstrueras för enskilda artister, men även för festivalen som fenomen.

## 1.2 Tidigare forskning

Festivaler är ett socialt fenomen som påträffas i alla kulturer. Alessandro Falassi (1987, 1) hävdar att festivaler har intresserat forskare från många olika discipliner, bland annat religionsvetenskap, sociologi, antropologi och folkloristik från och med 1800-talet. Festivaler har å andra sidan funnits betydligt längre och har sitt ursprung i olika historiska rötter och diskurser. Eftersom festivaler har så olika kontext lockas deltagarna av olika skäl.

Andy Bennett, Jodie Taylor och Ian Woodward har i sin bok *The Festivalization of Culture* (Bennet m.fl. 2014) valt att kategorisera det brokiga forskningsfältet i tre huvudgrupper. Inom den första typen av studier forskas det i hur festivaler fungerar som politiserade områden där bland annat samhörighet, sociala protester och livsstilsnarrativ skapas. Man intresserar sig också för hur deltagarna får tillgång till kulturellt kapital, samt hur deltagarna skapar individuell och kollektiv identitet och samhörighet. Inom den andra kategorin studeras vad festivaler säger om sociala, kulturella, politiska och ekonomiska aspekter inom diverse grupper. Här ligger fokus främst på de musikindustriella aspekterna av festivaler. Med andra ord studeras exempelvis hur festivaler inkorporerar organisationer i sitt arbete för att främja verksamheten, och ger möjligheter att tillsammans arbeta för det som de anser vara bra. Studier bedrivs också i hur festivaler förmedlar delade kulturella värderingar, skapar och förändrar kulturella grupperingar, samt hur de kan fungera som grund för skapande av scener. Den sista typen av forskning studerar hur affektiva processer och meningsskapande praxis fungerar på festivaler, både i en fysisk och virtuell kontext.

Det har tidigare gjorts studier av specifika festivaler med syftet att få djupare förståelse för musikscenen de representerar, och ett exempel är Rebecca Anne Curtis (2010). Curtis har skrivit om en specifik jazzfestivals inverkan på den globala

jazzscenen. Artikeln beskriver hur Wangaratta Jazz Festival har blivit Australiens främsta festival för jazzmusik, baserad i en liten stad som historiskt sett inte har någon koppling till musiken i fråga. Festivalen skapar en unik plats för framträdanden, lyssnande och interaktion, samtidigt som staden har blivit allt mer betydelsefull inom jazzscenen, och festivalen anses vara en höjdpunkt för musikalisk excellens och integritet. Festivalens inverkan på scenen sker också utanför festivalens fysiska gränser, genom skapandet av nya sociala kretsar men även genom de skivinspelningar och musikaliska samarbeten som skapas på festivalen. (Curtis 2010, 101.)

Min analys påminner om Curtis studie, med skillnaden att hon betonar de ekonomiska aspekterna och staden där festivalen ordnas, medan min analys är strikt kulturanalytisk. Båda festivalerna påminner om varandra som forskningsobjekt med tanke på deras allmänt goda rykte och en genomgående föreställning av festivalens inflytande på musikscenen. Jag har noterat att det under senare år har tillkommit många nya festivaler som konceptuellt påminner om Roadburn. Dessa är festivaler som med andra ord uttryckligen inte förbinder sig till en specifik subkultur, utan snarare förespråkar musikalisk mångfald.

Det finns goda skäl till att studera musikfestivaler ur ett kulturanalytiskt perspektiv, främst för att de meningsbärande aspekterna inom alla kulturella grupperingar förändras över tid. Ingen tidigare forskning har gjorts kring Roadburn, vilket motiverar min egen analys. Det har heller inte gjorts mycket forskning på festivaler som förespråkar musikalisk mångfald men som samtidigt håller sig inom uppenbara riktlinjer, vilket är fallet med Roadburn.

### 1.3 Teoretisk referensram

I min analys använder jag mig av två olika teoretiska utgångspunkter. I de två första kapitlen använder jag mig av autenticitet som teori för att analysera hur utbudet konstrueras som autentiskt. I det tredje kapitlet använder jag subkulturellt kapital som primär utgångspunkt, men även autenticitet till viss del. Utgående från dessa teorier kommer jag analysera hur Roadburn opponerar sig mot andra festivaler, och på vilka grunder makt och status tillskrivs personer inom gemenskapen.

### 1.3.1 Autenticitet

Autenticitet är ett koncept som det forskats i väldigt mycket utgående från flera olika discipliner. Inom populärmusiken började intresset rörande autenticitet växa hos både konsumenter och kritiker i och med rockmusikens födelse. Weisethaunet och Lindberg (2010, 470) skriver att de första rockkritikerna fick idén om ”seriös” musikkritik från jazzkritiker. Medan jazzkritiker främst fokuserade på skicklighet i improvisation och bemästring av instrument, var rockkritiker mera intresserade av känslan, det äkta och genuina som artisterna ansågs uttrycka.

Autenticitetsteorier är fortfarande ett aktuellt sätt att närma sig och analysera diverse populärkulturella strömningar och fenomen. Eftersom autenticitet är något som kan konstrueras på olika sätt och tillskrivas olika musikstilar inom många olika kontexter, finns det också mycket tidigare forskning som gjorts kring autenticitet. De teorier jag baserar min analys på grundar sig i ett konstruktivistiskt förhållningssätt till autenticitet. Genom att förhålla sig till autenticitet som en social konstruktion, kan man belysa hur autenticiteten skapas på olika sätt i olika kontexter.

Autenticitetskonceptet har rötter som sträcker sig ända till antikens Grekland, där man oftast refererade till något man tillverkat eller skapat själv. Det självtillverkade ställs i detta fall i opposition till bland annat pengadriven massproduktion. De typer av autenticitetsdiskurser där man värdesätter traditionella och lantliga samhällen, närheten till naturen och att se sitt arbete som en väsentlig del av sin identitet brukar i allmänhet kallas för romantisk eller traditionell autenticitet. I kontrast till de autenticitetsdiskurser som på ett övergripande plan grundar sig i romanticismen, utvecklades den modernistiska synen på autenticitet i mitten av 1800-talet. I motsats till de diskurser som är förankrade i romanticismen, värdesatte modernisterna istället staden och maskiner, och uppmanade till chockeffekter och experimentering. Inom modernismen förespråkades att ”äkta” artister måste bryta med det gamla, alltid förnya sig själv och blicka framåt. Dessa två rörelser är båda centrala källor för kritik av masssamhället och influerade även rockkulturen och kritiken av den. (Keightley 2001, 134–136.)



Medan rockmusiken till en början tillkom genom en uppdelning av pop och rock, där pop oftast stod för det som ansågs vara mainstream, började rocken också dela upp sig i mindre grupperingar och subkulturer. Detta är ett resultat av att autenticitet var viktigt för alla typer av rockmusik, men alla uppfattade och uttryckte inte det autentiska på samma sätt. (Keightley 2001, 136.) Den övergripande tudelningen av romantisk och modernistisk autenticitet återfinns även inom rockmusiken. Genom att kategorisera autenticitetsdiskurser utgående från dessa två historiska rörelser, kan vi samtidigt tydligare se vilka tendenser och värdeaspekter som är väsentliga inom de olika rockkulturerna.

Den tidigare forskning som jag baserat mina teorier och analys utgående från är huvudsakligen Hans Weisethaunet och Ulf Lindberg (2010), Keir Keightley (2001), Allan Moore (2002) och Salli Anttonen (2017). Gemensamt för dessa är att de har ett konstruktivistiskt förhållningssätt till autenticitet, men kategoriserar de olika autenticitetsdiskurserna på olika sätt. Keightley (2001, 109–142) har skrivit en historisk tillbakablick av rockens födelse samt hur dess opposition till masskulturen och olika förhållningssätt till vad som ansågs vara autentiskt bidrog till uppkomsten av subkulturer inom rockmusiken. Han ger också en distinktion mellan det som han kallar för romantisk och modernistisk autenticitet. Weisethaunet och Lindberg (2010, 465–485) analyserar vilka olika koncept av autenticitet som konstruerats genom rockens historia. Analysen baseras på en av deras tidigare artiklar där de gått igenom rockkritik från flera decennier tillbaka, och utgående från detta funnit sex olika genomgående autenticitetsdiskurser. Moores (2002, 209–223) fokus ligger delvis i hans argumentation att vi istället för att analysera artisternas syfte med musiken, bör analysera mottagarnas upplevelser av musiken i fråga, och på detta sätt bättre förstå vad som konstrueras som autentiskt. Moore har även konstruerat en tredelad mall över autenticitetsdiskurser: first-, second- och third-person authenticity, som i andra termer tar upp autenticitet gällande uttryck, upplevelse och utförande. Mina teorier och min metodologi baserar sig till stor del på Anttonens doktorsavhandling (2017) som hör till den nyaste forskningen inom autenticitet. Anttonen studerar autenticitet som ett diskursivt fenomen genom att analysera mediebilderna av tre olika artister med att undersöka hur autenticitet konstrueras i de olika fallen och vilka olika diskursiva element som konstruerar dessa (Anttonen 2017, 18).

Autenticitet konstrueras olika i olika sammanhang och därmed är det naturligt att också välja analysätt utgående från vad man studerar. Den tidigare forskningen jag baserar mina analyser på disponerar autenticitetsdiskurserna alla på olika sätt, men två föreställningar om autenticitet genomsyrar de flesta kategoriseringar.

Autenticitetsdiskurserna kan delas upp i det som jag kommer benämna traditionell och modernistisk autenticitet. För min analys är det ändamålsenligt att dela upp autenticitet på detta sätt, eftersom denna tudelning är väldigt tydligt i materialet. Eftersom det musikaliska utbudet på Roadburn också är eklektiskt, innebär det att det autentiska konstrueras på många olika sätt, i och med att varje subkultur har sin egen idé om vad som är autentiskt. Därför är det också mera relevant för mig att ha allmänna rubriker som kan inkludera flera olika typer av autenticitetsdiskurser.

### 1.3.2 Subkulturellt kapital

Utöver att analysera autenticitetskonstruktionen kring utbudet på festivalen, kommer jag även att undersöka på vilka sätt tanken om Roadburn som upprätthållare av en speciell gemenskap konstrueras. Detta görs utgående från Sarah Thorntons teori om subkulturellt kapital, som är en vidareutveckling av Pierre Bourdieus begrepp kulturellt kapital (Thornton 1996, Bourdieu 1993 [1979]). Begreppet syftar på den samlade kunskap man har om exempelvis en musikstil, vilket genererar makt och status inom en grupp. Vidare tillämpningar av teorin har gjorts av bland annat Keith Kahn-Harris. I sin bok om extreme metal har Harris (2007, 121) beskrivit två principiella former av subkulturellt kapital som existerar inom den extrema metal-scenen: *mundane* ('vardagligt') och *transgressive* ('överskridande') kulturellt kapital. Vardagligt subkulturellt kapital syftar på en typ av kollektiv tanke, där man gärna särskiljer på "vi" som är en del av scenen och "de andra". I kontrast till det vardagliga, där man genererar kapital genom ett förpliktigande till det kollektiva, syftar det överskridande till en radikal individualism. Detta innebär i praktiken att man försöker porträttera sig själv som unik och genom att distansera sig från scenen. Denna typ av kapital kan erhållas även genom en kritik till själva scenen hen verkar i, och då även indirekt det vardagliga subkulturella kapitalet. Kahn-Harris teoretiska tudelning av subkulturellt kapital är det som jag i huvudsak kommer att använda i min egen analys.

Med subkulturellt kapital som teoretisk utgångspunkt kommer jag först analysera hur festivalen som fenomen beskrivs och på vilka sätt det autentiska tillskrivs festivalen i största allmänhet. I kapitlets andra del kommer jag analysera på vilket sätt det subkulturella kapitalet tillskrivs de som jobbar med festivalen som exempelvis producenter, konstnärer och festivalens gästkuratorer. Festivalen utser varje år en eller flera kuratorer som är med och bokar artister tillsammans med festivalens vd. Med subkulturellt kapital som teoretisk utgångspunkt är det intressant att analysera vilka aspekter som lyfts fram hos varje enskild kurator, eftersom detta bidrar till en djupare förståelse för vad festivalen anser sig representera och jobba för.

#### 1.4 Metod och material

Mitt forskningsmaterial består av texter som berör festivalen, delvis skrivna av personer som jobbar med festivalen men även ur ett utomstående journalistiskt perspektiv. Eftersom avhandlingens syfte är att undersöka hur festivalen konstrueras som autentisk i texter, är diskursanalys en relevant metod för min forskning. Utöver den skrivna texten kan mindre synliga strukturer och dold information uttolkas genom diskursanalys. Metoderna inom diskursanalys är tvärvetenskapliga och kan användas på många olika sociala områden och i undersökningar, samtidigt som det inte heller finns en allmänt erkänd definition av vad diskurser är, eller hur man analyserar dem (Winther Joergensen & Phillips 2000, 7). Diskursanalys är ett sätt att förklara hur diskurserna konstrueras och upprätthålls för att konstituera makt inom olika sociala grupperingar och bör inte ses som en essentiell egenskap.

Diskursanalys är till stor del baserad i socialkonstruktivism, som är ett samlingsbegrepp för teorier om samhälle och kultur. Ur ett socialkonstruktivistiskt perspektiv hävdas ofta att det inte finns oberoende verkligheter, det vill säga att all kunskap är socialt konstruerad (Börjesson & Palmblad 2007, 9). Angreppssätten inom den här typen av diskursanalys bygger alltså på strukturalistisk och post-strukturalistisk språkfilosofi, som hävdar att våra uppfattningar om verkligheten alltid manifesteras genom språket (Winther Joergensen & Phillips 2000, 15).

Diskurs som begrepp kan utöver det skrivna eller uttalade också inbegripa andra semiotiska aktiviteter, som exempelvis visuella bilder och non-verbala gester.

Genom att betrakta språket som en diskurs kan man studera hur det används som en typ av social praxis. I och med detta blir språket och de meningsskapande aspekterna de inbegriper socialt konstruerade, samtidigt som de är socialt formande. (Fairclough 1995, 54–55.) Kritisk diskursanalys är den metod jag kommer att använda mig av, vilket undersöker sambandet mellan det socialt konstruerade och det socialt konstitutiva. Genom att förena element från olika diskurser kan språket förändra de enskilda diskurserna, men även de kulturella och sociala aspekterna (Winther Joergensen & Phillips 2000, 13).

Materialet jag kommer att analysera är skrivet mellan åren 2007 och 2019. Denna avgränsning har jag gjort på grund av att materialet är som störst under de här åren, som ett resultat av festivalens etablering och framgång. Denna del av materialet består av recensioner, artiklar och pressmeddelanden. Sedan 2014 har Roadburn även producerat programblad som ges ut under festivalens gång, vilka också kommer att analyseras. Programbladen, som tituleras *Weirdo Canyon Dispatch*, benämns av festivalen som ”fanzines” och kommer i min avhandling översättas till fansin. Alla pressmeddelanden och en stor del recensioner finns samlade på den nätbaserade tidskriften *The Sleeping Shaman*. Resten av materialet är också tillgängligt på internet, genom diverse musikbloggar och tidskrifter.

Mängden texter som berör festivalen har vuxit större ju längre den existerat. I synnerhet de senaste tre åren har mängden material ökat, och flera större tidskrifter som till exempel *Independent*, *Revolver* och *Noisey* har skrivit artiklar om festivalen. Även finska *Yle* gjorde en ganska omfattande recension av festivalen år 2016. På Facebook finns en grupp som heter *Roadburners*, med ungefär 4 000 medlemmar, som är skapad av människor som har en koppling till festivalen på något sätt. Under slutet av april 2019, det vill säga några veckor efter att Roadburn ägt rum, gick jag igenom gruppens inlägg och kommentarer som berörde det året. Jag konstaterade snabbt att kommentarerna i gruppen inte skiljde sig från det andra materialet, och att de diskurser som konstruerades i gruppen var de samma som återfinns i det övriga materialet. Som en följd av detta inkluderas inte sociala medier i min analys.

Genom min tidigare koppling till Roadburn visste jag redan i inledningen av arbetet att det finns en stor mängd material skrivet om festivalen, i synnerhet det som

festivalen själv producerar. Utöver att analysera festivalens egenproducerade material, ville jag komplettera materialet med texter skrivna av utomstående journalister. Jag lade snabbt märke till att det fanns tillräckligt med tillgängligt material som underlag för analys. Eftersom Roadburns allmänt goda rykte och deras uttryckligen eklektiska utbud har förstärkts under årens gång är tidsavgränsningen av materialet inte ett problem för mig.

### 1.5 Avhandlingens disposition

Den analytiska delen av avhandlingen är disponerad i tre huvudkapitel. Eftersom utbudet på festivalen är eklektiskt och inbegriper artister som på ett allmänt plan kan grupperas som antingen klassiska eller nyskapande, är det naturligt att jag analyserar autenticitetskonstruktionen hos artisterna enligt den tudelning som bland annat Keightley (2001) har gjort. Mitt första analyskapitel behandlar därför autenticitet först ur ett traditionellt perspektiv, där jag belyser autenticitetskonstruktionen ur den romantiska bilden av kreativitet som egenskap, samt hur diskurser som berör tradition och ursprung används för att tillskriva autenticitet till artister. Mitt andra analyskapitel behandlar autenticitet ur ett modernistiskt perspektiv.

Autenticitetskonstruktionen ur ett modernistiskt perspektiv kan ses som motpol till den traditionella autenticitetsgrupperingen. Som kontrast till den romantiserade bilden av det ursprungliga skapas den modernistiska autenticiteten ur nytänkande, experimentering och motstånd till etablerade aktörer.

För att besvara hur Roadburn konstrueras som en autentisk festival analyserar jag utöver autenticitetskonstruktionen hos enskilda artister även hur festivalen som helhet skildras i text. I mitt tredje och sista analyskapitel intresserar jag mig därför för att undersöka genom vilka festivalspecifika egenskaper Roadburn differentieras från andra likartade festivaler, och utgående från vilka aspekter den konstrueras som unik. Jag analyserar även hur subkulturellt kapital används som ett sätt att tillskriva festivalen och dess producenter trovärdighet som därmed bidrar till bilden av festivalen som autentisk.

## 2 Traditionell autenticitet

Roadburn var till en början en festival först och främst inriktad på stoner rock och doom metal, genrer som fortfarande är välrepresenterade på festivalen. Under årens lopp har festivalen växt i storlek samtidigt som utbudet har breddats, och idag förbinder man sig uttryckligen inte till specifika musikgenrer. Den gemensamma konceptuella nämnaren för det musikaliska utbudet är det som i mitt material ofta benämns som *heavy music*. Reflektioner kring begreppet heavy och hur det tillskrivs väldigt olika artister är vanligt förekommande i mitt material. De här diskussionerna uppfattar jag delvis som en förlängning av ett av festivalens uttryckliga syften, nämligen att utvidga heavy som konstnärligt koncept och samtidigt främja en innovativ musikscen. I min analys använder jag mig entydigt av begreppet heavy musik när jag diskuterar musiken på festivalen. Begreppet syftar i det här sammanhanget på tung musik, utan att nödvändigtvis hänvisa till heavy metal som enhetlig subkultur. I materialet används heavy musik som ett slags paraplybegrepp som även innefattar musikstilar som vanligtvis inte beskrivs som tung musik, vilket kan ses som ett försök till att bredda innebörden av begreppet.

Utöver den innovation och eklekticism som Roadburn främst är kända för, finns det även autenticitetskonstruktioner som utgörs av diskurser som bland annat Anttonen (2017, 36) kategoriserar som traditionell autenticitet. Kapitlet består av två underrubriker, varav jag i det första analyserar på vilka sätt autenticitet konstrueras när artister eller sound återkopplas till lokala musikscener. Jag är även intresserad av att studera utgående från vilka faktorer lokala musikscener konstrueras som autentiska och hur det i sin tur bidrar till autenticitetskonstruktionen av artister som har sitt ursprung i den lokala musikscenen i fråga. I det andra underkapitlet ligger fokus på vilka sätt autenticitet konstrueras hos artister där kreativitet utgående från ett romantiskt förhållningssätt framställs som de väsentliga egenskaperna hos artisterna.

## 2.1 Ursprung och tradition

Att artister marknadsförs genom att relateras till sitt geografiska ursprung är ofta förekommande i mitt material. I den här kontexten syftar jag främst på hur artister sammankopplas till olika lokala och translokala musikscener som i sin tur kan innefatta allt från sound, estetik och känslor som ofta associeras med dessa platser. Då artisterna kontextualiseras genom redogörelser av vad de anses ha tillfört sina lokala musikscener och vidare betytt för utvecklingen av specifika genrer, tillskrivs de samtidigt autenticitet. Speciellt de artister som i ett tidigt skede av sina karriärer ansetts vara stilbildande och således influerat andra artister som följd av deras nyskapande musik tillskrivs autenticitet i större utsträckning. Det är heller inte ovanligt nya artister inom samma musikgenre från den geografiska plats där genren i fråga anses ha sitt ursprung tillskrivs autenticitet lättare som följd av samma ursprung. I stor utsträckning handlar det om en tillskriven romantiserad bild av platser där människor anser sig finna det autentiska och ursprungliga av en genre.

Somliga musikstilar associeras starkare till en geografisk plats än andra. Ett klassiskt exempel är New Orleans och deras starka koppling till jazzmusiken ända från och med tidigt 1900-tal. En annan musikstil som har starka kopplingar till New Orleans och Louisiana som helhet är sludge, en musikstil som etablerades under slutet av 1980-talet och som tog influenser från doom metal och hardcore punk. Ett band som ofta lyfts fram som grundare av genren är Eyehategod, som själva ofta poängterar sitt geografiska ursprung innan varje spelning. År 2015 spelade bandet två konserter på Roadburn, och exempelvis Pete Green från The Sleeping Shaman beskriver bandet som följande: "If Kyuss were the kings of the desert and Fu Manchu are the kings of the road then there's surely no denial that Eyehategod are the kings of the swamp." samtidigt som han också benämner bandet som "The Louisiana lords" (Green 2015d).

När skribenter beskriver vissa artister betonar de aspekter som på något sätt representerar redan tidigare etablerade diskurser om artisten eller genren som helhet. I det här fallet hänvisar jag till hur artister inom genren sludge från framförallt Louisiana ofta porträtteras, som på sätt och vis är en förlängning av vad genrens

estetik och attityd ofta associeras med. Exempelvis skriver Kim Kelly i WCD följande om Sourvein, som är ett annat band från de amerikanska sydstaterna: ”Sourvein started things off on the Main Stage with a piledriver dose of the dirtiest Southern sludge. The Cape Fear institution sounded immense, frontman T-Roy was in fine form as he shimmied, spat, and snarled across the stage” (Kelly 2014). Även Eyehategod beskrivs på ett liknande sätt av Harry Sword från The Quietus:

The show kind of starts before the music. You may know the drill by now. Mike Williams and Jimmy Bower walking about onstage trading increasingly impassioned insults with the audience; Williams blowing his nose onto the stage; both heckling, hooting with laughter, passing beers and generally making nuisances of themselves. The pre show vibe Eyehategod set up is one of a rawkus bacchanalian house party, the division between band and audience completely non existent. (Sword 2015.)

I båda citaten konstrueras det autentiska inte huvudsakligen utgående från själva musiken i fråga utan snarare estetiken, känslan och attityden som artisterna förmedlar. Genom att lyfta fram artisternas häcklande beteende på scen utläser jag att skribenterna vill förmedla den stereotypa bild som band inom den här genren ofta associeras med. José Carlos Santos använder termen ”Nola Mob” (Santos 2015) för att beskriva Eyehategod, där Nola representerar platsen och Mob för tankarna till en slags social gruppering bottnat i utanförskap. Den bild som ofta förknippas med genren och heavy musik som har sitt ursprung i den amerikanska södern som jag utläser skribenterna vill betona bottnar i stor del i anarkism och nihilism. Eftersom både Eyehategod och Sourvein av många anses vara legender inom genren, samtidigt som skribenterna skildrar konserterna genom typiska och förväntade diskurser förstärks tanken om artisterna som autentiska till den musikstil de utövar.

Inom de autenticitetsdiskurser som konstrueras kring traditioner genererar de här beskrivningar en samhörighetskänsla, vilket kan relateras till exempelvis Allan Moores definition av det han kallar *second person authenticity*. Moore (2002, 219) hävdar att den här autenticitetsdiskursen konstrueras genom att artisten upplevs kunna artikulera en övertygelse för publiken. Med andra ord att artisten anses



representera lyssnarnas liv, vilket i sin tur genererar en samhörighetskänsla för deltagarna. I materialet framställs Eyehategod och Sourvein som musikstilen förkroppsligad, vilket exempelvis Pete Green betonar när han skriver följande om Eyehategod: "The thought comes over me that all these other bands trying to carry around the so-called "sludge" tag should just pack up and leave. Always a band to be taken as needed for pain, long live Eyehategod" (Green 2015d). Samtidigt som Eyehategod konstrueras som autentiska för att de anses representera en del av lyssnarnas liv genom att vara trovärdiga, utläser jag även att skribenterna konstruerar dem som autentiska genom det som Moore kallar för *first person authenticity*. Den här typen av autenticitet uppstår när en artist lyckas med att ge intrycket av att hen har integritet och kommunicerar direkt med publiken i oförmedlad form (2002, 214). I synnerhet i citaten som berör Eyehategod utläser jag att skribenterna lyfter fram bandet som trovärdigt och autentiskt i enlighet med den musikstil och estetik de anses representera. Det här kan även relateras till det som forskaren Johan Fornäs (1995, 276) kallar för social autenticitet, vilket hänvisar till artisten som representant för exempelvis ömsesidiga värderingar inom en gemenskap. Jag hävdar att den här typen av autenticitet kan ses som motsats till det som bland annat Weisethaunet & Lindberg kategoriserar som *authentic inauthenticity* (2010, 473) som historiskt sett oftast kopplats ihop med popmusik, där konstgjordhet och artistiska identiteter som konstruktioner är det essentiella.

Ett annat exempel på hur artisters nationella härkomst och kultur används som ett sätt att kontextualisera och tillskriva autenticitet är hur de italienska artisterna framställs. Det är vanligt att de italienska artisternas musik och estetik beskrivs som mörk och gärna kopplas till landets stora produktion av skräckfilmer. Regissören Dario Argento gjorde filmen *Suspiria* i slutet av 1970-talet till vilken bandet Goblin skrev filmmusiken. *Suspiria* anses av många vara en klassiker inom skräckfilmsgenren och år 2015 gav Goblin en konsert på Roadburn där de spelade filmmusiken i sin helhet samtidigt som filmen projicerades. I en recension av konserten hyllar Harry Sword inledningsvis filmen, varpå han efteråt skriver följande: "It also boasts one of the most instantly recognisable scores in seventies horror courtesy of Italo prog masters Goblin" (Sword 2015). Det här kopplar jag till det som Anttonen (2017, 40) skriver om det hon benämner autentiska artefakter, vilket syftar på en önskan om att kunna objektifiera autenticitet. På liknande sätt hävdar forskaren Theodore Grayck (1996,

75–77) att studioinspelningar kan ses som den mest autentiska artefakten inom rockmusik, som man genom liveframträdanden autentiskt försöker återskapa. Genom en likadan process tillskrivs Goblin autenticitet genom att återskapa musiken live från en film som av många refereras till som en klassiker.

Ett annat exempel på hur italienska band ofta kopplas samman med skräckfilmer och mörk estetik är följande: "Italy's Abysmal Grief are utterly unique in my book - they'll bring the true Italian dark sound to Roadburn 2016, recalling occult rites and the horror and suspense of the more obscure Giallo cinematic frighteners" (Hoeijmakers 2016a). För Goblin är det adekvat att skräckaspekten lyfts fram eftersom *Suspiria* anses vara en klassiker inom skräckfilmgenren samtidigt som det är bandets mest kända verk. I det andra exemplet är det tydligt att skribenten kopplar samman bandet med det "äkta italienska mörka soundet" på ett mera diffust plan. Att artister tar inspiration från skräckfilmer och använder sig av ockulta inslag i sin estetik är inget nyskapande i sig, speciellt inte inom rock och metal, som har inkorporerat denna typ av tematik så länge de existerat. Att marknadsföra italienska band som på något sätt inkorporerar ockulta inslag och skräcktematik i sin musik och estetik genom att koppla de samman med den italienska skräckfilmgenren från 1960-, 70-talet målar skribenten upp en bild för läsaren av artistens musik och estetik. I och med att italienska skräckfilmer från denna era ofta kategoriseras som en egen subgenre från vilken många filmer har kultförklarats, tillskrivs artisterna autenticitet och trovärdighet när de kopplas samman med detta. Jag utläser att de här autenticitetskonstruktionerna till stor del handlar om en romantiserande bild av det förflutna samtidigt som det upprätthåller en typisk bild av en estetik som skapats inom en relativt smal konstform.

Även artister från Norden porträtteras ibland genom att på ett romantiserande sätt kopplas samman med stereotypiska föreställningar om nordisk natur och kultur. Ofta karaktäriseras de nordiska artisternas musik i termer som exempelvis "mörk" och "kall" samtidigt som skribenterna ofta relaterar till skogen, berg och vikingar när de försöker beskriva musiken.

Their compositions make you feel like you're part of whatever "scene" existed in the Viking motherlands of Scandinavia circa one thousand years ago. Playing every rustic instrument from tribal drums, to wooden xylophones, to cellos and woodwind, theirs are tales of times and lands we can only read about in museums and see on the History Channel. (Green 2015e.)

Greens recension av det norska bandet Wardruna är ett tydligt exempel på hur skandinaviska och framförallt nordiska artister ofta framställs. Speciellt inom genrerna black metal och pagan metal är det vanligt att artisterna kopplas samman med fornnordisk mytologi som ofta hänvisas till på ett romantiserande sätt. Artisterna inom dessa genrer inkorporerar ofta element som kan härledas till nordisk historia och mytologi både på ett musikaliskt och lyriskt plan. Nikolas Sellheim (2016, 515) skriver att Norden och det arktiska används som verktyg för att förstärka självbilden och identiteten för artister. När skribenter refererar till de här aspekterna, som exempelvis Green gör, autentiseras artisterna återigen genom diskursen folkloristisk autenticitet. Tanken om det ursprungliga tillsammans med en ofta romantiserad bild av den nordiska kulturen som för lyssnaren kan fungera som sagolik resa tillbaka i tiden förstärks genom att han relaterar musiken till museum och tv-program om historia. Ännu ett exempel på glorifieringen av det nordiska samt den porträttering och mystifierande av artisterna som ofta är förekommande är när Alex Mysterie recenserar det norska bandet Skuggjås spelning så här:

And then a rare Skuggjá performance? The latter created a magic scenario of the Norwegian cultural identity that unified past and present, and gave an insight on yet another aspect of the Norse culture that was surprisingly "solar". (Mysterie 2015.)

Artister som inte uppträtt på en lång tid får överlag mycket utrymme i materialet, vilket inte är konstigt eftersom det genererar en typ av exklusivitet i artistutbudet. År 2016 uppträdde det japanska hardcorepunkbandet G.I.S.M. för första gången på 14 år. Roadburn blev samtidigt första platsen där bandet uppträdde utanför Japan, vilket alla skribenter som skriver om bandet betonar. Guido Segers från The Sleeping Shaman marknadsför bandets spelning så här: "G.I.S.M. on Roadburn proves that

Roadburn can even raise the dead” (Segers 2016c) varpå Alex Mysterie från WCD beskriver bandet som följande: ”...has roots far back into a time when G.I.S.M. were part of something that changed music forever: '80s Hardcore Punk” (Mysterie 2016). Gemma Shaw från Cvlt Nation beskriver spelningen så här: ”It’s not a polished performance, it’s loose, it’s filthy, it’s how G.I.S.M should be” (Shaw 2016b). Bandet konstrueras som autentiskt främst genom att lyfta fram att de fortfarande låter som de gjorde när de var aktiva i den japanska hardcorepunkscenen på 1980-talet. Med andra ord konstrueras de som ett autentiskt band för att de är trogna sitt ursprungliga sound och den lokala musikscen de är en del av. När Mysterie dessutom skriver att de var delaktiga i något som kom att förändra musiken för all framtid skapas en tanke om att bandet är betydelsefulla och varit en inspirationskälla för många. Exklusiviteten i att spelningen är den första för bandet utanför Japan hyllas i materialet och förmedlar en bild av att Roadburns artistiska utbud kan bjuda på oförutsägbara och unika bokningar. Det här kan återigen kopplas till Moores teorier om *first person authenticity* eftersom G.I.S.M. framställs som ett band som kommunicerar direkt med publiken i oförmedlad form. Integritetsaspekten gällande bandet förstärks ytterligare genom det som forskaren Timothy D Taylor (1997, 26–28) kallar för *authenticity as primality* som hänvisar till att en artists yttranden tas emot som autentiskt om de kan härledas till en inledande fas för något nytt, vilket är tydligt i citatet av Mysterie. Det här kan också ses som ett exempel på hur artister och Roadburn sinsemellan förstärker varandras subkulturella kapital eftersom kultur kan ses som en växelverkan, men i subkulturer och inom musikscener blir det ännu mera tydligt.

En del artister tillskrivs autenticitet främst genom att skribenterna relaterar artisten till sin uppväxt. Det är ganska vanligt att de här artisterna beskrivs som väldigt betydelsefulla för skribenterna på ett personligt plan, vilket i sin tur bidrar till att övertyga läsarna om artisternas kvalitet och kredibilitet. Att marknadsföra artister på det här sättet är också ett sätt att tillskriva sig själv subkulturellt kapital, samtidigt som man tillskriver autenticitet till artisten i fråga. Enligt Kahn-Harris (2007, 128) erhåller människor överskridande subkulturellt kapital genom sceniska diskurser som involverar en personlig koppling till musiken. När artister lyfts fram genom en personlig kontext tillskrivs artisterna även autenticitet eftersom skribenternas starka upplevelser legitimerar artisternas förmåga att göra bestående intryck. Andreas Kohl

marknadsför bandet Fields Of The Nephilim genom att inledningsvis skriva följande: ”A bucket full of memories and traces of my slowly disappearing youth – Fields Of The Nephilim have been an integral part of my CV in so many ways, how can I not anticipate this show in awe?” (Kohl 2015). Även Walter Hoejmakers marknadsför bandet genom att skriva sin personliga koppling till bandet som följande:

Fields Of The Nephilim have been such a musical staple in my life since the late ‘80s, along with Celtic Frost, Voivod and Loop. Having the Fields headlining Roadburn is more than a once in a lifetime experience. (Hoeijmakers 2015.)

Genom att beskriva hur betydelsefulla artisterna varit under olika skeenden i livet legitimeras artisterna i fråga, samtidigt som det kan väcka en nyfikenhet hos den del av publiken som inte känner till artisten från förut. Eftersom de flesta har starka upplevelser och känslor till artister som betytt extra mycket, och som format ens syn på musik, tror jag även att dylika utlåtanden genererar en samhörighetskänsla på festivalen. Ett annat exempel på den här typen av diskurs är Daniel Pietersens recension av bandet Godflesh och deras konsert 2018:

The Selfless era circa ‘94 is an important one to me as my first exposure to Godflesh was through the Merciless EP, released in the same year. The stripped-down, punishing music combined with a distillation of all the impotent contempt and fury I felt at that age became my punk. (Pietersen 2018.)

De flesta läsare kan troligtvis i viss mån relatera till Pietersens beskrivning av hur stor betydelse en artist kan ha för en. Han avslutar sin recension av med följande: ”And then they actually play “Merciless” and I am gone, 17 again. Suddenly, that bar has been raised a few notches” (Ibid.). I båda citaten av Pietersen är det tydligt att nostalgikänslor spelar en stor del i hans beskrivningar. När en artist anses representera en viss period i livet, och i Pietersens fall en specifik era av en artists verkamma tid, autentiserar artisten genom Moores *second person authenticity*. Enligt Moore (2002, 219–220) handlar det om att artisten lyckas ge uttryck för hur livet är för lyssnaren, där lyssnarens livsupplevelser blir bekräftade genom musiken.

Det kan även kopplas till det som Weisethaunet och Lindberg (2010, 476) kallar för *authenticity as transcendence of the everyday*, som bland annat hänvisar till musikens förmåga att påverka lyssnarens tidsuppfattning i positiv bemärkelse. Det handlar till stor del om att få lyssnaren att uppleva eskapism och fångas av nuet. Den igenkänningsfaktor som läsarna kan få av liknande beskrivningar genererar också en samhörighet på festivalen. Trots att autenticitetskonstruktionen av The Fields Of The Nephilim och Godflesh i de här exemplen främst är bottnade i nostalgi, upprätthålls ändå tanken om att artisterna innehar kvaliteter som bidrar till en autentisk bild av båda. Som en följd av Roadburn goda rykte fungerar liknande uttalanden av arrangörer och skribenter som följt festivalen under flera år som ett intyg för artisternas kvalitet.

## 2.2 Kreativitet

Med tanke på det eklektiska utbudet av artister och att festivalen uttryckligen vill främja en innovativ musikkultur samt tänja på gränserna för både musik och konst, är det inte förvånande att mycket av utbudet tillskrivs autenticitet genom beskrivningar av kreativitet. Oavsett vad kreativiteten anses böttna i framställs många band som uttryckligen kreativa, medan den aspekten också kan vara mera dold. Den typ av kreativitet som tillskrivs de äldsta banden på festivalen bottnar främst i deras inflytande på olika musikscener och till viss del i den anti-kommersialism de anses ha representerat under åren. De här artisterna legitimeras genom att lyfta fram hur kreativa och nyskapande de ansågs vara för sin tid. När artister anses ha tillfört en genre något nytt som i sin tur varit betydelsefullt för att utvecklingen av genren lyfts de fram som viktiga och konstrueras följaktligen som autentiska. På liknande sätt beskrivs även nyare artister som uppträder på festivalen som speciellt kreativa och utvecklare av specifika musikstilar.

Det franska bandet Magma är ett exempel på hur kreativitet används som ett sätt att tillskriva autenticitet. Magmas musik beskrivs som följande: "...as fresh and relevant today as it was 40 years ago" (Therrian 2017a) och: "...as bold, daring and idiosyncratic today as they were when they first started" (Caixão 2014). Här konstrueras autenticiteten delvis från hur innovativa och nyskapande bandet fortfarande är trots deras långa karriär, vilket också verkar vara de musikaliska

aspekter de blivit uppmärksammade för när de startade. Att använda adjektiv som ”fräsch” och ”relevant” för att beskriva ett band som bildades i slutet av 1960-talet indikerar också att bandet anses vara något extraordinärt. Det här antyder bland annat Saul Do Caixão som skriver följande: ”...but the chances are they will never get the chance to book musicians on the level of Magma again – they are simply on another level” (Caixão 2014). I somliga fall gör skribenterna överdrivna och humoristiska liknelser för att tydliggöra sina åsikter om artisten i fråga. Kris Therrian från *Cvlt Nation* skriver att Magma borde klassas som en av Frankrikes nationalskatter tillsammans med ost, baguetter och Voltaire, samtidigt som han avslutar sin recension med: ”How does one even listen to anything else after this?! I felt like I could’ve just gone back to the hotel room and sat in silence for the remainder of the day” (Therrian 2017a).

En del artister associeras mer med Roadburn än andra, vilket bland annat Neurosis är ett tydligt exempel på. År 2016 uppträdde bandet två gånger på festivalen för att fira sitt 30-årsjubileum och fick därför mycket utrymme i media. Trots mycket mediautrymme har jag inte hittat någon som har skrivit något annat än positivt om uppträdandena. Bandet beskrevs redan nio år tidigare som ”established pioneers” (Blabbermouth 2007) och inför jubileumsspelningarna som ”heralded cult heroes” (Shaw 2016c) och ”established titans” (Sword 2016). Uppträdandena beskrevs som ”historical” (Therrian 2016) ”unmissable” (Koczan 2016) och ”once in a lifetime chance” (Santos 2016).

Även här tillskrivs bandet autenticitet delvis som följd av hur inflytelserikt bandet anses varit hittills under sin karriär, och delvis i hur de fortfarande förnyar sig själva. Det här bottnar återigen i att bandet framställs som kreativt i sitt musikskrivande och följaktligen fått den status de har. En del lyfter också delvis fram hur mycket material bandet släppt under sin 30-åriga karriär. Att marknadsföra spelningarna genom att lyfta fram deras stora diskografi bidrar också till uppfattningen av att bandet har jobbat hårt för att nå den framgång de idag har. Att jobba hårt utan att på en gång nå stora framgångar med sin musik stärker bilden av att artisten inte främst drivs av kommersiella framgångar, utan att det snarare är något de känner att de måste göra.

Tanken om konstnärlig utveckling och förnyelse hör egentligen till de moderna autenticitetsdiskurserna, men eftersom diskurserna ofta överlappar varandra och kan förekomma samtidigt anser jag det vara ändamålsenligt att diskutera den här aspekten ur ett traditionellt förhållningssätt till autenticitet. Jag hävdar detta vara motiverande eftersom bandet beskrivs som pionjärer och legender på grund av att deras musik anses ha varit under konstant konstnärlig utveckling. Till en början spelade bandet hardcore punk, men bytte senare inriktning och började experimentera med bland annat syntar och ljudlandskap. Bandets relativt mångsidiga material beskrivs exempelvis som följande: "incredible musical legacy" (Ludwig 2016) medan Gemma Shaw i sin recension skriver: "the true artistic vision is represented in their changing form as they smash through tracks from every era of their thirty years of existence" (Shaw 2016c).

Eftersom konserterna är av jubileumskaraktär inkluderas material från hela deras karriär, vilket också lyfts fram som något extraordinärt av flera skribenter. Exempelvis skriver Kris Therrian så här om låtlistan: "...consisting of some really old school tracks that will probably never be played again" (Therrian 2016). En av festivalens uttryckliga visioner är bland annat att främja utvecklingen av enskilda artister genom att låta dem genomföra annorlunda spelningar. Att Neurosis är en av de artister som förknippas starkt med Roadburn hävdar jag att främst beror på att de konstrueras som ett band som utvecklats under hela sin verksamma tid men som också behållit sitt tunga sound och influerat många musiker inom flera olika genrer. Guido Segers summerar en av konserterna enligt följande: "all that makes up Roadburn culminates into performances like this one, the heaviness, creativity and absolutely the darkness of it" (Segers 2016b). Roadburns vd Walter Hoeijmakers beskriver följaktligen Neurosis och deras association till festivalen som följande:

With Neurosis celebrating their 30th anniversary at Roadburn 2016, I feel that the festival finally has come full circle – there isn't anyone more attuned to the atmosphere and energy of Roadburn, and offering them the opportunity to celebrate their 30 years of existence at the festival, is a heartfelt tribute to their iconic style and sound that has influenced us all so much. (Hoeijmakers 2016b.)



Utommusikaliska aspekter i artisters framträdanden lyfts ofta fram i materialet som ett sätt att konstruera artister som kreativa. Det är inget som är unikt för Roadburn eftersom det i grund och botten handlar om artisteri och att främja konsertupplevelsen för publiken. Jag syftar här på både på det visuella i form av skärmprojicering bakom scenen och ljus teknik samt det estetiska i form av scenkläder och annan rekvisita som kan förstärka budskapet eller känslan en artist vill förmedla med sin musik. Ofta följs recensioner av sådana artisters spelningar av skribentens beskrivningar av sina subjektiva upplevelser och känslor. Termer som ofta är förekommande är exempelvis: överväldigande, fascinerande, och över förväntningarna. Kris Therrian beskriver exempelvis ingående artisten Bong-Ra och hans scenkläder för att måla upp det visuella från konserten. I somliga konsertrecensioner framställs det visuella som extra viktigt, nästan som en nödvändig ingrediens för att maximera upplevelsen. Therrian skriver följande om Bong-Ras spelning:

The music was enhanced by rather intricate Ancient Egyptian-themed animations, the myth of creation and the path of the sun god. I arrived with no expectations and ended up with an absolutely mesmerizing show. (Therrian 2018.)

Det enda som direkt berör musiken i Therrians recension är att nämna vilken låt spelningen inleds med, i övrigt fokuserar han enbart på det estetiska och visuella. Trots att Therrian betonar att de här aspekterna förbättrar musiken, tolkar jag det som att han snarare hävdar att de här aspekterna är extra viktiga för den här typen av musik, och att konserten inte alls skulle uppfattas som lika bra om dessa uteblev. Therrian beskriver artistens utseende så här: "the man himself was looking majestic in a red tagelmust" (ibid.) vilket passar ihop med den övriga visuella tematiken som lyfts fram. Jag utläser att Bong-Ra legitimeras som artist genom att lyfta fram de kreativa sätt som används att inkorporera tematik som går hand i hand med hur musiken torde låta, utan att egentligen beskriva musiken alls. Genom skribentens skildring av tematiken som ges genom beskrivningar av det visuella förväntas läsaren kunna få en uppfattning av själva musiken. Therrians beskrivning av Bong-Ra kan kopplas till diskursen om självuttryck som bottnar i kreativitet. Weisethaunet och Linberg (2010, 471–472) skriver att en artist anses vara autentisk när de är

nyskapande, vilket även hänvisar till ett individuellt uttryck när de uppträder och inte enbart de soniska egenskaperna.

Toby Cook från tidskriften *The Quietus* lyfter på ett mer allmänt plan upp de visuella och estetiska aspekterna som festivalen erbjuder artisterna till deras spelningar. Han skriver att en av de många positiva aspekterna med Roadburn är följande: "Their effort and commitment to allowing bands to explore the visual aesthetic of their performances" (Cook 2017). Vidare lyfter han fram festivalens eklekticism med exempel på hur det visuella kan variera mycket men fortfarande ha en stor inverkan på helhetsupplevelsen.

Whether it's Ulver and their 80's planetarium-like laser show, or Whores backed simply by a picture of a dustbin. But then, though, there's French trio Aluk Todolo, who simply play grouped around a single light bulb, powered by their own exertions. (Ibid.)

Cook fortsätter sin text genom att recensera Aluk Todolos spelning. Han beskriver bandets musikaliska blandning av black metal och krautrock som mörk och skrämmande, varpå han tillägger följande:

And yet, crowed around their single, swinging light there's a genuine sense of threat and insanity – the trio seem stuck in some sort of Kafkaesque nightmare where they aren't stop playing and let the light go out, even though they're never quite sure why. (Ibid.)

Cook återger sin upplevelse och beskriver att när tempot och intensiteten byggs upp, och gitarristen därefter lyfter upp sitt pedalbord och börjar spela på den som följande: "impossible not to get dragged into their impossible world". Utgående från hur Cook framställer bandet framkommer det tydligt att musiken kan upplevas som svår att ta till sig. Detta kombinerat med deras sätt att bygga upp en skrämmande och hotfull stämning genom det visuellt minimala är något som konstrueras som kreativt och följaktligen autentiskt. Avslutningsvis skriver Cook så här: "The fleeting moment of panic when they eventually stop playing and that bulb finally goes out is un-fucking-real" (Ibid.). Bandet spelade på Roadburn också år 2011, och skribenten Paul

Robertson lyfte fram följande: "As the band were utilizing bare light bulbs and creating a sort of ritual experience from their performance" (Robertson 2011). Trots bandets visuella minimalism lyckas de både soniskt och genom sin estetik få publiken att känna ångest och entusiasm samtidigt som de framställs som kapabla till att förmedla en ceremoniell känsla för publiken.

Trots att det varje år finns många artister på Roadburn som beskrivs genom kreativitetsdiskurser finns det vissa som sticker ut i materialet. De här artisterna utmärker sig genom hur ett stort antal skribenter recenserar deras spelningar på festivalen, hur entydigt positivt det skrivs om uppträdandena, samt hur extraordinärt och överväldigande spelningarna framställs i recensionerna. Ett exempel på det här är hur det norska bandet Mysticum och deras spelning på Roadburn 2017 återges i materialet. Sander van den Driesche beskriver spelningen som följande: "The most insane performance I've seen at this year's Roadburn" (van den Driesche 2017) och skriver att bandet gjorde huvudscenen till ett: "Huge, sweaty industrial black metal rave party" (Ibid.). Driesche nämner att när han läste om bandet på förhand var det inte speciellt lockande, men att han trots allt ville se de framföra några låtar för att få en uppfattning om vad det handlar om. Han skriver att han trots allt blev kvar för att se hela spelningen och beskriver sin upplevelse så här: "mixed state of confusion, admiration and a general "what-the-fuck-am-I-looking-at-here" feeling" (Ibid.). Det verkar i och för sig inte ovanligt att människor som besöker Roadburn går på en spelning utan större bekantskap med bandet, och efteråt konstaterat att det var något av det bästa de någonsin sett. Driesche avslutar sin text så här: "This was the church of Satan and we were summoned. They were the band everyone kept talking about the next day" (Ibid.).

Toby Cooks recension av Mysticums spelning inleds enligt följande: "Don't take psychedelics and then accidentally wander into Mysticum's performance" (Cook 2017). Citatet antyder att bandets spelning för många varit en överväldigande upplevelse. Cook fortsätter att konstruera bandets spelning som något extraordinärt genom att beskriva festivalområdet efter konserten med att referera till en scen från filmen *Saving Private Ryan* (1998):

After a shell goes off in Tom Hanks' face and in his disoriented state he sees his fellow men wandering around like a lurching pack of Zombies, such was the stupefying spectacle of the group's performance. (Ibid.)

Sådana här liknelser är förstået humoristiskt överdrivna men inverkar ändå på läsarnas bild av hur spelningen kan tänkas ha varit. Det som gör att Mysticums spelning fick så mycket medialt utrymme och uppskattning hävdar jag främst vara på grund av deras musikaliska blandning av black metal och elektronisk musik i kombination med en epilepsiframkallande ljusshow. För att göra upplevelsen ännu mera storslagen står dessutom den norska trion på stora plattformar och spelar. Cook som i många av sina recensioner skriver på ett väldigt målande och överdrivet sätt beskriver själva konserten så här:

The three members looking like a nihilist Kiss and towering above the masses on three monolithic towers – takes sensory assault to another level. With the trio astride their columns shrouded in near darkness, with mono-chrome projections behind and below them of marching armies and heavy artillery, iron eagles and hypodermic syringes, and the ubiquitous '666', whilst all the while apocalyptic, drum-machine black metal that sounds like an exploding tank factory marches over you is a profoundly punishing experience in any state. (Cook 2017.)

Cook beskriver både det soniska och det visuella med ordval och språk som är väldigt målande, om än på ett sätt som en del människor skulle uppfatta som komiskt. Jag anser att detta är ett bra exempel på hur utmanande musik och kreativitet är viktiga hörnstenar för hela festivalens varumärke. När Cook beskriver känslan på spelningen som en djupt påfrestande upplevelse i positiv bemärkelse konstrueras indirekt också Roadburn som en festival för seriösa musikkonsumenter som eftersöker upplevelser utöver det vanliga.

### 2.3 Sammanfattning

Syftet med det här analyskapitlet har varit att undersöka hur Roadburns artister autentiseras och socialt konstrueras som autentiska med utgångspunkt i traditionella autenticitetsdiskurser. Med utgångspunkt från Anttonens (2017) indelning av autenticitetsdiskurser har jag analyserat hur artister konstrueras som autentiska genom att kopplas till sitt geografiska ursprung eller till den musikscen de anses härstamma från. Jag har även analyserat hur vissa artister lyfts fram som kreativa ur ett romantiskt förhållningssätt och på vilka olika sätt detta används för att konstruera artisterna som autentiska.

Genom min analys kan jag konstatera att somliga musikstilar framställs som lokalt förankrade i den lokala musikscen de ursprungligen har uppstått från mer än andra. Artister från de amerikanska sydstaterna som hör till genren sludge presenteras oftast som lokalt förankrade i sina scener och de sociokulturella uppfattningar som ofta associeras med ett utanförskap bottnad i missbruk, anarki och nihilism. De här artisterna tillskrivs autenticitet genom diskurser som framställer dem som trovärdiga och kommunicerar med publiken i oförmedlad form. På liknande sätt presenteras ofta de nordiska artisterna som lokalt förankrade i sin nationella härkomst, med skillnaden att de konstrueras som autentiska främst genom diskurser som kopplas till den romantiserande bilden av det gamla och ursprungliga. En del artister kopplas samman med sin nationella härkomst på ett mer diffust plan, som de italienska artisterna är ett exempel på. Dessa artister tillskrivs ofta autenticitet genom att kopplas samman med exempelvis kultförklarade skräckfilmer som producerades i landet under 1970 och 1980-talet. Deras musik och estetik refereras ofta till en mörk stämning där man gärna porträtterar landet som ett samhälle präglad av mystik. Trots att många av de utommusikaliska referenserna skribenterna hänvisar till kan ses som rätt banala, har det å andra sidan alltid varit ett viktigt element inom rockkritik att porträttera artister genom likadana processer som återfinns i materialet.

Att tillskriva artister autenticitet genom kreativitetsdiskurser görs ofta genom att skribenterna använder sig av målande beskrivningar av vad de både hör, ser och känner under spelningarna. En del av de artister som beskrivs som kreativa tillskrivs

autenticitet genom diskurser som handlar om att de lyckas få publiken att känna eskapism, som i sin tur förstärker känslan av gemenskap på festivalen. Artister som anses vara nyskapande och originella, både musikaliskt och visuellt tillskrivs autenticitet i stor utsträckning och verkar ofta tas emot med entusiasm snarare än att förkasta dem. Eftersom Roadburn uttryckligen eftersträvar kreativt tänk och en stor bredd i sitt utbud är det också väntat att nyskapande artister uppskattas. De kreativitetsdiskurser som analyserats i det här kapitlet kopplar jag på ett övergripande plan till det romantiska förhållningssättet till kreativitet som ett sätt att konstruera autenticitet.

### 3 Modernistisk Autenticitet

Utöver de autenticitetsdiskurser som jag kategoriserat som traditionella, vilka grundar sig i den romantiserade tanken om det ursprungliga och naturliga eller det kreativa geniet, ligger fokus i det här kapitlet på det som jag på ett övergripande plan benämner modernistisk autenticitet. Den här typen av autenticitet kan delvis ses som en motpol till traditionell autenticitet, trots att det i praktiken inte är så enkelt på grund av överlappningar mellan diskurserna. En modernistisk syn på autenticitet i musik innefattar på ett allmänt plan bland annat innovation och experimentering samt en tanke om att en äkta artist måste vara nyskapande och konstant förnya sig själv (Keightley 2001, 136).

För att på ett djupare plan förstå genom vilka aspekter skribenterna autentiserar artisterna och festivalen ur ett modernistiskt perspektiv, har jag utgående från Anttonens (2007) indelning av autenticitetsdiskurser kategoriserat in kapitlet i tre underrubriker. Inledningsvis analyserar jag de texter som på något sätt kan kopplas till diskursen om opposition, vilket enligt Anttonen (2007, 35) bland annat innefattar motstånd till musikindustrin samtidigt som artistisk frihet och självständighet värdesätts. I det andra underkapitlet ligger fokus på självutveckling, där man värdesätter konstnärlig integritet framom kommersiell framgång. I det här kapitlet inkluderas utöver en analys av hur artister konstrueras som trogna sina musikaliska ambitioner även en analys av det material som framställer festivalen som i ständig utveckling. Detta inkluderar i synnerhet de musikaliska samt audiovisuella samarbeten mellan artister. Avslutningsvis analyseras det som exempelvis

Weisethaunet och Lindberg (2010, 475) benämner som *body authenticity* vilket, precis som termen antyder, har att göra med hur människor kroppsligen påverkas av att uppleva levande musik. Den här autenticitetsdiskursen är nära besläktad med Weisethaunet och Lindbergs (2010, 476) *authenticity as transcendence of the everyday*, som snarare handlar om den mentala upplevelsen än den fysiska, som skildras inom *body authenticity*.

### 3.1 Opposition

I kontrast till de andra autenticitetsdiskurserna jag analyserar är autenticitetskonstruktion kopplat till opposition inte lika tydligt i materialet. Med begreppet syftar jag i det här sammanhanget på motståndet mot trender, men även obundenhet inför normerna inom de respektive subkulturerna. Till stor del handlar det om experimentering och utforskning av vad man kan åstadkomma musikaliskt med de medel man har till förfogande. Det som jag benämner som oppositionstagande är oftast inte direkt beskrivet i texten, men genom specifika ordval och hur artister representeras och kontextualiseras skapas en tanke hos läsaren om att artisterna inte påverkas av yttre omständigheter som exempelvis musikindustrin. Genom denna process skapas även en tanke om att festivalen inte följer trender, vilket blir extra tydligt genom bokningar av en del väldigt nischade artister med relativt få fans och på vilka sätt dessa artister lyfts fram i texter.

Ett exempel på ett sådant band är Acid Witch, som lyfts fram som duktiga på det de gör, samtidigt som bandet presenteras av skribenterna som icke-kommersiellt.

Exempelvis skriver Pete Green följande om bandet:

Still, if you like gigantic riffs, spooky haunted house Hammonds, shitty old horror movies and a healthy dose of laughing at heavy metal, as I do, then Acid Witch were definitely your perfect band of the weekend. (Green 2015a.)

I en annan text som Green skrivit för WCD beskriver han bandets image och musik så här: "So gore-drenched, VHS-fried and delectably deranged, Acid Witch have the mystery, the mastery and the doom-enveloping riffage to become the highlight of

your day in the 013's cauldron” (Green 2015b). Genom att relatera bandet till b-skräckfilmer, VHS-kassetter och Hammonds skapas en tanke om att bandet är old-school. Begreppet old school används i sådana här sammanhang främst som ett sätt att understryka artisters förhållningssätt till trender, där det framställs som en positiv aspekt att inte påverkas av dessa. Å andra sidan kunde man fråga sig om denna old-school image är en trend eller inte med tanke på alla retrovågor som populariserats, vilket i sig är trender trots att människorna i scenen uppfattar sig själva tvärtom. Däremot kan Greens citat också tydas som att bandet inte bör tas alltför seriöst, speciellt när han skriver att bandet är perfekt för de som har självdistanst och kan skratta åt heavy-klyschorna. Bandet framställs som kapabla till att både skapa musik som tilltalar publiken samtidigt som de är insatta och har ett subkulturellt kapital som möjliggör användande av humor i sin tolkning av stereotyp heavy metal-kultur. Denna balansgång är något som konstrueras som autentiskt, eftersom det krävs både musikalisk och scenisk kunskap för att kunna förena båda egenskaperna på ett framgångsrikt sätt.

Ibland motsägs trender indirekt genom bland annat bokningar av artister som agerar inom de mer klassiska genrerna inom rock. I de här fallen handlar det sällan om att konstruera banden som extrema eller nyskapande. Jag tolkar det snarare som att skribenterna främst vill framhålla det som de anser vara bra med de äldre och mer etablerade stilarna inom rock, samtidigt som man vill marknadsföra nya band som spelar inom de här traditionerna. En variant på den här typen av indirekt oppositionstagande är exempelvis: ”There's no contemporary UK folk rock band that understand the timeless beauty of this genre more than Galley Beggar” (Hoeijmakers 2016c). Ur Hoeijmakers citat utläser jag att han framhåller Galley Beggars talang för att spela folk rock på ett sätt som han upplever vara autentiskt. Det autentiska implementeras genom att lyfta fram att de är ett modernt band vars musik tillhör en genre som för många kanske för tankarna tillbaka till 1960-, 70-talet. Att han använder ord som *understand* och *timeless beauty* ger i detta sammanhang en bild av att genren ofta inte uppskattas speciellt mycket inom de subkulturer som förekommer på festivalen, och att genren överlag inte uppfattas vara så populär. Exemplet med Galley Beggar överlappar med de traditionella autenticitetsdiskurserna, men jag ser det som även som en variant av opposition mot trender. Å andra sidan kan man även



ställa sig kritisk till om det här faktiskt är klassisk folk rock eller ett exempel på retrohip musik.

Autenticitetsdiskurser som på något sätt är kopplade till eklekticism förekommer i olika grad. Eklekticismen är mest tydligt framkommande i texter som beskriver festivalen som fenomen, i och med att mångfald är en av festivalens artistiska visioner. I somliga fall används exempelvis artisters varierande diskografi som ett sätt att konstruera bandet som autonoma och är trogna sina musikaliska visioner. Det är inte heller ovanligt att musikens karaktär hos de här banden ofta beskrivs som halvt improviserad eller minimalistisk. Gnod är ett exempel på ett band som av flera skribenter karaktäriseras av egenskaper som kan kopplas till opposition:

Gnod will go in unexpected directions, joined by other musicians willing to abandon their safety net and walk the high wire, reaffirming the band's eclecticism and shifting sonic palette during their career to date. (Islington Mill 2016.)

Utöver bandets mångfasetterade diskografi framställs de som mångsidiga och experimentella genom att lyfta fram samarbete med andra artister. Samtidigt förstärks bilden av bandet som oppositionella genom att använda termer som ”DIY-collective” (Ibid.). Både *DIY*, som står för *do it yourself* och *collective* är termer som jag i det här sammanhanget tolkar att används som ett sätt att lyfta fram bandets undergroundkaraktär, oberörda av både musikindustrin och genretillhörighet. Det här kan även kopplas till Keightleys (2001, 136) teorier om att radikal experimentering är ett sätt att uppfattas som autentisk, där ens egna musikaliska ambitioner är viktigare än publikens reaktioner.

Skribenterna använder sig även av eklekticismen som grund för att lyfta fram artister som blandar redan etablerade stilar, som tillför en bild av att banden är nyskapande. Kris Therrian skriver exempelvis följande om bandet Oathbreaker: ”Theirs is the kind of multi-layered sound that fearlessly transverses across genres and stands out from the rest. If this is the future of extreme music, can I have some more please?” (Therrian 2017a). Att beskriva artister som nyskapande på ett eller annat sätt är frekvent förekommande i materialet, men kopplas till autenticitet på olika grunder.

Ovanstående citat är enbart ett exempel på hur skribenterna konstruerar artister som inte direkt kan kopplas till en specifik musikgenre som nyskapande och exempel på vilken riktning heavy musik håller på att ta. I dessa fall kan man ställa sig frågan om det här är ett exempel på en trend eller inte. Eftersom Therrian ställer sig den, på sätt och vis retoriska frågan, om det här är framtiden för heavy musik, uppfattas bandet i fråga åtminstone vara relativt nya. Orsaken varför man som läsare inte nödvändigtvis uppfattar Oathbreaker tillhörande någon trend är att bandet är av undergroundkaraktär. Trots att det här inte framgår i texten utgår man som läsare från denna tanke som en följd av festivalens etablerade rykte som upptäckare av nya framstående artister som inte uppfattas som mainstream. Ur läsarens perspektiv är det även på sätt och vis underförstått att ingen artist som uppträder på festivalen är del av någon större trend, trots att Therrians ordval påvisar att bandet är modernt och nyskapande. På sättet bandet beskrivs kopplas de samman med diskursen om opposition genom att de inte på ett enkelt sätt kan placeras i någon genrekategori, utan snarare tar influenser från flera olika stilar och på skapar något eget. Huruvida detta upplevs som nyskapande eller inte är subjektivt, eftersom blandningar av olika stilar inom heavy musik är något som har existerat mer eller mindre ända sedan 1980-talet.

Ett liknande exempel på ett band som porträtteras som svårtillgängligt och svår att kategorisera är bandet Igorrr. Elena Mara Reed beskriver bandet som ”a truly unique ‘death metal meets opera’ band from France” (Reed 2018). Hon skriver följande om bandets spelning på festivalen:

It’s my first time seeing the band live, and I have to admit there are moments I am left confused. Igorrr do not follow the rules. They combine incredible electronic works with baroque and a million other things. Igorrr music is phenomenal as it stands, you like it or not. (Ibid.)

Även här grundar sig det som beskrivs som unikt och annorlunda i eklekticism. Sättet Reed porträtterar bandet tillskrivs de en status av självständighet och att de gör som de vill. Detta förtydligas ännu mer när hon skriver att Igorrr inte följer regler, och således kan vara svåra att uppskatta. När artister konstrueras som utmanande i den här bemärkelsen ser jag det som ett sätt att motsätta sig de etablerade normerna

inom heavy musik. Det här utläser jag som ett sätt att konstruera festivalen som annorlunda och fristående från utomstående aktörers uppfattningar av vad som anses vara accepterat som heavy musik.

### 3.2 Självutveckling

En av festivalens intentioner är att finnas till för att sporra artistisk utveckling genom att exempelvis erbjuda artister möjligheter att genomföra annorlunda spelningar än vad de vanligtvis gör. Det här kan innebära allt från att framföra album i sin helhet, samarbeta med andra artister eller ge akustiska spelningar. Det finns också många artister på festivalen som framställs som kreativa i den bemärkelsen att de hela tiden förnyar sig själva och utforskar nya musikaliska områden. Kärnan i det här kapitlet ligger därför i att analysera hur artister och även festivalen framställs som självutvecklande. Jag kommer följaktligen även att analysera hur musikaliska samarbeten mellan artister porträtteras, vilket har blivit ett av festivalens varumärken och kan ses som en av de självutvecklande aspekterna för Roadburn som festival.

Till skillnad från artister där autenticitet tillskrivs som följd av avvikelse och nyskapande inom en specifik subkultur, finns det även artister där autenticitetskonstruktionen främst bottnar i en mera personlig självutveckling. Enligt Keightley (2001, 136) förhåller man sig inom den modernistiska synen på autenticitet till tanken att en sann artist konstant borde utveckla sig själv och inte stagnera. I materialet yttrar sig den här tanken genom hyllande av artister som anses fullfölja sina egna artistiska visioner snarare än att bry sig om kommersiella framgångar. Självutveckling inbegriper i det här sammanhanget även att redan etablerade artister inte är rädda för att frågå från sitt ursprungliga sound trots att det kan innebära att de förlorar fans.

Utöver beskrivningar av specifika artisters musikaliska utveckling och vad de bidrar med till diverse musikscener och stilar, ser jag i materialet att Roadburn som festival framställs som i ständig utveckling, och som en förnyande kraft för de musikkulturer som är representerade på festivalen. Ett särdrag som blivit allt mer frekvent förekommande på festivalen under senare år är samarbeten mellan artister. I somliga

fall utgörs dessa samarbeten mellan artister som tidigare jobbat tillsammans på något sätt. Ibland föds dessa samarbeten som en följd av Roadburns vd, Walter Hoeijmakers egna visioner för nya utmanande uppträdanden. Walter fungerar i dessa fall som en typ av koordinator som föreslår vilka samarbeten som kunde göras, men artisterna verkar trots allt ha fria händer till att skapa och utföra enligt sina egna intressen. Dessa samarbeten ser jag som ett exempel på hur arrangörerna försöker utveckla och förnya festivalen.

En del av de musikaliska samarbetena har varit engångsföreteelser och således även unika för Roadburn, medan en del har fortsatt att jobba tillsammans och till och med bandat in skivor tillsammans som följd av dess goda mottagande på festivalen. Ett exempel på ett samarbete som fick positivt bemötande och som vidare ledde till flera konserter samt skivinspelning är Waste Of Space Orchestra. I en längre text som redogör vad projektet är och hur det uppkom, presenterar Jamie Ludwig från WCD bandet som följande:

Thursday opens with a colossal, 10-part musical journey from the Waste of Space Orchestra, a merger between psychedelic black metal wizards Oranssi Pazuzu and doomy occult outfit Dark Buddha Rising. Both are groups are part of the Tampere, Finland-based Wastement Collective, which was prominently featured at Roadburn 2016. (Ludwig 2018.)

I Ludwigs sätt att marknadsföra bandet framkommer det att han vill bygga upp ett intresse inför konserten eftersom man varit noga med att ingen ska höra projektet innan spelningen på festivalen. De båda banden som Waste of Space Orchestra utgörs av har båda tidigare spelat på festivalen och är för de flesta besökare mer eller mindre kända sedan tidigare.

Initiativet till att göra den här kollaborationen var Walters och beskrivs så här: "Theirs was one of the specially commissioned musical pieces for Roadburn, performed for the first and last time at the festival" (Therrian 2018). Här framkommer seriositeten i att boka unika artister genom att skildra projektet som ett beställningsjobb, där Roadburn är den enda platsen man kan se musiken spelas live,

trots att bandet senare valde att göra flera konserter. Therrian skriver också följande: ”Oranssi Pazuzu and Dark Buddha Rising are already monstrous sonic entities in their own right, but having them combined was to spawn something inconcievable” (Ibid.). Återigen skapar skribenten en hajp kring spelningen genom att porträttera det som något ofattbart vilket i det här sammanhanget förstås är positivt betingat. Therrian ger avslutningsvis en stor kredibilitet till bandet när han skriver: ”This was *the* musical Gesamtkunstwerk and it left me completely dumbfolded. They set the bar so high that nothing, at least that day, could’ve come even close” (Ibid.). När han använder termen *Gesamtkunstwerk* för att beskriva konserten konstruerar han autenticitet utgående från två aspekter. För det första är termen det tyska ordet för det som kan översättas till ”allkonstverk”. Trots att man, enligt nationalencyklopedin, använder termen delvis annorlunda inom svenskt språkbruk hävdar jag att Therrian refererar till den tyska betydelsen som i det här fallet innebär att bandet sammanför olika konstarter till en helhet (Nationalencyklopedin). Therrians användning av termen framställer delvis bandet som autentiska i den bemärkelsen att de konstrueras som goda konstnärer eftersom de lyckas blanda det soniska, visuella och lyriska till en sammanfallande helhet. Tankar kring allkonstverk och vad det innebär var vanliga under den tidiga tyska romantiken bland filosofer och diktare, och den tyska termen har främst kopplats till Richard Wagners senare musikdramatik och hans teorier om ”framtidens konstverk” (Ibid.). Utöver att användningen av termen bidrar till att konstruera artisten som autentisk, tolkar jag det återigen som att skribenten bidrar till att upprätthålla bilden av festivalen som en plats för seriösa musikkonsumenter. Den bilden skapas när de använder sig av terminologi som vanligtvis kopplas samman med konst som inte förknippas med populärkultur.

It’s testament to the welcoming spirit of the Roadburn faithful that a purely electronic artist such as Russell Haswell is not only accepted, but can hold a crowd transfixed by the vast towers of noise he produces with his array of strange and terrible boxes set out on a little table. (Sword 2016.)

Tanken om att Roadburn har ett mera mångfacetterat utbud än metalfestivaler i genomsnitt framkommer tydligt i Swords citat. Att festivalen inte är en plats för musikalisk purism och konservatism förklarar han genom att först understryka hur

välkomnande festivalen är genom att boka en artist som spelar helt elektronisk musik. Sword avslutar sin text med att skriva följande: ”It was incredibly refreshing to see an (ostensibly) ‘metal’ crowd take his sound for what it is - every bit as complex and “heavy” as anything heard all weekend - and enjoy the barrage” (Ibid.). Även i det här citatet är det publikens öppenhet och tolerans för andra musikstilar än de som vanligtvis beskrivs som heavy musik. Som flera andra skribenter och festivalproducenterna betonar, inkluderas musik som inte nödvändigtvis har en grund i vare sig rock eller metal men som kan upplevas som lika tung och utmanande.

Jag tolkar det som att producenterna genom sådana här bokningar, och skribenternas sätt att beskriva artisterna i fråga, är en strävan till att utveckla det som allmänt kan beskrivas som metalgenren med alla dess subgenrer och subkulturer. Festivalen framstår följaktligen som ett evenemang för entusiaster av heavy musik där normer och praxis som ofta förekommer inom scenerna suddas ut. Jag utläser att festivalen som fenomen indirekt, genom att betona hur unika artisterna är, befäster vad som är heavy musik. Liknande tankegångar gäller för alla musikstilar som en följd av att musikkulturer är i konstant förändring och influerar varandra.

En annan aspekt som jag anser att framförallt är ett sätt att autentisera festivalen på ett mera indirekt sätt än att beskriva den i positiva termer, är att marknadsföra artister som innovativa och utvecklare av äldre etablerade musikgenrer. Utöver att tillskriva den här bilden enbart till specifika band, lyfts ibland lokala musikscener fram som extra vitala, spännande och nyskapande. De här diskurserna skiljer sig från de när artister tillskrivs autenticitet genom att kopplas samman med sin nationella bakgrund. I de här fallen handlar det främst om att lyfta fram artister från, för tillfället, framstående lokala musikscener inom specifika musikgenrer. Den isländska black metal scenen är en som av flera skribenter porträtteras som både livskraftig och samtidigt innovativ. Ben Handelman skriver följande i WCD:

Among the most exciting rising stars in this community is Naðra, whose Allir Vegir Til Glötunar is already one of 2016’s strongest black metal albums. If you want to witness the blistering future of an evolving genre, this set is mandatory. (Handelman 2016.)

Kim Kelly lyfter också fram den isländska black metal scenen redan ett år tidigare genom att skriva följande:

Svartidauði may not have the marquee status of bands like Enslaved or EyeHateGod (yet), but this Icelandic black metal cult is unequivocally one of the genre's finest – and deadliest – new bands. Don't fuck this one up. (Kelly 2015.)

Utöver att skribenterna i båda ovanstående citat marknadsför enskilda artister som samtidigt legitimeras genom att skriva hur bra de anses vara, autentiseras även festivalen genom sådana här påståenden. När Handelman exempelvis skriver att Naðra är en av de mest spännande artisterna från en lokal musikscen som på ett allmänt plan konstrueras som en av de mest framstående inom den musikkulturen för tillfället, skapas en tanke hos läsarna att festivalproducenterna har bra koll på de olika musikscenerna som representeras på festivalen. Black metal är en av de genrer inom extreme metal som ofta framstår som en av de mest konservativa. Kahn-Harris (2007, 128) skriver exempelvis att de tidiga black metal-banden hånade andra band och institutioner kopplade till heavy-kulturen för att etablera en liten elitistisk krets som utgjordes av människor som ansåg sig vara äkta. Tanken om att den tidiga black metal-scenen uppfanns av musikerna själva utan inflytelse från övriga scener existerar i viss mån än idag genom exempelvis motstånd till att kopplas samman med andra genrer (Kahn-Harris, 2007, 57). Jag utläser att när Handelman skriver ifall publiken vill bevittna framtiden av en genre i utveckling är den här spelningen obligatorisk, att han försöker förhöja festivalens status som en av de ledande aktörerna som utvecklare av heavy musik. Citatet av Kelly tolkar jag som ett likartat försök till att förhöja festivalens status genom att porträttera Svartidauði som ett av genrens bästa band, samtidigt som hon likställer bandets kvalitet med stora etablerade namn inom heavy musik och Roadburn-veteraner.

Ett annat exempel på hur somliga lokala musikscener konstrueras som mer nyskapande än andra finns återigen inom black metal-genren, men den nederländska scenen. När Jamie Ludwig marknadsför bandet Laster börjar han inledningsvis med följande: "Roadburn's annual collaborations with Dutch heavy/outsider music platform Never Mind the Hype are always a good bet for finding new favorite bands"

(Ludwig 2017). Uppseendeväckande med citatet är Ludwigs sätt att beskriva plattformen genom att likställa termerna *heavy* och *outsider*. Det här kan ses som en autenticitetsparadox, där artister som är utanför klassas som autentiska och blir följaktligen delaktiga i en gemenskap. Jag tolkar det trots allt som att plattformens främsta syfte är att marknadsföra nya artister inom heavy musik. Genom att använda ordet *outsider* i det här sammanhanget, vilket är ganska vedertaget och stereotypiskt när det kommer till extrem musik, stärker det ändå bilden av vilken typ av musik Lasters kan tänkas vara. Efteråt skriver han följande: "The trio is among a number of festival artists from the innovative Dutch black metal community that some are already referring to as "the New Wave of Dutch Black Metal", and it's no wonder why" (Ibid.) och beskriver deras nyaste skiva som att de: "conjure new facets of heavy music" (Ibid.). I de här två citaten legitimerar Ludwig både den nederländska black metal-scenen för deras innovativa insats till att förnya genren i fråga. Att Lasters musik beskrivs som att de tar fram nya nyanser av heavy musik står således även i linje med hur den nederländska black metal-scenen porträtteras i allmänhet.

Att det är artister som kopplas till black metal-genren som ofta beskrivs som nyskapande och därtill även den lokala musikscen de är verksamma inom hävdar jag kan härledas till två orsaker. Inom heavy musik-kulturen är ett relativt etablerat resonemang att black metal-genren av många fans beskrivs som konservativa och inte mottagliga för nytänkande. Uppenbarligen finns det många artister som vill utveckla genren i fråga och inkorporera nya element till musiken, vilket ovanstående citat redogör. Å andra sidan finns det många som främst associerar genren till den black metal-scen som blev världskänd i början 1990-talet i Norge, och anser att den musik som skapades då är den enda riktiga black metal-musiken. Att skribenterna ofta kategoriserar artister från samma scen och skriver om dem som en kollektiv insats kan ha att göra med att många associerar just de norska banden som ett homogent kollektiv när det begav sig. Jag tolkar det som att skribenterna försöker väcka större intresse för de specifika artisterna genom att sammankoppla dem med en lokal scen. Att de är en del av en större helhet bidrar till att läsarna tolkar det som att artisterna gör något nytt som är värt att uppmärksamma. Även här överlappar analysen med de traditionella autenticitetsdiskurserna, men jag anser att det väsentliga som försöker förmedlas trots allt är hur artisterna försöker utveckla genren i fråga. Det handlar i större grad om nyskapande än att koppla samman artisterna



med sitt geografiska ursprung trots att skribenterna även betonar var dessa scener finns.

### 3.3 Utförande

Något som det finns mycket av i mitt material är beskrivningar av konsertupplevelser och artisters sound och estetik. Fokus ligger därför i det här kapitlet på att analysera vilka aspekter relaterade till utförande skribenterna väljer att lyfta fram samt på vilka sätt deras beskrivningar bidrar till att konstruera artisterna som autentiska. Jag intresserar mig främst för att undersöka hur konserterna beskrivs i materialet utgående från soniska och visuella utgångspunkter. Kärnan ligger i att lyfta fram på vilka olika sätt konsertupplevelserna beskrivs som framkallare av diverse känslor och sinnestillstånd.

Den gemensamma nämnaren för texterna jag analyserar i detta kapitel är på vilka olika sätt skribenterna beskriver sina konsertupplevelser och hur de legitimerar artisternas ansedda tunga sound som ett sätt att konstruera dem som autentiska. Denna diskurs kan relateras till en av festivalens profiler, nämligen som ledande mötesplats för heavy musik, där begreppet heavy inbegriper mycket mera än en musikgenre och dess traditioner.

Varje år spelar artister på festivalen vars musik på ett generellt plan beskrivs som exceptionellt utmanande för publiken. Artisten Gnaw Their Tongues är ett exempel på hur musik som ofta beskrivs som överväldigande i något avseende konstrueras som autentiskt, som följd av att det väcker specifika starka känslor hos publiken. José Carlos Santos skriver följande om artisten: "Horrible torture dungeon music I never expected to see live, and now it's happening – Can't wait to be subjected to the unimaginable sonic pain!" (Santos 2015a). Två år senare spelar artisten på festivalen igen och Guido Segers recenserar spelningen så här:

Gnaw Their Tongues is still one of the most uncomfortable bands to listen to, which is no bad thing as describing the sound is like trying to define a shapeless horror entity, because you can't quite grasp it. That makes a show like this so good. (Segers 2017.)

I dessa citat hävdar jag att det finns två olika aspekter som är autenticitetsskapande. Genom att relatera musiken till tortyrkammare och smärta manifesteras tanken att den här musiken inte uppskattas av alla människor, inte ens för alla som deltar i festivalen. Detta bidrar till en tanke om att artisten i fråga är något extraordinärt som bör uppmärksammas om man vill uppleva något exceptionellt extramt. När Santos dessutom tillägger att han aldrig förväntat sig att se artisten uppträda live tolkar jag det som att artisten sällan uppträder live. Detta bidrar till att konstruera bilden av Roadburn som ett evenemang där man kan uppleva annorlunda kvalitativa underground artister.

Ett annat exempel på hur artister vars musik beskrivs som exceptionellt extrem och svårlyssnad är följande: "Full of Hell is discordant sonic abuse. If you were having a hard time being stoned, these guys don't help. It's an aggressive performance, like watching a livid ape, minus the feces" (Shaw 2016a). Att konstruera en tanke hos läsarna att musiken på Roadburn kan vara överväldigande, svår och annorlunda är överlag den gemensamma faktorn i nästan alla texter jag grupperar till denna typ av autenticitet. "Ritual" är exempelvis ett begrepp som ibland används för att beskriva konserter av artister som autentiseras genom denna typ av diskurs. Jag utläser att begreppet används i samband med att lyfta fram två typer av egenskaper hos artisterna, varav den ena är grundat i estetik och den andra om musikens inverkan på känslor. Den första handlar om artister vars estetik på något vis konstrueras som mystisk eller relateras till spiritualism. Exempelvis skriver Lee Edwards följande om bandet CHRCH:

Their debut, Unanswered Hymns, completely destroyed my senses with it's tortured, although somehow psychedelic, take on doom and to witness the live ritual could be the most grueling, yet euphoric set of the Thursday. (Edwards, 2016.)

I det här citatet jämför den utmanande musiken med den euforiska känslan som kan upplevas på en konsert. Genom att först använda ord som *witness* och *ritual* och sedan marknadsföra konserten genom att spekulera att den kan komma att bli utmattande och samtidigt euforisk skapas en tanke hos läsarna att konserten kan bli en upplevelse utöver det vanliga. Ibland tillägger skribenterna relativt banala associationer i texterna, men som jag ändå hävdar hjälper till att övertyga läsarna. Exempelvis inleder Edwards sin text om CHRCH med följande: "If it's all possible to even get into Extase (a new venue for Roadburn 2016) as the witching hour approaches on the first night, then CHRCH are a must see" (Edwards 2016). Att marknadsföra bandets konsert genom att poängtera att de spelar kring "spöktimmen" utläser jag som ett försök att mystifiera bandet och ge en bild av deras estetik. Diskursen jag beskriver här överlappar till viss del med det jag analyserar i kapitlet om ursprung och tradition, som kopplas till folkloristisk autenticitet och självuttryck. Tanken om den ceremoniella upplevelsen hos publiken hävdar jag på sätt och vis stå i linje med det som Fornäs (1995, 276) kallar för meta-autenticitet, som hänvisar till att ett syntetiskt uttryck även påvisar att artisten är medveten om hur dess estetik tas emot av publiken.

Varje år finns det artister som spelar flera än endast en konsert på festivalen. Det är inte ovanligt att de utöver sitt vanliga set gör någonting annorlunda, som exempelvis att ge en akustisk spelning, spela låtar från enbart en av sina skivor eller att inkludera gästartister. År 2016 gav bandet Amenra två konserter på festivalen, varav den ena var en vanlig spelning och den andra en akustisk. Under denna upplaga av festivalen var det många skribenter som bevakade bandets spelningar. Texterna om Amenras konserter är ett av många exempel på hur somliga artister konstrueras som extra kompetenta i att påverka publikens sinnesstämning. Trots att bandets två konserter under detta år var av olika karaktär, är det likadana aspekter som skribenterna autentiserar. Det är inte ovanligt att konserterna med artister vars autenticitet konstrueras utgående från denna diskurs beskrivs som en ritual. Guido Segers recenserar bandets andra konsert så här: "Just thinking back to the performance of Amenra brings chills to your spine. Like on their previous acoustic ritual..." (Segers 2016a). Om den föregående akustiska spelningen skriver han följande: "You can hear a pin drop in front of the main stage, that's how strong the aura is" (Segers 2016b). I detta fall används begreppet ritual utgående från andra aspekter än att

mystifiera bandet, vilket jag hävdar är det huvudsakliga syftet i den andra diskursen som CHRCH är ett exempel på. Genom att använda sig av begrepp som ritual och aura i det här sammanhanget tolkar jag det som att skribenten konstruerar spelningen som en stark upplevelse. Min tolkning kan relateras till exempelvis det som Weisethaunet & Lindberg (2010) kategoriserar som *body authenticity* eller *authenticity as transcendence of the everyday*. Anttonen (2017, 38) hävdar att inom dessa två diskurser är det soniska det som värdesätts, nämligen dess förmåga att få oss att röra oss, uppleva eskapism osv. Med andra ord är det enbart det strikt musikaliska som bedöms.

Att publiken har chans att se artister göra annorlunda spelningar än vad de vanligtvis gör är något som marknadsförs extra mycket och som oftast beskrivs som positivt. José Carlos Santos beskriver Amenras akustiska spelning som ”emotionally devastating” och tillägger:

...including a cover of Tool’s ”Parabol” worthy of reducing adults to tears. ”We are very nervous” Colin announced at one point, but I guess we all were – nervous with excitement about the unique event we were witnessing. (Santos 2016.)

Även Kris Therrian från Cvlt Nation skriver att han noterade att covern av Tool fick somligas ögon att tåras (Therrian 2016a). Oavsett om detta är sant eller inte konstrueras en tanke hos läsarna att bandet är kapabla till att framkalla starka känslor hos publiken. Andra citat som jag relaterar till denna diskurs är exempelvis: ”Amenra live is something you just need to experience. There are no words to describe this, just feelings and emotions” (Driesche 2016) och ”It soon became quite clear why the band has an almost religious following” (Therrian 2016b). Genom att hävda att det inte går att beskriva känslan av konsertupplevelsen, konstrueras en tanke om att bandet är autentiskt eftersom de lyckas övertyga publiken med sin musik.

I många konsertrecensioner beskrivs banden ofta i termer som direkt kan kopplas till autenticitetsdiskursen *body authenticity*. Weisethaunet och Lindberg (2010, 475) menar att denna diskurs utgörs av två primära aspekter; inverkan av artistens fysiska närvaro, men även musikens rytm och sound. Ett exempel på ett sådan band är

exempelvis Bongripper, som beskrivs så här av Pete Green: "...hits with all the subtlety of a clenched left fist to the gut, it feels like this is no longer music, this is a weight that's been bestowed on each and every person in the room. A very heavy weight indeed" (Green 2015c). Ett annat exempel på den här diskursen är hur José Carlos Santos beskriver bandet Primitive Man: "Their leveling set demanded complete submission, and had many a neck threatening to snap under the suffocating weight and insane intensity of the Denver trio's horrid sludge" (Santos 2015b). Båda citaten är tydliga exempel på hur skribenterna ofta försöker beskriva musiken genom att ge övertydliga associationer till vad som händer med kroppen under spelningarna. Oftast är det artister som upplevs som mest tunga i sitt sound som beskrivs genom liknande resonemang.

### 3.4 Sammanfattning

Syftet med det här analyskapitlet har varit att undersöka på vilka olika sätt man autentiserar artister som på ett övergripande plan kan anknytas till de modernistiska autenticitetsdiskurserna. I kontrast till de traditionella diskurserna, som har sitt ursprung i den romantiska autenticitetstanken, betonas framtidsvisioner, nytänkande och artistisk frihet i de modernistiska diskurserna. Utgående från Anttonens (2017) kategorisering av autenticitetsdiskurser har jag delat in kapitlet i tre underkapitel för att analysera vilka olika aspekter som lyfts fram för att ge läsarna en bild av artisterna som nyskapande och utvecklare av de musikstilar som representeras på festivalen.

De sätt artister konstrueras som oppositionella är inte uttryckligen utskrivet, som att exempelvis stå emot musikindustrin i olika utsträckningar. Det handlar snarare om att lyfta fram artisterna som oberoende av utomstående aktörer. De konstrueras som en produkt av sina egna artistiska visioner och hårt arbete och framför allt artistisk frihet. En del artister legitimeras även genom att beskrivas som oberoende av scen-specifika normer, och snarare hyllas i texter för att blanda olika musikstilar och att de inte anses tillhöra någon specifik subkultur eller musikscen. I dessa fall beskrivs artisterna ofta som nyskapande och som utvecklare av heavy musik i största allmänhet.

Den nyskapande aspekten är till viss del även synligt i det kapitel jag benämner som ”självutveckling” men med skillnaden att det oppositionella inte är synligt i materialet. Här betonas snarare artistens egen vilja att utveckla och utforska sina egna musikaliska ambitioner. Det mest framstående i det här kapitlet är ändå att Roadburn porträtteras som en festival som utvecklas och försöker bidra med nytänkande inom heavy musikkulturen i största allmänhet. Det här görs genom att ordna speciella samarbeten mellan artister, men även genom att boka artister som kommer utifrån de subkulturer som är mest representerade på festivalen. I texter framställs dessa artister som utmanare till de mer traditionella stilarna, men som samtidigt beskrivs som lika tunga och ibland även mer utmanande att lyssna på. Sådana här bokningar hävdar jag är försök till att bidra till det som beskrivs som ett av festivalens huvudsakliga syften, nämligen att påvisa att heavy musik kan vara mycket mer än det som man vanligtvis kopplar till den traditionella synen på heavy metal som subkultur.

Artister autentiseras även genom skribenternas beskrivningar av deras upplevelser från deras spelningar på festivalen. Skribenterna legitimerar dessa artister genom att ofta på ett överdrivande sätt relatera till utommusikaliska faktorer för att försöka beskriva det de upplever och de känslor som uppstår när de tar del av konserten. De här artisterna beskrivs ofta som benägna att framkalla starka känslor hos lyssnarna som kan kopplas till euforiska upplevelser samtidigt som eskapism är en väsentlig del i skribenternas skildringar.

#### 4 Subkulturellt kapital

Utöver de musikaliska faktorerna och hur själva artisterna porträtteras som autentiska i olika avseenden, fokuserar jag i det här kapitlet på vilka olika sätt Roadburn som fenomen porträtteras. Fokus ligger på de utommusikaliska aspekterna som bidrar till festivalens identitet och rykte, vilket bland annat innefattar beskrivningar av festivalens praktiska arrangemang, sidoprogram och publiken. Subkulturellt kapital som främst syftar på samlad kunskap vilket genererar makt och status inom en grupp, innefattar också en tanke om unicitet där distinktioner mellan ”vi” och ”dem” konstrueras (Kahn-Harris 2007, 121). Unicitetsdiskursen, som till stora delar tillskrivs med hjälp av subkulturellt kapital, kopplar jag delvis till autenticitetsdiskursen om opposition, men även till det som bland annat Weisethaunet och Lindberg benämner folkloristisk autenticitet. Begreppet syftar på tanken om att musik kan ses som ett sätt att representera kulturella värderingar inom en samhörighet (Weisethaunet & Lindberg 2010, 470).

I det första underkapitlet analyserar jag vilka aspekter skribenterna utgår från då de konstruerar festivalen som en plats för gemenskap. Jag är följaktligen främst intresserad av vilka av festivalens egenskaper skribenterna lyfter fram som inger en känsla av gemenskap och hur de framställer dessa som unika för Roadburn. Kapitlet kommer inledningsvis innehålla min analys av hur festivalen, människorna och platsen skildras utgående från unicitetsdiskurser. Jag kommer analysera hur Roadburn differentieras från andra festivaler och hur publiken framställs som seriösa konsumenter av musik med hjälp av Kahn-Harris teorier om tudelat subkulturellt kapital. I det andra underkapitlet ligger fokus på att analysera hur festivalens producenter och gästkuratorer framställs som respekterade och trovärdiga medlemmar inom undergroundkulturer, vilket också görs med hjälp av subkulturellt kapital som utgångspunkt.

##### 4.1 Festivalens karaktär

En stor mängd av mitt material består av skribenternas skildrande av festivalens uppbyggnad, publik och rika sidoprogram. I texterna försöker skribenterna ofta

beskriva känslan av att delta i festivalen och spekulationer kring varför den av många anses vara ett ledande evenemang för heavy musik. På ett generellt plan porträtteras Roadburn nästan enbart som positivt, oberoende av vilka aspekter som lyfts fram. Den marginella kritik jag hittat har främst handlat om de praktiska arrangemangen, och ett fåtal recensioner av specifika spelningar.

En artikel som tidskriften Vice publicerade 2018 inleds med: "This year's edition of beloved Dutch metal fest Roadburn was about something bigger than music, which only added to its magic" (Kelly 2018). Tanken om att Roadburn handlar om något mer än enbart musik är något som tas upp i många texter, varpå det ofta lyfts fram olika utommusikaliska aspekter som ofta beskrivs som festivalspecifika och som bidrar till festivalens identitet. Kelly beskriver känslan på festivalen som följande: "It's always felt like an escape—a window into a kinder, gentler world, a utopian vision of what heavy metal and its subsects could be if given the chance to grow and evolve in a rainbow Petri dish" (Ibid.). Att beskriva festivalupplevelser som en flykt från det vardagliga livet är inte något som är unikt för Roadburn. Däremot hävdar jag att Kelly försöker konstruera Roadburn som unik i den bemärkelsen att den är annorlunda än andra festivaler som utgörs av likartad musik. Att beskriva festivalen som en utopisk vision av vad heavy musik kunde vara bidrar till den exklusiva karaktär som konstrueras av Roadburn.

If this is a return trip for you, then you already know the vibe, the spirit of the fest in which you're about to take part. If you're new to Roadburn, all I can say is that the weekend you're about to have is going to change your life. That's not bullshit. (Koczan 2015.)

När Koczan skriver att festivalen kommer att ha en så stor inverkan på publiken att det förändrar deras liv kan det uppfattas som ett överdrivet påstående. Däremot bidrar dylika påståenden till att upprätthålla diskursen om Roadburn som en unik festival. Flera av de skribenter som på något sätt indikerar att festivalen har förändrat deras liv eller blivit en del av deras identitet, är sådana som har varit delaktiga i festivalen under många år. Redan år 2011 skrev Miranda Yardley från tidskriften Terrorizer följande om sin relation till festivalen:



Just like how the festival itself became a part of my very own being, right from the first time I set foot on the 013 all those years ago, so too this little addendum will become a habit that no circumstances will ever take away from me again. (Yardley 2011.)

Det är inte heller något exklusivt för Roadburn att festivaldeltagare kopplar samman en festival med vem man är som person. Att människor använder sig av festivaler som ett sätt att representera sin egen musikaliska identitet kan relateras till i princip vilken festival som helst. Oavsett hur allmänt förekommande liknande påståenden är och hur seriöst det uppfattas, utläser jag en viss seriositet i de texter som tar upp de här aspekterna gällande Roadburn. Det kan förvisso anknytas till att publiken ofta beskrivs som seriösa musikkonsumenter och således uppfattas som mera trovärdiga i sina resonemang. Det är ändå viktigt att hålla i åtanke att flera av de här skribenterna skriver sina artiklar som pr för festivalen och därför kan vara mindre kritiska än utomstående skribenter. Om skribenterna började förhålla sig mera kritiska torde de knappast få fortsätta skriva för fansinet, men å andra sidan skriver inte heller utomstående journalister i stort sett något negativt om festivalen.

Trots att inte alla skribenter beskriver festivalen i termer som livsförändrande eller dylikt, konstrueras Roadburn som något unikt i varje text som beskriver festivalen som fenomen. Det verkar helt klart finnas olika mindre faktorer som alla inverkar på de här resonemangen, eftersom alla lyfter fram olika aspekter. Den gemensamma nämnaren för alla verkar i grund och botten handla om den positiva känslan och vänliga stämningen deltagarna och musikerna upplever på festivalen. Kris T Therrian från Cvlt Nation beskriver festivalen med följande adjektiv: ”vibrant, loved, exciting and unpredictable” (Therrian 2016) bland annat som följd av den musikaliska mångsidigheten som erbjuds. Efteråt summerar han känslan på festivalen så här: ”There’s something in that relaxed and friendly atmosphere paired with amazing music, beautiful location, more amazing music and the kindest of people that would soften even the most hardened sceptics” (Ibid.). Ett år senare skriver Therrian att Roadburn har blivit den enda musikfestivalen han genuint ser fram emot varje år, och tillägger: ”It’s a true celebration of music and art, festival done by music lovers for music lovers, and it’s a privilege to be a part of it” (Therrian 2017b). Att beskriva det som ett privilegium att vara en del av festivalen för mina tankar till diskursen om

unicitet, i den bemärkelsen att man måste uppleva festivalen en gång för att kunna förstå hur bra den är. När Therrian skriver att festivalen är gjord av musikälskare för musikälskare utläser jag en viss opposition till andra likartade festivaler. Han porträtterar både producenterna och publiken som människor med ett stort subkulturellt kapital och stärker därmed också autenticitetsdiskurserna kring festivalen.

Forskaren Sarah Thornton utgår från Bourdieus mall för analys av kulturellt kapital när hon studerar dansmusikkulturer, varpå hon utvecklade teorin till det som kallas subkulturellt kapital. Hon definierar termen som att subkulturellt kapital är objektifierat genom exempelvis hårstilar eller imponerande skivsamlingar, samtidigt som det förkroppsligas genom att individen är påläst och ha stor kunskap om musikkulturen en agerar inom (Thornton 2001 [1995], 27). Trots att Roadburn inte är en metalfestival per se i och med det eklektiska musikaliska utbudet, vilket också poängteras av flera av skribenterna, kan de flesta artisterna kopplas till någon av de otaliga subkulturer inom antingen metal, rock eller punk. Liksom inom dansmusik menar Kahn-Harris (2007, 121) att subkulturellt kapital inom extrem metal erhålls genom att konstruera och avspegla olika former av diskurser och identiteter. Inom extrem metal hävdar han att det finns två olika typer av subkulturellt kapital. Den första kallar han för *mundane* (sv. vardagligt) subkulturellt kapital, vilket innefattar en tanke om metalscenen som en kollektiv kraft som produceras som ett kollektivt resultat av de vardagliga insatser scenmedlemmarna bidrar med. Det är en form av kapital som fås genom en kontinuerlig investering i den otaliga mängd aktiviteter genom vilka scenen reproduceras, vilket innefattar uppoffrande, engagemang och hårt arbete. Medan vardagligt subkulturellt kapital fås genom en hängivenhet till det kollektiva, erhålls *transgressive* (sv. överskridande) subkulturellt kapital genom radikal individualism, genom att uppvisa unicitet och till och med en brist på hängivenhet till en övergripande scen. (2007, 122–129.)

I mitt material utläser jag att det förekommer såväl vardagligt som överskridande subkulturellt kapital på festivalen. Eftersom båda typerna av kapital skapas och är närvarande i texterna, hävdar jag att festivalens respektabla rykte skapas delvis som en följd av detta. Det vardagliga kapitalet anser jag vara det som främst sticker ut i

texten, vilket också är den typ av kapital som människor enklast kan göra anspråk på. Kim Kelly beskriver sin syn på festivalen så här:

Fostering a strong multinational community isn't the festival's primary *raison d'être*, but it's certainly a significant part of how and why it is run the way that it's run. From what I can tell, friendship, fandom, and (for those of us on the industry side of things) schmoozing are as important to Roadburn's continuing success as the quality of its lineups or its formidable backline. (Kim Kelly 2018.)

Enligt Kelly verkar samhörigheten på festivalen vara stark, inklusive vänskap, nätverk och fandom. Den musikindustriella sidan av festivalutbudet och vikten av att socialisera med andra deltagare verkar också vara centralt. Vardagligt subkulturellt kapital associeras med exempelvis en detaljerad kunskap av aktiviteterna och institutionerna som upprätthåller scenen, och kan uppfattas som mera värd än lika detaljerad kunskap om scenens musik (Kahn-Harris 2007, 124). Utöver det musikaliska utbudet på festivalen lyfter många skribenter även upp det rika sidoprogram som festivalen erbjuder. Hit hör bland annat konstutställningar, paneldiskussioner, filmvisningar, intervjuer och lyssningssessioner. I och med att de här aspekterna är en betydande del av festivalens varumärke stärks bilden av festivalproducenternas stora subkulturella kapital. Jag hävdar detta eftersom jag direkt relaterar festivalens sidoprogram till det Kahn-Harris skriver om vardagligt kapital som skapas och fås genom detaljerad kunskap om scenens musik. Eftersom sidoprogrammet ofta marknadsförs som något exklusivt och lyfts fram i recensioner som en viktig del av festivalens varumärke, förmedlas producenternas subkulturella kapital i och med att de framställs som kompetenta och innehar bred kunskap om inom de här typerna av subkulturer och industrin som ligger bakom. Becky Laverty beskriver exempelvis sidoprogrammet 2017 som följande: "An opportunity to be inspired, a chance to learn, a window into the psyche of the artists that will later take to the Roadburn stage - it's all there for the taking" (Laverty 2017). Uttalanden som det här är ett sätt att marknadsföra festivalen som annorlunda och att det erbjuds mycket mer än enbart musikaliska framträdanden.

Thornton hävdar att subkulturellt kapital utmärks främst genom avsaknaden av somliga beteenden snarare än vad som görs, samtidigt som den blir förkroppsligad genom att inneha kunskap om scenen man anser sig tillhöra. Subkulturellt utmärks också av att hänga med i utvecklingen av exempelvis slanguttryck och klädstilar som används. Det anses ändå viktigt att inte överdriva trots att det är önskvärt att man innehar kunskap om scenen, eftersom subkulturellt kapital reduceras mest när människor försöker för hårt att uppfylla de kriterier som anses generera kapital. (Thornton 2001 [1995], 27.)

Kahn-Harris (2007, 130 - 131) skriver att samma principer även gäller inom extrem metal, varpå det oftast är nya anhängare som blir förlöjligade. Han hävdar att de ofta ses som okunniga, vilket hindrar dem från att erhålla vardagligt subkulturellt kapital. De ses dessutom ofta som slavar till trender, vilket hindrar dem från att erhålla överskridande subkulturellt kapital. Scenmedlemmar försöker erhålla båda typerna av subkulturellt kapital genom att uppvisa både kunskap och individualitet. De anhängare som investerar mera i vardagligt kapital är mest rädda för förändringar och heterogenitet, medan anhängare av överskridande kapital snarare investerar i individualitet, innovation och oförutsägbarhet.

Cosmo Lee från musikbloggen Invisible Oranges beskriver festivalen som följande:

Roadburn seems like a "metal festival for grownups" in that it's not about pledging allegiance to some metal nation. It's about sound, not identity. If some non-metal band can bring darkness and heaviness, it's welcome. (Lee 2010.)

Senare i samma text skriver han att han överlag inte tycker om festivaler men att Roadburn är en av några få undantag. Hans beskrivning av att Roadburn verkar vara en metalfestival för fullvuxna får mig att relatera till Thorntons teori om att subkulturellt kapital fås genom att avstå från att göra somliga saker som annars brukar kunna kopplas till en musikkulturs kutym. *Moshpits* och *stagediving* är exempel på aktiviteter som ofta förknippas med metal och punk, där framförallt moshpits av många anses vara en viktig del av konsertupplevelsen. Roadburn framställs som en festival där de här aktiviteterna inte sker så ofta, med några

undantag vid speciella tillfällen och under specifika bands spelningar. Några exempel på hur skribenterna lyfter fram att en moshpit har bildats under en konsert är:

”Haven’t seen that in years. Too much black metal, you see...” (Mysteerie 2016), ”A rare moshpit was formed at the Cul de Sac for their oldskööl metal onslaught.” (Koczan 2018), ”...triggered a rare Roadburn moshpit” (Santos 2015) och ”Disfear turned Het Patronaat into a moshpit like never seen before at Roadburn” (Hoeijmakers & Laverty 2017).

Citaten ovan är exempel på att skribenterna framhåller de här aktiviteterna som ovanliga, vilket jag tolkar som att de försöker förstärka bilden av festivalen som annorlunda. Liknande uttalanden hjälper även till att upprätthålla bilden av festivalpubliken som innehavare av subkulturellt kapital. Jag kopplar denna tanke till det Kahn-Harris skriver om överskridande subkulturellt kapital, nämligen den starka individualismen och brist på hängivenhet till det som kunde ses som en övergripande scen. Jag syftar på att festivalpubliken antingen inte känner sig tvungna att göra dylika saker enbart för att det hör till, eller väljer bort det eftersom de anser sig ha större kapital och förlöjligar sådant beteende. Samtidigt anser jag att överskridande subkulturellt kapital också är synligt i den bemärkelsen att deltagarna framställs veta vilka spelningar som nästan kräver en moshpit för att den rätta upplevelsen och känslan ska upprätthållas. Även tidskriften *The Quietus* jämförde år 2015 Roadburn med andra festivaler där liknande musik kan upplevas och beskriver den så här:

Blessed as a festival that consistently sells out in a matter of minutes, Roadburn also seems to attract a crowd refreshingly unbudened by the wearisome tribal conservatism that can sometimes beset the many and various sub genres on metal. (Sword 2015.)

Det finns många exempel på hur Roadburn framställs som en unik festival där alla deltagare ger uttryck för både vardagligt och överskridande subkulturellt kapital. Festivalpubliken framställs som medvetna konsumenter som till stor del planerar vilka spelningar de måste se, men även välja bort att se på grund av tidsbrist. Sword skriver i sin artikel så här: ”Roadburn crowds don’t wander aimlessly” som följs av texten:

The fear of 'missing something better' often sees festival crowds walking hither and thither like so many gormless cattle, catching random bits and pieces and not really engaging with anything. Thankfully, this is not the case at Roadburn. (Ibid.)

I kontrast till publiken på andra festivaler hävdar alltså Sword att publiken på Roadburn istället söker sig till scenen där bandet ska spela en halvtimme i förtid. Han beskriver det som följande: ”get in place and focus on a performance with acute keenness. It creates a notably intense vibe; at times more akin to mild religious rite than gig” (Ibid.). Utifrån Swords beskrivningar av publiken, tolkar jag det som att han framställer dem som mer seriösa musikkonsumenter än den genomsnittliga festivalbesökaren. Jag utläser att skribenterna ofta försöker konstruera konserterna som upplevelser snarare än enbart musikaliska uppträdanden. Det bidrar till att samtidigt som publiken framställs som seriösa musikkonsumenter autentiseras även artisterna genom att deras framträdanden jämförs med religiösa upplevelser.

Båda typerna av subkulturellt kapital är synliga i både konsertrecensioner och i texter som beskriver festivalen och publiken. Trots att festivalen inte förbinder sig till specifika musikgenrer och deltagarna beskrivs som icke-elitistiska och öppna för innovativ musik utläser jag ändå mycket vardaglig subkulturellt kapital. Det vardagliga bottnar främst i den kollektiva och familjära känslan som beskrivs av de flesta skribenter. Det överskridande subkulturella kapitalet blir mest tydligt i publikens eklektiska musikkonsumtion. Publiken framställs också som medvetna och pålästa konsumenter som känner till hur diverse scener och musikkulturer har utvecklats över tid, samt vilka artister som anses vara autentiska och vilka som anses vara för mainstream.

#### 4.2 Producenter och kuratorer

Eftersom Roadburn har ett etablerat och respektabelt rykte som en av de ledande festivalerna för heavy musik är det heller inte konstigt att många skribenter hyllar producenterna och de som på ett eller annat sätt är involverade i festivalen. Det namn som oftast dyker upp i texterna är festivalens Vd Walter Hoeijmakers, som ofta beröms över sina insatser för att utveckla Roadburn till det evenemang det är idag.

Han framställs som Roadburn personifierad trots att det finns många andra viktiga nyckelpersoner. När festivalproducenterna nämns i materialet beskrivs de alltid som Walter och hans team av människor. Exempelvis skriver Saúl Do Caixão följande:

Walter & Co. insist on creating a patchwork of musical gems that span the ages as much as they transcend genres. For the old friends we shall bind with again, and the new friends we shall make...they're all on and same at the dawn of Megiddo! And who says metal is dead? OUGH!" (Caixão 2014.)

Citatet är ett av många exempel på hur Walter framställs som den viktigaste personen för festivalen, vilket inte är så konstigt i och med hans position som Vd. Utgående från Caixãos text tolkar jag det som att producenterna hyllas eftersom de blandar musikutbudet med vad som anses vara legendariska artister från olika tidsperioder med nyare genreöverskridande artister. Det är intressant hur Walter framställs i materialet, och framförallt hur stort förtroende både publiken och artister har för honom och de andra producenterna. Ett av många exempel är följande citat av Adrien Begrand:

Each year fans of cutting-edge music – be it doom, psychedelic rock, black metal, shoegaze, or otherwise – put their trust in Walter and company, and every single time he and his crew come through with a staggering array of performers, featuring many prominent names, and even more lesser-knowns awaiting your discovery. (Begrاند 2014.)

I Begrands citat är det subkulturella kapitalet hos producenterna och framförallt Walter tydligt. De framställs som personer med stort subkulturellt kapital eftersom publiken har stort förtroende och tillit till att musikutbudet håller samma standard varje år. Återigen tolkar jag det som att balansen mellan inflytelserika artister och mindre kända artister är en stor bidragande faktor till att producenterna anses ha så stort subkulturellt kapital.

Like all the best festivals in the world, Roadburn is run by people fiercely dedicated to the music they feature, which inspires bands to bring something

special to the plate. Few festivals can inspire that kind of dedication amongst artists and attendees but by focusing on the details, the community and the spirit of bringing passionate, talented people together from all over the world, Roadburn continues to be a place where creativity can thrive and unity can be celebrated. (Dedman 2017.)

Dedmans text som är skriven för tidskriften Independent anser jag att på ett övergripande plan sammanfattar det som många andra skribenter försöker beskriva delvis genom mer specifika och banala exempel. På det sätt han beskriver Roadburn utläser jag att han autentiserar festivalen som helhet genom att lyfta fram producenternas subkulturella kapital. Dedman skriver att Roadburn är en av världens bästa festivaler eftersom festivalen drivs av människor som är "våldsamt dedikerade" till den musik de bokat. Det är producenternas dedikation till musiken i kombination med deras subkulturella kapital som i sin tur inspirerar artister att göra något utöver det vanliga av sina spelningar på festivalen. Dedman framhåller producenternas subkulturella kapital även indirekt genom att skriva att det är få festivaler som kan inspirera såväl artister som publik till en så stark dedikation till Roadburn som en följd av fokus på detaljer och gemenskapen. Eftersom subkulturellt kapital erhålls av personer som har bred och detaljerad kunskap om musikkulturen de är verksamma inom samt en stark dedikation till gemenskap, tolkar jag att Dedmans text tillskriver autenticitet till Roadburn. Festivalen autentiseras således delvis av producenternas subkulturella kapital, eftersom det är de med subkulturellt kapital som fungerar som grindvakter för vad som anses vara autentiskt eller inte.

"Simply put this is Walter's party and we are his guests. Or rather his extended family, as this is the general feeling every Roadburner experiences at this amazing festival, the feeling of being part of one enormous family" (van den Driesche 2017). Den familjära känslan som beskrivs i citatet återfinns i flera andra skribenters texter. Inte allt för sällan nämns den goda och vänliga atmosfären på festivalen som en obeskrivlig känsla: "The atmosphere one inhabits at the Roadburn Festival is impossible to put into words. Impeccable organization creates an environment where participants live, breathe and discuss music" (Zorzi 2018). Även Zorzi framställer det som producenternas oklanderliga förtjänst att atmosfären på festivalen är så obeskrivligt positiv. Dessutom framkommer tanken om att besökarna på festivalen



har en mera seriös inställning till musik i och med att Roadburn är en plats där människor kan ”uppleva, andas och diskutera musik” tack vare producenternas goda jobb.

Strax efter att en Roadburnfestival är över brukar det inte dröja länge innan människor börjar spekulera om nästa års festival och ge önskemål på artister. Framförallt en aspekt diskuteras ofta i ett tidigt skede, nämligen vilka artister som kommer att agera som kuratorer under festivalen. Roadburn har nämligen ett annorlunda tillvägagångssätt när det kommer till att boka artister. Under alla de år som inkluderas i mitt material brukar festivalen bjuda in en artist (under senare år flera artister) som tillsammans med Walter sammanställer bokningarna för nästa års festival. Trots att Walter sköter majoriteten av artistbokningarna har kuratorerna ett stort inflytande över vilka artister som bokas. De som följer festivalen spekulerar och ger önskemål om vilka som borde eller kan tänkas bli nästa års kuratorer. Kuratorerna är människor som på ett eller annat vis anses vara inflytelserika, viktiga och framför allt innehar stort subkulturellt kapital. På grund av att majoriteten av de som har agerat som kuratorer har en historia inom en eller flera av de subkulturer som finns på festivalen kan publiken få en föräning om vilken typ av musik kuratorn kan tänkas boka.

Att Roadburn använder sig av ordet kurator för de människor som bjuds in som gästbokare anser jag både stärker och står i linje med den bild som festivalen marknadsför sig som. Med andra ord en musikaliskt seriös festival som eftersträvar nyskapande och ständig utveckling. Ordet kurator kommer från engelskans *curator* och syftar på en person som anordnar konstutställningar, ofta med ett visst tema som hen bokar artister till (Nationalencyklopedin). Uppfattningen av Roadburn som en festival utöver det vanliga där även tanken om konst och musik som likvärdiga element för en genuin festivalupplevelse framkommer i de två följande citaten: ”It’s much more than just a standard festival...Roadburn Festival is a cultural experience” (All Things Loud 2018) och: ”Roadburn is a music festival of high intellectual caliber, one where it is important to find the sounds and the bands that will make 2018 musically fascinating” (Zorzi 2018). I det första citatet understryks att Roadburn är mycket mera än enbart en vanlig musikfestival, och benämner den istället som en kulturell upplevelse samtidigt som Zorzi beskriver Roadburn som en

festival med hög intellektuell kaliber. Det är med andra ord inte enbart de som jobbar med marknadsföring av festivalen som konstruerar den som unik i den bemärkelsen, utan även utomstående skribenter. Tanken om Roadburn som en kulturell upplevelse hävdar jag att står i linje med producenternas val att exempelvis inkludera ett brett sidoprogram.

Att varje kurator tar med sig något personligt och något som är kopplat till deras egna konstnärliga eller musikaliska bakgrund när de tillsammans med Walter bokar artister framkommer tydligt i materialet. Jag utläser att denna aspekt av festivalen är något som publiken uppskattar extra mycket. I och med kuratorernas inflytelserika och samtidigt varierande bakgrunder är deras bidrag till festivalen relativt olika. Tomas Lindberg som bland annat är känd från banden At The Gates och Disfear, agerade som kurator år 2019. I en intervju med honom som publicerades i WCD samma år säger Lindberg följande:

I had an outline of certain acts I really, really wanted to start with. Anna Von Hauswolff was one of those. Really, the cornerstone for me, a little bit, to the whole Gothenburg psych scene that a lot of people didn't know about in Europe. So I wanted to start with that. (Koczan 2019.)

Citatet är ett exempel på hur kuratorerna kan bidra med något personligt till festivalen. Eftersom Lindberg är från Göteborg och har varit aktiv i den lokala scenen där en längre tid kan han genom sin koppling den lyfta fram och boka artister som han anser är värdiga och kunde platsa på festivalen. När välkända artister väljer att lyfta fram mindre band från sin lokala musikscen hävdar jag att det stärker deras subkulturella kapital eftersom de framstår som insatta och samtidigt trogna den musikscen de själva härstammar från. På liknande sätt som publiken litar på att Walter alltid kommer att boka artister de vill se, utläser jag att kuratorernas subkulturella kapital automatiskt skapar en tanke att deras bokningar är av hög kvalitet.

År 2017 agerade John Dyer Baizley som kurator, som är känd både för sin musik och sin visuella konst. Hans band Baroness är välkänt och som konstnär har han bland

annat gjort skivomslag till många artister som på något sätt kan relateras till flera av de subkulturer som Roadburn brukar företräda. Baizleys aktivitet inom både musik och konst lyfts fram i texterna, vilket återigen står i linje med festivalens varumärke. Tidskriften Independent skriver att Baizley satte som musiker och illustratör sin prägel på hela festivalområdet men bokade även några av festivalhelgens mest uppskattade artister. Senare i samma text skrivs följande:

Baizley's influence on Roadburn 2017 extended far beyond merely helping to put together a rich and radical line-up. As remarkable and varied as the Baroness back-catalogue is, most would point to Baizley's artwork as having the most lasting impact on the world of underground heavy music as a whole. (Dedman 2017.)

I en intervju med Baizley som WCD publicerade inleds texten med en genomgång av vad Baizley har fört med sig till det årets upplaga av Roadburn. Kim Kelly beskriver exempelvis Baizleys medverkan i att producera festivalen som följande:

Apart from his performance with Baroness, he'll not only be involved in the curation of the Full Bleed - an exhibition of silkscreened poster art held in conjunction with Minneapolis, Minnesota, print studio Burlesque of North America (BRLSQ) - but in building the sonic architecture of the festival itself. (Kelly 2017.)

När Kelly skriver om att bygga den soniska arkitekturen för festivalen när hon syftar på att boka artister och sammanställa tidtabeller osv. stärker det utöver festivalens bild som ett seriöst kulturellt evenemang, även bilden av Baizley som en aktör med stort subkulturellt kapital. Kellys ordval står även i linje med hur Dedman framställer bilden av Baizley i sin text. Dedman skriver att Baizleys inflytande på festivalen sträcker sig mycket längre än att enbart bokningen av en mångsidig uppsättning av artister, vilket redan i sig konstruerar Baizley som en drivande artist. Att Baizleys konst dessutom beskrivs ha haft ett bestående inflytande på underground heavy musik som helhet porträtterar honom som ytterst inflytelserik och innehavare av ett stort subkulturellt kapital.

Gästkuratorerna som Roadburn har haft under åren hyllas för olika saker men gemensamt för alla är att de är musiker från välkända band. Samtidigt är det flera av kuratorerna som uppmärksammas och tillskrivs subkulturellt kapital från att ha varit aktiva inom flera olika delar av musikindustrin. Lee Dorrian som agerade som gästkurator år 2016 framställs som en aktör med extra mycket subkulturellt kapital, vilket kommer från hans långa karriär med olika typer av musikrelaterat arbete och som musiker. Till skillnad från de andra exemplen av kuratorer i mitt material gjordes ingen intervju med Dorrian, utan istället publicerade WCD en kort artikel om vem han är, vad han har gjort och vilka artister han bokat till Roadburn det året. Jag hävdar att Dorrian är en av de kuratorer under Roadburns historia som troligtvis behövt minst introduktion till festivalenpubliken. Däremot bidrar Dorrians karriär och subkulturella kapital till att autentisera festivalen ytterligare, vilket kan vara en orsak varför artikeln är skriven som den är.

Who would have thought the teenage punk who wrote the Committed Suicide fanzine in his hometown of Coventry would be celebrated a few decades later as one of the most important figures in the history of heavy music?. (Santos 2016.)

Så inleds artikeln om Dorrian, vilket direkt porträtterar honom som en insatt och viktig profil för heavy musik i allmänhet utan att egentligen berätta mycket mera än att han redan som tonåring skrev fansin, vilket i och för sig är ett sätt att praktisera subkulturellt kapital. Genom att nämna att Dorrian redan som tonåring utövade subkulturellt kapital hävdar jag att det stärker bilden av honom som en trovärdig och insatt aktör. Vidare i texten förstärks detta ytterligare när Santos redogör för Dorrians karriär inom musikbranschen. Dorrian var under en kort tid sångare i bandet Napalm Death som anses vara en av pionjärerna för genren grindcore. Santos beskriver det som följande: "Though having only recorded a record and a half with the Brummie grind legends, he has remained as an important part of the band's history" (Santos 2016). Intresset för Dorrians verksamma tid med Napalm Death är förvånansvärt stort med tanke på hur kort tid han var med i bandet. Dorrian är mest associerad med hans nästa projekt efter Napalm Death, nämligen "the mighty Cathedral" (Ibid.). Till skillnad från Napalm Death som är extremt snabb musik, kom Cathedral att anses som en av pionjärerna inom genren doom metal, vars musik kännetecknas av ett

långsamt tempo. Santos beskriver Cathedrals inverkan på heavy musik så här: ”would become iconic for doom and for heavy metal in general” och deras debutalbum som: ”one of metal’s most influential records ever” (Ibid.).

Både Napalm Death och Cathedral framställs i materialet som både ikoniska och legendariska, och eftersom Dorrian var verksam under Napalm Deaths första fullängdskiva och senare grundat Cathedral bidrar dessa insatser till hans subkulturella kapital. Dessutom nämns det i texten att han utöver allt detta även jobbat som både musiksribent, konsertorganisatör och marknadsförare av artister. År 1989 grundade han även skivbolaget Rise Above Records som beskrivs så här:

A label that is obviously still going strong and one that has become synonymous with particularly Roadburn friendly quality, having helped in recent years reveal to the world major bands like Ghost or Uncle Acid and the Deadbeats, among many others. (Ibid.)

Dorrian framställs som en aktör med extra mycket subkulturellt kapital som följd för att han i ett tidigt skede varit aktiv i band som anses som pionjärer inom respektive genre de tillhör. Hans långa aktiva karriär som bland annat skribent, marknadsförare och skivbolagschef stärker framför allt hans vardagliga subkulturella kapital, i och med att hans insatser kan ses som en uppoffring för heavy musik som subkultur. Att han dessutom i ett tidigt skede varit aktiv först inom punk-kulturen och senare metal-kulturen bidrar till hans överskridande subkulturella kapital, eftersom han framställs som en insatt legend inom båda.

#### 4.3 Sammanfattning

Syftet med det här analyskapitlet har varit att undersöka hur Roadburn som fenomen framställs i text. Fokus för analysen har delvis varit att studera vilka utommusikaliska aspekter skribenterna väljer att lyfta fram för att legitimera festivalens respektabla rykte och på vilka sätt de används för att autentisera festivalen. Analysen har också fokuserat på att undersöka hur festivalens producenter och gästkuratorer framställs som inflytelserika personer med stort subkulturellt

kapital. Syftet med att analysera de här aspekterna har varit att få en bättre förståelse på vilka grunder skribenterna beskriver festivalen och stärker bilden av Roadburn som en unik festival.

Många av de aspekter som lyfts fram handlar om den goda och vänliga stämningen som finns på festivalen, och hur det kan kännas som en flykt från det vardagliga livet att närvara på Roadburn. I det här avseendet skiljer sig inte Roadburn från hur många andra festivaler beskrivs. Konsumtion av musik som ett sätt att fly det vardagliga livet är något som kan appliceras på vilken musikkultur som helst och är således inget unikt för Roadburn. I mitt material utläser jag att liknande påståenden främst används som ett sätt att legitimera festivalens sätt att göra saker på. Skribenterna poängterar ofta att Roadburn är annorlunda än en stor del av de festivaler där extrem och utmanande musik av det här slaget konsumeras. Flera skribenter vill poängtera att Roadburn inte är en metalfestival, trots att den största delen av de subkulturer som finns representerade på festivalen är associerade med metal, rock eller punk. Jag tolkar det som att man inte vill associera Roadburn med den stereotypa karaktäristiska bild som människor har av festivaler där dessa musikgenrer är välrepresenterade. Istället vill man ge en bild av festivalen som ett mera seriöst kulturellt evenemang där en genuin kärlek till musik och konst kan upplevas. Diskussioner kring vilka artister som kan anses tillhöra diverse musikgenrer framställs som näst intill icke-existerande bland festivalbesökarna och producenterna. Istället intresserar de sig för att utmana och överträda de konventionella normerna som fortfarande är välrepresenterad inom de här musikgenrerna

Både det vardagliga och överskridande subkulturella kapitalet är synligt i materialet. Det vardagliga är det mest framträdande, vilket också är den typ som är lättast att göra anspråk på. Tanken om det kollektiva där man skiljer sig från andra grupperingar, som överlag kopplas till det vardagliga subkulturella kapitalet utläser jag att publiken sammankopplas genom faktorer som paradoxalt det överskridande kapitalet ofta associeras med. Till stor del handlar det om att skilja sig från de stereotypa aspekter som ofta kopplas samman med de subkulturer som representeras på festivalen. Jag utläser det som att Roadburn utgörs av människor som ser sig själva och andra på festivalen i första hand som människor som innehar ett stort

överskridande subkulturellt kapital. Det vardagliga kapitalet, framförallt den kollektiva och familjära känslan som beskrivs utifrån tanken om att de är annorlunda och mindre konservativt inställda till normer och praxis som ofta syns inom diverse subkulturer och musikscener. Jag kan även konstatera att skribenterna förväntar sig att läsarna känner till historien och mera vardagliga aspekter bakom de olika subkulturer som är representerade på festivalen. Det här görs till exempel genom att ibland referera till klassiska citat och uttryck som existerar inom det som kunde ses som en global metalkultur.

Ett av festivalens utmärkande drag är gästkuratorerna som fungerar som medproducenter. Skribenternas sätt att porträttera kuratorerna påminner om hur de beskriver artisterna som uppträder på festivalen. Kuratorerna beskrivs som respekterade och generellt omtyckta personer som ofta är verksamma i flera band och arbetar med andra musikrelaterade verksamheter, som exempelvis musikproducent och skribent men även inom visuell konst. Jag hävdar att kuratorerna legitimeras genom sitt stora subkulturella kapital som erhållits genom deras ofta långa karriärer inom musikbranschen. Utöver att legitimeras genom sina egna musikaliska bedrifter genom vilka de ofta beskrivs som pionjärer eller nyskapande, utläser jag ett mera subtilt karaktärsdrag hos kuratorerna. De verkar ha ett genuint intresse för att finna nya artister och talanger samtidigt som vill utveckla det som på ett övergripande plan kan beskrivas som heavy musik.

## 5 Avslutande diskussion

Jag har analyserat hur den nederländska festivalen Roadburn konstrueras som en autentisk och unik festival i medietexter. Materialet som legat som grund för min analys består av konsertrecensioner, marknadsföringstexter samt recensioner och artiklar som behandlar festivalen som helhet mellan åren 2007 och 2019. Autenticitet som begrepp och hur det används samt tillskrivs olika populärkulturella fenomen är onekligen mångtydigt. I mina analyser av Roadburn har jag utgått från ett konstruktivistiskt förhållningssätt till autenticitet. Eftersom autenticitet inte kan ses som en absolut egenskap, är det ändamålsenligt att studera autenticitet som en social konstruktion. För att få svar på hur Roadburn konstrueras som en autentisk och unik festival har jag även använt mig av teorier om subkulturellt kapital. De här teorierna har applicerats främst på det material som behandlar Roadburn som fenomen och dess karaktäristik, och därmed även det som lyfts fram som unikt för festivalen.

I mina två första analyskapitel har jag utgått från de fyra olika autenticitetsdiskurser som Salli Anttonen har kategoriserat i sin avhandling från 2017. I kapitlet som behandlar de modernistiska autenticitetsdiskurserna har jag dessutom lagt till ett underkapitel där jag analyserar det som av Weisethaunet & Lindberg (2010) benämns *body authenticity* och *authenticity as transcendence of the everyday*. Det här kan enligt Anttonens graf över autenticitetsdiskurser kopplas till det som hon på ett övergripande plan benämner *subject position: opposition*, vilken är en hennes fyrdelade kategorisering av autenticitet dit ett flertal autenticitetsdiskurser sorteras. Eftersom jag anser att de här diskurserna är en så väsentlig del av mitt material är det ändamålsenligt att de utgör ett eget underkapitel.

I mitt tredje och sista analyskapitel har jag utgått från subkulturellt kapital som teoretisk utgångspunkt. Konstruktionen av Roadburn som en autentisk festival baseras delvis på uppfattningen av att den är unik och annorlunda. De här egenskaperna befästs genom att bland annat lyfta fram festivalproducenterna och gästkuratorerna som personer som innehar stort subkulturellt kapital. För att analysera hur bilden av Roadburn konstrueras som en festival som utmärks av integritet och unicitet har jag huvudsakligen utgått från de två typer av subkulturellt



kapital som forskaren Keith Kahn-Harris (2007) formulerat. Utöver Anttonen, Kahn-Harris och Weisethaunet & Lindberg har jag baserat min analys på den tidigare forskning som gjorts av Allan Moore, Keir Keightley och Sarah Thornton.

Min analys påvisar att alla de autenticitetsdiskurser som Anttonen kategoriserat förekommer i mitt material. I hur stor utsträckning de olika diskurserna förekommer varierar, men bidrar alla till att konstruera bilden av Roadburn som en autentisk festival. I mina två första analyskapitel ligger fokus på att analysera hur skribenterna konstruerar artisterna som spelar på festivalen som autentiska, vilket i sin tur bidrar till den övergripande bilden av Roadburn som autentisk.

Genom min analys kan jag även konstatera att båda typerna av subkulturellt kapital som Kahn-Harris (2007) definierat är representerat i mitt material. Festivalens producenter och gästkuratorer är de som anses ha det största subkulturella kapitalet. Utöver gästkuratorerna, som bokas för att de innehar ett stort subkulturellt kapital och anses vara inflytelserika aktörer, utläser jag att det framförallt är festivalens vd Walter Hoejmakers som är den person som har det största kapitalet. Det här kan ses som en tillgång till att främja festivalen i marknadsföringssyfte och för att stärka bilden av Roadburn som en festival där autentisk musik kan upplevas. I och med att de som jobbar med festivalen anses ha stort subkulturellt kapital, är det även de som har stor makt och inverkan på den allmänna diskussionen och genom sina bokningar tillskriva vad som bör betraktas som unikt och autentiskt. Till viss del tillskrivs även festivalpubliken subkulturellt kapital av skribenterna, oavsett om det är texter som produceras av festivalen själv eller av utomstående skribenter. Jag utläser att det framförallt är det överskridande kapitalet som används som ett sätt att differentiera sig från andra festivaler, och för att konstruera en tanke om att samhörigheten och synen på musik och konst skiljer sig från andra festivaler där liknande musik är representerad.

Det material som analyserats i avhandlingen är insamlat uteslutande från digitala tidskrifter, musikbloggar och festivalens egna fansin som ges ut i tryckt form på festivalen, men som i efterhand finns tillgängliga på internet. Tidsperioden jag baserat min analys på är avgränsad till material skrivet mellan åren 2007 och 2019, vilket har gjorts för att omfattningen av materialet inte ska bli överväldigande och för

att det ändå kan anses representera den generella diskussionen i texterna. Trots att festivalens historia började redan år 1999 är det framför allt det senaste decenniet som den börjat få det rykte som fick mig intresserad att studera Roadburn. Det här är en följd av festivalens tillväxt och således möjligheter till att erbjuda den artistiska mångfald som jag anser är en av grundpelarna till att den anses vara autentisk och unik.

Trots att materialet jag gått igenom är stort, är det intressant att festivalen och utbudet beskrivs nästan uteslutande i positiv bemärkelse. Några få undantag finns i enstaka konsertrecensioner där det främst handlat om besvikelse över enskilda artisters spelningar och aspekter som anknyter till de praktiska arrangemangen. Jag utläser heller ingen större skillnad i de texter som skrivits av utomstående journalister i jämförelse med de som skrivits av producenterna själva eller skribenterna som producerar festivalens egna fansin. Att producenterna skulle kritisera sin egen festival är osannolikt, men att det i princip inte finns någon kritik mot festivalen i det övriga materialet är remarkabelt. I initialfasen av min forskning jämförde jag mediematerialet med vad som skrevs i sociala medier såsom framför allt gruppen Roadburners på Facebook, men inte heller kommentarerna i gruppen verkar skilja sig från det andra materialet. Det här representerar troligen det faktum att de flesta entusiaster och de som följer festivalen i den mån att de vill diskutera festivalen i egna sociala forum utgörs av människor som redan har en stark relation till festivalen och därmed med stor sannolikhet återger samma diskurser som det övriga materialet. En analys med större bredd där sociala medier inkluderas skulle således innebära mycket omfattande materialinsamling från en stor mångfald av källor.

Autenticitetskonstruktionen av festivalens artistiska utbud kan långt härledas till de diskurser som historiskt sett kopplas till rockmusik och som definierats i den tidigare forskning jag baserat min avhandling på. Det här gäller både den traditionella och den modernistiska autenticiteten. Ett återkommande tillvägagångssätt som skribenterna, som jag tolkar det, använder för att tillskriva exklusivitet och marknadsföra artisterna på ett uppseendeväckande sätt är att relatera artisters estetik, sound och utförande till utommusikaliska aspekter. Det här är inte unikt för Roadburn, men genom att implementera den här typen av beskrivningar samtidigt

som de försöker övertyga läsarna om artisternas relevans inom de olika subkulturer som är representerade på festivalen skapas en uppfattning om artisternas autenticitet. Det autentiska konstrueras utgående från många olika faktorer och artisternas relevans till de olika scenerna och subkulturer som finns representerade på festivalen manifesteras genom denna konstruktion. Därutöver är det framförallt skribenternas sätt att försöka övertyga läsarna som är framträdande. I somliga fall relateras specifika artisters betydelse och inverkan på skribenten som ett sätt att legitimera artisten i fråga. Sådana här berättelser utläser jag också vara ett sätt att övertyga läsarna om att artisterna innehar egenskaper som gör att de anses vara autentiska, oavsett vad de här egenskaperna bottnar i. Det kan även ses som ett medvetet eller omedvetet sätt att hävda eller stärka skribentens egna subkulturella kapital.

På ett mer allmänt plan utläser jag att festivalens eklektiska utbud både i den traditionella och modernistiska bemärkelsen är en av de stora orsakerna till festivalens popularitet. Trots att utbudet representeras av ett stort antal musikstilar och musikscener som kan uppfattas som väldigt olika, konstrueras en bild av att artisterna är av stor kvalitet och relevans. Den påstådda gemensamma nämnaren för dessa är att de anses representera heavymusikens mångfald. En av festivalens huvudsakliga uttryckliga visioner är nämligen att utmana den stereotypa normen för vad heavy musik kan innebära. I det här avseendet blir producenternas subkulturella kapital framträdande i den bemärkelsen att det är de som genom sina bokningar manifesterar vad som kan ses som heavy musik. Oavsett om människor ifrågasätter specifika artistbokningar, är utbudet så stort att publiken helt enkelt kan ignorera det som inte intresserar och enbart konsumera det som faller i smaken.

Festivalens vd Walter Hoeijmakers kan definitivt ses som festivalen personifierad och samtidigt den som anses ha det största subkulturella kapitalet utgående från sitt material. Det finns många exempel i texterna där skribenterna anvisar en stor tilltro och respekt för Walters sätt att producera festivalen, både när det kommer till artistbokningar och det övriga programmet som finns till förfogande på festivalen. Bilden av Roadburn som en autentisk festival utgörs till stor del av dess påstådda unicitet. Det som lyfts fram som unikt är framförallt dess rika sidoprogram och de musikaliska samarbeten som görs mellan artister. Många lyfter även fram den goda stämningen på festivalen och en positiv känsla av samhörighet. En skribent beskrev

känslan på Roadburn som en ”metalfestival för fullvuxna” vilket jag utläser att flera andra skribenter också indikerar. I de texter där känslan på festivalen och helhetsbilden diskuteras blir de två typer av subkulturellt kapital jag utgått från i min analys väldigt tydligt. Paradoxalt beskrivs Roadburn som ett ställe fritt från purism och konservativ inställning till normer som ofta förekommer inom de olika musikkulturer som finns på festivalen, samtidigt som det finns en jargong av opposition till en stor del av det som kan generaliseras till en global metalscen. Trots att Roadburn inte framställs som en metalfestival per se, utgörs största delen av utbudet till de subkulturer som metal på ett övergripande plan inbegriper. Det här uppfattar jag vara en delorsak till den oppositionella jargong gentemot den stereotypa metalkulturen som finns i materialet. Det här är ett tydligt exempel på det som jag i analysen benämner som överskridande subkulturellt kapital.

Bilden av gemenskapen på Roadburn utläser jag ha stark koppling till det vardagliga subkulturella kapitalet, där den kollektiva känslan av samhörighet är stark. Det vardagliga subkulturella kapitalet bottenar också i en bild av att anse sig ha god kunskap om olika musikscener, vilket bland annat innefattar kunskap om uppkomsten och utvecklingen av subkulturer representerade på festivalen. I materialet tar det här sig uttryck i exempelvis referenser och scenspecifika anekdoter kopplat till heavy-kulturen på ett övergripande plan, som är skrivet på ett sätt som att det är förväntat att läsarna ska känna till. Samtidigt blir det överskridande subkulturella kapitalet tydligt när avstånd tas till resten av det som kunde ses som en global samhörighet inom metal och dess stereotypa normer.

En annan viktig aspekt av det som konstrueras som unikt för festivalen och som samtidigt stärker dess varumärke som plats för autentisk musik är gästkuratorerna. Deras respektabla rykte som följd av en ofta långvarig involvering inom de olika scenerna anser jag vara ett sätt att övertyga läsarna om att de bokade artisterna måste vara av högsta kvalitet och relevans. Kuratorerna och Walter fungerar som de grindvakter som övertygar läsarna om vilka artister som är tillräckligt bra och relevanta för att bokas till festivalen.

Musikkulturer är i konstant förändring och influerar varandra till att skapa nya ramverk för vad som inkluderas och exkluderas. Min analys kan ses som ett exempel

Andreas Österlund

på hur mångfacetterade och komplexa subkulturer är, och att det inte finns absoluta definitioner av vilka artistiska egenskaper som bör kopplas ihop med vilken subkultur. Autenticitetsdiskurserna är fortfarande ett bra verktyg för att förstå hur trovärdighet och relevans socialt konstrueras kring subkulturer, vilket min avhandling har påvisat. Min analys bör inte ses som en fullständig analys av vare sig Roadburn eller autenticitet, men jag har bidragit med att visa hur autenticitet som diskursivt begrepp är relevant för att studera olika musikkulturella strömningar.

## Referensförteckning

### Forskningsmaterial

*All Things Loud* 24.4 2018. "Roadburn Festival is a cathartic experience like no other, and here's why (part one)". <https://www.allthingsloud.com/roadburn-festival-cathartic-experience-like-no-heres-part-one/> (Hämtad 27.8 2020)

Begrand, Adrien (2014) "Roadburn 2014 – Why We're Here!". *Weirdo Canyon Dispatch*, 10.4 2014. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2014-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

*Blabbermouth. News* 1.11 2007. "Isis confirmed for Holland's Roadburn Festival". <http://www.blabbermouth.net/news/isis-confirmed-for-holland-s-roadburn-festival/> (Hämtad 16.4 2019)

Caixão, Saúl Do (2014) "Roadburn 2014 – Day 2 Review by Saul Do Caixao". *The Sleeping Shaman*, 25.4 2014. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-2014-day-2-review-by-saul-do-caixao/> (Hämtad 25.4 2019)

Cook, Toby (2017) "Things learned at: Roadburn 2017". *The Quietus*, 10.5 2017. <https://thequietus.com/articles/22381-roadburn-festival-2017-review-gnod-mysticum> (Hämtad 17.4 2019)

Dedman, Remfry (2017) "Roadburn Festival 2017: Illustrious festival redefines and celebrates all facets of heavy experimental music". *Independent*, 12.5 2017. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/roadburn-festival-2017-illustrious-festival-redefines-and-celebrates-all-facets-of-heavy-a7732321.html> (Hämtad 17.8 2020)

Edwards, Lee (2016) "Thursday 14th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 14.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Green, Pete (2015a) "Roadburn Festival 2015 – Day 3 Review by Pete Green". *The Sleeping Shaman*, 22.4 2015. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2015-day-3-review-by-pete-green/> (Hämtad 29.4 2019)

Green, Pete (2015b) "Saturday Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 11.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Saturday.pdf>

Green, Pete (2015c) "Roadburn Festival 2015 – Day 4 Review by Pete Green". *The Sleeping Shaman*, 23.4 2015. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2015-afterburner-review-by-pete-green/> (Hämtad 29.4 2019)

Green, Pete (2015d) "Roadburn Festival 2015 – Day 1 Review by Pete Green". *The Sleeping Shaman*, 20.4 2015. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2015-day-1-review-by-pete-green/> (Hämtad 25.4 2019)

Green, Pete (2015e) "Roadburn Festival 2015 – Day 2 Review by Pete Green". *The Sleeping Shaman*, 21.4 2015. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2015-day-2-review-by-pete-green/> (Hämtad 29.4 2019)

Handelman, Ben (2016) "Saturday 16th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 16.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Hoeijmakers, Walter & Lavery, Becky (2017) "So Long Roadburn 2017". *Weirdo Canyon Dispatch*, 23.4 2017. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2017-Sunday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Hoeijmakers, Walter (2015) "Saturday Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 11.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Hoeijmakers, Walter (2016a) "Thursday 14th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 14.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Hoeijmakers, Walter (2016b) "Sunday 17th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 17.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Sunday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Hoeijmakers, Walter (2016c) "Saturday 16th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 16.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

*Islington Mill. General news* 2016. "Gnod at Roadburn Festival 2017". <http://www.islingtonmill.com/2016/10/gnod-roadburn-festival-2017/> (Hämtad 17.4 2019)

Kelly, Kim (2014) "Review: Roadburn Thurs 10th". *Weirdo Canyon Dispatch*, 11.4 2014. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2014-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Kelly, Kim (2015) "Friday Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 10.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Kelly, Kim (2017) "John Dyer Baizley Interview Part I". *Weirdo Canyon Dispatch*, 21.4 2017. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2017-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)



Kelly, Kim (2018) "When metal festivals get political, it feels like utopia". *Noisey*, 22.5 2018. [https://noisey.vice.com/en\\_us/article/zm8n98/roadburn-festival-netherlands-political-metal](https://noisey.vice.com/en_us/article/zm8n98/roadburn-festival-netherlands-political-metal) (Hämtad 26.5 2020)

Koczan, JJ (2015) "Welcome To...Roadburn Festival 2015". *Weirdo Canyon Dispatch*, 9.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Koczan, JJ (2016) "Saturday 16th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 16.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Koczan, JJ (2018) "Hardrock Hideout Review". *Weirdo Canyon Dispatch*, 19.4 2018. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2018-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Koczan, JJ (2019) "Curating The Burning Darkness". *Weirdo Canyon Dispatch*, 12.4 2019. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2019-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Kohl, Andreas (2015) "Friday Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 10.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Lavery, Becky (2017) "The Other Roadburn: Side Programme Rundown". *Weirdo Canyon Dispatch*, 20.4 2017. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2017-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Lee, Cosmo (2010) "Sunn O))) to curate Roadburn Festival 2011". *Invisible Oranges*, 18.8 2010. <http://www.invisibleoranges.com/sunn-o-to-curate-roadburn-festival-2011/> (Hämtad 13.8 2020)

Ludwig, Jamie (2016) "Saturday 16th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 16.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Ludwig, Jamie (2017) "5 Bands To 'Find' At Roadburn 2017". *Weirdo Canyon Dispatch*, 20.4 2017. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2017-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Ludwig, Jamie (2018) "The Seeker, The Shaman & The Possessor: Waste of Space Orchestra Comes to Roadburn". *Weirdo Canyon Dispatch*, 19.4 2018. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2018-Thursday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Mysteerie, Alex (2015) "Review: Roadburn Friday 10th April 2015". *Weirdo Canyon Dispatch*, 11.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Mysteerie, Alex (2016) "Review: Roadburn Friday 16th April 2016". *Weirdo Canyon Dispatch*, 16.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Pietersen, Daniel (2018) "Review: Roadburn Friday 20th April 2018". *Weirdo Canyon Dispatch*, 21.4 2018. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2018-Saturday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Razort (2017) "30 (more) reasons not to miss Roadburn Festival this year". *The Heavy Chronicles*, 14.3 2017. <http://theheavychronicles.com/2017/03/30-reasons-to-attend-roadburn/?lang=en> (Hämtad 15.4 2019)

Reed, Elena Mara (2018) "Roadburn Festival: Colossal weekend beyond metal". *Mutual Grimness*, 30.5 2018. <https://mutualgrimness.com/article/mg/roadburn-festival-colossal-weekend-beyond-metal-1805> (Hämtad 22.4 2019)

Andreas Österlund

*Roadburn 2018: The Documentary*. 20.7 2018. Never Mind The Hype.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rplzmH-1C0k&t=670s> (Hämtad 4.1 2019)

*Roadburn. About us*. <https://roadburn.com/about-us/> (Hämtad 16.12 2018)

Robertson, Paul (2011) ”Roadburn 2011 – Day 2”. *The Sleeping Shaman*, 1.5 2011.  
<http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-2011-day-2/>  
(Hämtad 23.4 2019)

Santos, José Carlos (2015a) ”Sunday Daily Picks”. *Weirdo Canyon Dispatch*, 12.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Sunday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Santos, José Carlos (2015b) ”Review: Roadburn Thursday 9th April 2015”. *Weirdo Canyon Dispatch*, 10.4 2015. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2015-Friday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Santos, José Carlos (2016) ”Review: Roadburn Saturday 17th April 2016”. *Weirdo Canyon Dispatch*, 17.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Sunday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

Segers, Guido (2016a) ”Roadburn Festival 2016 – Afterburner Review by Guido Segers”. *The Sleeping Shaman*, 27.4 2016.  
<http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2016-afterburner-review-by-guido-segers/> (Hämtad 2.5 2019)

Segers, Guido (2016b) ”Roadburn Festival 2016 – Day 3 Review by Guido Segers”. *The Sleeping Shaman*, 26.4 2016. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2016-day-3-review-by-guido-segers/> (Hämtad 2.5 2019)

Segers, Guido (2016c) ”Roadburn Festival 2016 – Day 2 Review by Guido Segers”. *The Sleeping Shaman*, 25.4 2016. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2016-day-2-review-by-guido-segers/> (Hämtad 2.5 2019)

Segers, Guido (2017) ”Roadburn Festival 2017 – Day 2 Review by Guido Segers”. *The Sleeping Shaman*, 9.5 2017. <http://www.thesleepingshaman.com/reviews/gig-reviews/roadburn-festival-2017-day-2-review-by-guido-segers/> (Hämtad 3.5 2019)

Shaw, Gemma (2016a) ”Cvlt Nation captures Roadburn day one pt.1”. *Cvlt Nation*, 26.4 2016. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captured-roadburn-day-one/> (Hämtad 16.4 2019)

Shaw, Gemma (2016b) ”Cvlt Nation captures Roadburn day 2”. *Cvlt Nation*, 27.4 2016. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captured-roadburn-day-two/> (Hämtad 16.4 2019)

Shaw, Gemma (2016c) ”Cvlt Nation captures Roadburn day three”. *Cvlt Nation*, 28.4 2016. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captures-roadburn-day-three/> (Hämtad 16.4 2019)

Sword, Harry (2015) ”Things learned at: Roadburn Festival”. *The Quietus*, 27.4 2015. <https://thequietus.com/articles/17762-things-learned-at-roadburn-festival-festival-live-review> (Hämtad 15.9 2020)

Sword, Harry (2016) ”Things learned at Roadburn Festival”. *The Quietus*, 20.5 2016. <https://thequietus.com/articles/20243-things-learned-roadburn-festival-review-russell-haswell-lee-dorrian> (Hämtad 17.4 2019)

Therrian, Kris T (2016) ”Cvlt Nation captures Roadburn part II: Days 3 & 4”. *Cvlt Nation*, 4.5 2016. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captures-roadburn-part-ii-days-3-4/> (Hämtad 16.4 2019)

Therrian, Kris T (2017a) ”Cvlt Nation captures Roadburn day two”. *Cvlt Nation*, 4.5 2017. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captures-roadburn-2017-day-two/> (Hämtad 16.4 2019)

Andreas Österlund

Therrian, Kris T (2017b) "Cvlt Nation captures Roadburn day four". *Cvlt Nation*, 8.5 2017. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captures-roadburn-2017-day-four/> (Hämtad 16.4 2019)

Therrian, Kris T (2018) "Cvlt Nation captures Roadburn 2018 day one". *Cvlt Nation*, 10.5 2018. <https://www.cvltnation.com/cvlt-nation-captures-roadburn-2018-day-one/> (Hämtad 16.4 2019)

van den Driesche, Sander (2016) "Sunday 17th Daily Picks". *Weirdo Canyon Dispatch*, 17.4 2016. <http://www.weirdocanyondispatch.com/issues/Weirdo-Canyon-Dispatch-2016-Sunday.pdf> (Hämtad 19.5 2021)

van den Driesche, Sander (2017) "Festival review: Roadburn Festival 2017". *Echoes and Dust*, 2.5 2017. <https://www.echoesanddust.com/2017/05/festival-review-roadburn-festival-2017/> (Hämtad 17.4 2019)

Yardley, Miranda (2011) "Roadburn review - The Afterburner". *Terrorizer*, 24.4 2011. <http://www.terrorizer.com/news/live-reviews/roadburn-review-the-afterburner/> (Hämtad 27.5 2020)

Zorzi, Marika (2018) "Roadburn 2018: The festival of musical experimentation". *New Noise*, 11.6 2018. <https://newnoisemagazine.com/roadburn-2018-the-festival-of-musical-experimentation/> (Hämtad 22.4 2019)

Andreas Österlund

## Litteratur

Anttonen, Salli (2017) *A feel for the real: Discourses of authenticity in popular music cultures through three case studies*. University of Eastern Finland.

Bennett, Andy & Taylor, Jodie (red.) m.fl. (2014) *The Festivalization of Culture*. Farnham, UK: Ashgate.

Börjesson, Mats & Palmblad, Eva (2007) *Diskursanalys i praktiken*. Malmö: Liber.

Bourdieu, Pierre (1993 [1979]) *Kultursociologiska texter*. Red. Broady, Donald & Palme, Mikael. Moderna franska tänkare, nr 11. Brutus Östlings bokförlag Symposium. Fjärde upplagan.

Curtis, Rebecca Anne (2010) "Australia's Capital of Jazz? The (re)Creation of Place, Music and Community at the Wangaratta Jazz Festival". *Australian Geographer*, vol. 41, nr 1, 111–116.

Fairclough, Norman (1995) *Media Discourse*. London: Edward Arnold.

Falassi, Alessandro (1987) "Festival: Definition and Morphology". *Time Out of Time: Essays on the Festival*. University of New Mexico Press.

Fornäs, Johan (1995) *Cultural Theory & Late Modernity*. Sage Publications Ltd. London

Grayck, Theodore (1996) *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham, NC: Duke University Press Books.

Kahn-Harris, Keith (2007) *Extreme Metal: Music and culture on the edge*. Berg.

Andreas Österlund

Keightley, Keir (2001) "Reconsidering rock" *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Edited by Simon Frith, Will Straw and John Street. Cambridge University Press, United Kingdom.

Moore, Allan (2002) "Authenticity as authentication" *Popular Music*, vol. 21/2, 2002: 209–223. Cambridge University Press.

Nationalencyklopedin, Allkonstverk

<https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/allkonstverk> (Hämtad 1.2.2021)

Nationalencyklopedin, curator.

[https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/curator-\(2\)](https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/curator-(2)) (Hämtad 8.9 2020)

Sellheim, Nikolas (2016) "Black and Viking Metal: How two extreme music genres depict, construct and transfigure the (sub-)Arctic" *Polar Record* 52 (266) 2016: 509–517. Cambridge University Press.

Straw, Will (1991) "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5. nr 3, 368–388.

Taylor, Timothy D (1997) *World Music: World Music, World Markets*. Routledge.

Thornton, Sarah (1996 [1995]) *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press.

Thornton, Sarah (2001 [1995]) *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Polity.

Weisethaunet, Hans & Lindberg, Ulf (2010) "Authenticity Revisited: The Rock Critic And The Changing Real". *Popular Music and Society*, vol. 33 No. 4, October 2010: 465–485. Routledge.

Andreas Österlund

Winther Joergensen, Marianne & Phillips, Louise (2000) *Diskursanalys som teori och metod*. Studentlitteratur AB: Lund.