

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
FACULTEIT LETTEREN
MASTER IN DE CULTURELE STUDIES



**De betekenis van muziek en
subculturen in een postmoderne
samenleving**

Muziekbeleving en identiteitsontwikkeling binnen dubstep

Promotor: Heidi Peeters
Masterproef Culturele Studies
Academiejaar: 2010 - 2011

Aangeboden door:
Bram Somers

Zusammenfassung

Die vorliegende Forschungsarbeit stellt eine kritische Analyse der Rolle von Musik und Subkulturen in der postmodernen Gesellschaft dar und behandelt in diesem Zusammenhang eine Reihe grundlegender Themen der Kulturwissenschaften. Hierzu zählt der Einfluss der Massenkultur, der Kulturindustrie wie auch die Auswirkungen der Globalisierung, die mit der steten Verbreitung des neoliberalen Kapitalismus einhergehen. Ziel der Arbeit ist es zu überprüfen, ob sich die Grenzen der Subkulturen tatsächlich verwischen und daher ein Perspektivwechsel auf Subkulturen notwendig ist. Zudem fragt die Arbeit nach der veränderten Funktion, die der Musik sowohl in den Subkulturen als auch in der Entwicklung der Persönlichkeits- und Kollektividentität zukommt. Aus der Beantwortung dieser Frage heraus lässt sich ein neues Konzept entwickeln, das eine veränderte Perspektive auf die heutige Musik und Subkulturen ermöglicht.

Die Theorie wird durch eine Untersuchung des sich international expandierenden Musikgenres *Dubstep* untermauert, das sich durch tiefe Bässe und schnelles Tempo auszeichnet. Der Fokus liegt hierbei auf Musikerfahrung und Identitätsentwicklung innerhalb dieser ursprünglichen Subkultur. Ursprünglich aus dem Grund, weil Dubstep sich von einer kleinen Subkultur in Croydon Ostlondons zu einem massenhaft produzierten Kulturgut entwickelt hat. Der erste Teil der Analyse besteht aus einigen Interviews, die innerhalb Flanderns geführt wurden. Der zweite Teil bildet dann eine Textanalyse zahlreicher belgischer und internationaler Presseartikel, zwei online Fanzinen und einer Dokumentation. Die Ergebnisse dieser Analyse werden mit den geführten Interviews und der angewendeten Theorie verglichen und in einer Beschreibung der wesentlichen Charakteristika des Dubstep und einer kurzen historischen Übersicht zusammengeführt. Schlussendlich werden die Auswirkungen der Internationalisierung dieser ursprünglichen Subkultur herausgestellt.

Der wichtigste Beitrag der theoretischen Diskussion ist die Entwicklung eines kritischen Konzepts, welches die Analyse von Musik, Subkulturen und Identität in der postmodernen Gesellschaft ermöglicht. Dieses Konzept zeigt, dass (populäre) Musik sich stetig wandelt und daher, insbesondere im Kontext der Subkulturen, schwierig zu untersuchen ist. Zugleich weisen bestimmte Subkulturen weniger starre Strukturen auf und können somit von der Kulturindustrie absorbiert werden, womit sie jedoch einen Teil ihres authentischen Charakters verlieren. Am Beispiel des Dubstep konnte die

Studie zeigen, dass der Markt diese ursprüngliche Subkultur rapide aufgenommen und ebenso schnell verbreitet hat. Gleichzeitig dehnte sich die Underground-Szene ebenfalls mittels der neuen Medien über die nationalen Grenzen hinweg aus. Dubstep kann als “ein weiteres Musikgenre” gesehen werden, obwohl es auch in subkulturellen Gruppen wie Reggae, Hip-Hop und Drum & Bass eine Rolle spielt. Daher scheint die Musikerfahrung und Identitätsentwicklung im Zusammenhang mit der jeweiligen Musikszene zu stehen. In dieser Perspektive erweist sich das Konzept der Clubkulturen von Sarah Thornton als hilfreich, da es sowohl den internationalen Charakter als auch die lokalen Konstruktionen umfasst, die in dieser Untersuchung relevant sind. Aus diesem Grund ist es legitim von *dub cultures* zu sprechen.

Inhoud

Inleiding	5
1 Muziek	9
1.1 Conceptualisatie van populaire muziek	9
1.2 Inleiding tot de esthetiek van de muziek	11
1.3 Opkomst van de muziekindustrie	14
2 Subculteren	18
2.1 Situering	19
2.2 Historische benaderingen binnen het subculturenonderzoek	19
2.2.1 De eerste opvattingen over subculturen en de Chicago School	20
2.2.2 Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham (CCCS)	22
2.2.3 Hedendaagse losgekoppelde benaderingen	24
3 Ideologieën en identiteitsontwikkeling	27
3.1 Benaderingen van ideologie	27
3.2 Identiteitsontwikkeling	28
3.2.1 (Sub)culturele implicatie	32
3.3 De klassieke dichotomie: structuralisme vs. culturalisme	37
4 De hedendaagse subcultuur: een analytisch model	42
4.1 Methode	42
4.1.1 Diepte-interviews	43
4.1.2 Tekstanalyse	44
4.2 Punk is dood – dubstep leeft	45
4.2.1 Kenmerken en ontstaansgeschiedenis	45
4.2.2 Gevolgen van de internationalisering	49
5 De postmoderne samenleving als verklaringsmodel	53
5.1 Visies op postmoderniteit	53
5.2 Sleutelbegrippen binnen het verklaringsmodel	55
5.2.1 Neoliberaal kapitalisme	55
5.2.2 Globalisering	58
5.3 Consumptiegedrag	61
Besluit	63
Zelfevaluatie	66
Bibliografie	67

Inleiding

Dit werk bouwt in rechtstreekse zin verder op een centraal thema binnen de culturele studies en meerbepaald binnen de studie van populaire cultuur. Daarin wordt de vraag gesteld of subculturen als kleinschalige gemeenschappen met een gedeelde collectieve identiteit in hedendaagse westerse samenlevingen nog als werkelijk subcultureel beschouwd kunnen worden. Zo is het moeilijk geworden om duidelijke grenzen te trekken in de subculturele beleving en lijken subculturen continu onderhevig aan de invloed van de cultuurindustrie. Bovendien kan dit een invloed hebben op de identiteitsontwikkeling van zowel individuen als groepen. Het lijkt noodzakelijk om een vergelijking met eerder onderzoek te maken en indien nodig te zoeken naar een aangepaste omschrijving van dergelijke subculturele praktijken. In deze zoektocht moet er rekening gehouden worden met hedendaagse tendensen als globalisering en de verspreiding van het neoliberal, transnationaal kapitalisme. Het is immers zo dat subculturen een gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid cultiveren, maar hoe kan deze rol geëvalueerd worden onder deze steeds veranderende omstandigheden?

Deze vraag hangt nauw samen met een ander centraal topic in de contemporaine culturele studies, namelijk de impact van de massacultuur op onze samenleving. Deze kan een hernieuwde vorm van manipulatie, dan wel een bevrijding van de oude klassenmaatschappij betekenen. Het is om deze reden dat een deel van de focus van dit werk gericht is op de productie en de verspreiding van populaire muziek, al dan niet in samenhang met de beschreven subculturen. Gezien de aard van het thema zal dit onderwerp vanuit een kritische invalshoek besproken worden.

Een mogelijk voorbeeld van deze veronderstellingen kan gezien worden in het recente ontstaan en de razendsnelle verspreiding van het muziekgenre dubstep. De vraag stelt zich of de oorspronkelijke subcultuur die rond dit genre is ontstaan zich eveneens verspreid heeft, of dat het genre louter opgepikt is geweest door de markt en sindsdien verspreid wordt als een product van de cultuur- en muziekindustrie. De onderzoeksvraag die aldus geformuleerd kan worden, luidt als volgt: kunnen subculturen in de hedendaagse westerse samenleving nog als werkelijk subcultureel worden beschouwd en wat is het gevolg van deze mogelijke ontwikkeling op de muziekbeleving en identiteitsontwikkeling van haar leden? Kan daarenboven de opkomst van dubstep in dit opzicht als typevoorbeeld gelden?

Doelstelling

Algemeen gesteld, wordt er in dit onderzoek een dieper inzicht gegeven in de perceptie van hedendaagse muziek en subculturen, waarbij de bruikbaarheid van nieuw opgeworpen concepten uit de contemporaine literatuur wordt nagegaan. Daarnaast wordt er een antwoord gegeven op de vraag of de veranderende betekenis van muziek en subculturen een invloed heeft op de identiteitsontwikkeling van individuen en groepen en wat dit tot gevolg heeft in verband met onder meer het consumptiegedrag in de zogenaamde postmoderne samenleving. Om die reden wordt er een verklaringsmodel opgesteld dat gebruik maakt van de notie postmoderniteit.

In de resultaten wordt er een algemeen beeld geschapen van de hedendaagse muziekcultuur om dit vervolgens toe te passen op de bovenstaande vragen. De case-study over dubstep dient om na te gaan of het beeld binnen de theorie gereflecteerd wordt in het veld. Het concrete doel van dit onderzoek ligt bijgevolg in het verder uitbouwen van een samenhangende theorie over de manier waarop subculturen opereren binnen het terrein van de jeugdcultuur, de popmuziek en de populaire cultuur in het algemeen. Op deze manier levert het een bijdrage aan het reeds bestaande onderzoek over subculturen. Bovendien wordt dubstep, oorspronkelijk een subcultuur, nauwkeurig onderzocht en in verband gebracht met de beschreven theorie.

Methodologie

Aan de hand van een uitgebreide literatuurstudie worden de aangehaalde concepten afgebakend en uitvoerig besproken. Vervolgens worden deze concepten gebruikt in een aanvullende cultuurfilosofische en sociologische beschouwing van het onderwerp om uiteindelijk tot een verklaringsmodel te komen dat in de traditie van de culturele studies kritisch zal staan tegenover de huidige status quo. Daarnaast zal gebruik worden gemaakt van een groot aantal werken uit andere onderzoeksdomeinen waaronder de filosofie, de psychoanalyse en vooral de sociologie, om het interdisciplinair karakter van dit werk te bestendigen. De culturele studies en specifiek nog, de studie van populaire cultuur, zijn immers noodzakelijk interdisciplinair. Zo omvat dit werk zowel een studie van socio-economische factoren binnen de cultuur- en muziekindustrie als een theoretische uiteenzetting en een beschrijving van de perceptie van het doelpubliek.

Om deze reden werd het eerste deel van dit onderzoek ondersteund en aangevuld door een case-study. Een drietal open interviews met personen die een band hebben met het eerder aangehaalde muziekgenre, werden ontleed om de theorie aan de werkelijkheid te toetsen. De interviews werden afgenomen bij drie personen uit Vlaanderen die doelgericht geselecteerd werden om een maximum aan informatie te bekomen. Deze interviews werden gekaderd door de interviewer, maar de respondenten kregen steeds een zo groot mogelijke vrijheid in hun antwoorden. Omdat het aantal interviews beperkt gebleven is, werd er daarnaast een uitgebreide analyse uitgevoerd op enkele teksten in verband met dubstep. Het gaat om Belgische en internationale artikels en interviews, een aantal fanzines en een enkele documentaire. Op deze manier kon er onderzocht worden of er enige discrepantie bestond tussen de afgenomen interviews en de populaire literatuur over het onderwerp. Door de keuze van dit onderzoeksobject, situeerde het onderzoeksveld zich automatisch in West-Europa en de Verenigde Staten.

Door het gebruik van meerdere onderzoeksstrategieën – ook wel triangulatie genoemd – werd bovendien de vertekening van het onderzoek tot een minimum herleid. Het is immers zo dat elke strategie bepaalde sterktes en zwakheden heeft.

Structuur

Dit onderzoek omvat drie grote delen: een uitgebreide literatuurstudie, een case-study en een verklaringsmodel. Het eerste deel bestaat uit drie hoofdstukken, i.e. een uiteenzetting van achtereenvolgens muziek, subculturen en identiteitsontwikkeling. In het tweede deel wordt dieper ingegaan op dubstep door middel van interviews en een tekstanalyse en in het laatste hoofdstuk wordt er een verklaringsmodel opgesteld met een focus op de postmoderne samenleving.

In het eerste hoofdstuk, een theoretische bespreking van muziek, wordt eerst en vooral de term populaire muziek geconceptualiseerd en onderscheiden van klassieke muziek, volksmuziek en alternatieve muziek. Vervolgens wordt er een korte inleiding gegeven tot de esthetiek van de muziek. Deze bespreking zal van belang zijn als instrument bij het beschrijven van de opkomst van de cultuur- en muziekindustrie als een laatste onderdeel van dit hoofdstuk. Dit laatste punt is tevens van belang om de overstap te maken naar het hoofdstuk over subculturen.

In dit tweede hoofdstuk wordt de bespreking van subculturen gesitueerd binnen het meer algemene onderzoek van de culturele studies en de studie van populaire cultuur. Daarnaast wordt er een overzicht gegeven van de historische benaderingen binnen het subculturenonderzoek. Dit overzicht gaat van het vroege sociologische werk van Ferdinand Tönnies, over de Chicago School, tot het onderzoek aan het Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham dat vooral in de jaren zeventig furore maakte; dit overigens ten koste van de Chicago School. Sinds dit onderzoek naar subculturen zijn er echter vele nieuwe benaderingen gekomen die onder de noemer post-subculturele studies geplaatst kunnen worden. Het zijn deze laatste benaderingen die van belang zullen zijn in de case-study en bij het onderzoek naar de implicaties binnen de identiteitsontwikkeling.

Bij het onderzoeken van zowel de persoonlijke als de collectieve vorming van identiteit, wordt er gekeken naar de vorming van maatschappelijke en persoonlijke ideologieën. In dit opzicht zijn de zogenaamde (sub)culturele implicaties van groot belang. Onder dit punt worden namelijk enkele centrale concepten aangehaald zoals *taste cultures* en *lifestyles*. Deze moeten in het achterhoofd gehouden worden bij de uiteenzetting van de case-study.

De case-study zal, zoals gezegd, een dieper inzicht geven in het muziekgenre dubstep dat bij haar ontstaan nog als een subcultuur kon aanschouwd worden. Dit inzicht wordt verkregen met behulp van drie interviews en een uitgebreide tekstanalyse. De resultaten van dit onderzoek worden vervolgens samengevat en verwerkt tot een beschrijving van de kenmerken en de ontwikkeling van dubstep om uiteindelijk de gevolgen van de internationalisering ervan te bekijken. Hierbij wordt gebruik gemaakt van de terminologie die in het theoretisch gedeelte van dit werk uiteengezet werd.

Ten slotte wordt er in een laatste hoofdstuk gezocht naar een verklaring voor de vergaande versplintering van hedendaagse subculturen en van het postmoderne subject. In dit kritisch model wordt dan ook dieper ingegaan op de notie postmoderniteit zelf en enkele sleutelbegrippen daarbinnen, namelijk het neoliberal kapitalisme en de globaliseringstendens. Ten slotte wordt er nog kort ingegaan op het consumptiegedrag onder de beschreven omstandigheden.

1 Muziek

Dit onderzoek spitst zich toe op de functie van muziek en subculturen in de huidige postmoderne¹ samenleving. Het maakt een schets van de evolutie die zich daarbinnen afspeelt en in welke mate deze een invloed heeft op de muziekbeleving en identiteitsontwikkeling bij jongeren. Muziek is immers nog steeds van belang bij het vormen van jeugdculturen als geheel en de ontwikkeling van subculturen in het bijzonder, maar ook in de persoonlijke belevingswereld van jongeren (Rutten, 1992, 68; Bennett, 2000, 1; Wermuth, 2002, 22). Om tot een duidelijke beschrijving te komen, is het belangrijk muziek als een apart onderdeel te behandelen. Onderzoek naar muziek heeft namelijk een sterke band met onderzoek naar subculturen, maar kan daarvan losgekoppeld worden als een cultureel fenomeen dat van belang is in de leefwereld van iedereen die ermee in contact komt.

In navolging van Theodor Adorno (1947), die zowel de productie, de vorm als de receptie van muziek als een coherent geheel analyseert, worden hier zowel het muzikaal-esthetische als het sociaal-economische aspect van muziek besproken. Omdat er bij deze bespreking gebruik gemaakt wordt van tal van concepten die vaak minder eenduidig blijken dan aangenomen, is het noodzakelijk deze noties te verduidelijken en te definiëren. Daarom wordt er in dit hoofdstuk eerst dieper ingegaan op het concept populaire muziek dat concreet afgebakend wordt om tot een geldige werkdefinitie te komen. Vervolgens wordt de esthetische invalshoek op muziek belicht via een cultuurfilosofische benadering die dieper ingaat op het onderscheid tussen hoge cultuur en lage cultuur. Ten slotte volgt er een kritische kijk op de werking van de muziekindustrie, waarbij er niet zozeer wordt ingegaan op de inherente technologische veranderingen, dan wel op de socio-economische.

1.1 Conceptualisatie van populaire muziek

Bij het opstellen van een werkdefinitie van populaire muziek zijn er verschillende factoren waarmee rekening gehouden dient te worden. De studie van populaire muziek situeert zich immers in het veld van de culturele studies, waarbinnen de interactie tussen de drie dimensies van populaire cultuur van belang zijn. Naar

¹ Dit concept wordt uitgebreid toegelicht in het vierde hoofdstuk van dit werk. In een beperkte betekenis verwijst dit begrip naar een visie op veranderingen in de wereld van kunst en cultuur, waarachter men een breuk met de typisch moderne mentaliteit en levensstijl kan ontwaren.

analogie met Adorno gaat het om de consumenten en hun sociale achtergrond, de symbolische vormen van het product en de economische en technologische variabelen die een rol spelen bij de creatie van deze vormen (Shuker, 1994, viii). Binnen deze dimensies verwijst populaire muziek – in de westerse context – naar de voornaamste muziekgenres die commercieel geproduceerd worden. Deze muziekgenres worden veelal onderscheiden door de muziekindustrie, die daarbij rekening houdt met de historische achtergrond van de muziek en de categorieën die opgesteld worden binnen het domein van de marketing (Frith, 1987; Rutten, 1992; Shuker, 2005)². Populaire muziek kan bekeken worden als een industrieel geproduceerde cultuuruiting die op gecommmercialiseerde wijze verspreid wordt via de massamedia. Hiermee onderscheidt ze zich van de muziek uit het pre-industriële tijdperk oftewel de volksmuziek en de klassieke muziek.³ Deze laatste wordt doorgaans tot het domein van de kunst of hoge cultuur gerekend, terwijl populaire muziek onderdeel is van de zogenaamde populaire of lage cultuur (Rutten, 1992, 34) – een onderscheid dat tegenwoordig overigens sterk betwist wordt. Dit is slechts één mogelijke manier om populaire muziek te conceptualiseren, evenwel wordt het fenomeen in dit onderzoek op deze manier benaderd.

Rutten (1992) maakt nog een toepasselijk onderscheid tussen popmuziek en populaire muziek. De term populaire muziek bewaart hij zoals gezegd voor een verzameling muziekgenres, geproduceerd onder toezicht van de muziekindustrie en verspreid via de massamedia. Popmuziek aanschouwt hij als een apart muziekgenre binnen de populaire muziek. De vraag stelt zich of er in dit aspect nog van alternatieve muziek gesproken kan worden.

Alternatieve muziek

Vooraleer over te gaan naar een bespreking van de esthetiek van de muziek, is het raadzaam om te beschrijven hoe de betekenis van alternatieve muziek in de loop der jaren veranderd is. De term alternatieve muziek werd sinds het einde van de jaren

² Voor een uitgebreid overzicht van definities rond populaire muziek: Jones, Gaynor & Rahn, Jay (1977) "Definitions of Popular Music: Recycled" *Journal of Aesthetic Education*, 11 (4), p.79-92 en Rutten, Paul (1992) *Hitmuziek in Nederland: 1960 – 1985*. Amsterdam: Otto Cramwinkel, p.27-33.

³ Historisch gezien kunnen volksmuziek en populaire muziek in elkaars verlengde worden geplaatst. De opkomst en de toename van het belang van de populaire muziek, samen met de industrialisatie en commercialisering, gaan samen met een daling van de pre-industriële volksmuziek (Rutten, 1992, 34).

zestig gebruikt voor populaire muziek die zichzelf als authentiek beschouwt en minder als commercieel of *mainstream*⁴. Ze profileert zich als een kunst of expressie en niet als een product dat bestemd is voor de markt en winst zou moeten opleveren. Het genre hangt dan ook samen met de opkomst van de zogenaamde *indies* of *independents*⁵. Alternatieve muziek werd – onder invloed van de nichemarketing – na verloop van tijd echter een van de vele marketing-categorieën. In het proces van mainstreaming schakelden veel toenmalige alternatieve artiesten dan ook over op de *majors*⁶ (Shuker, 2005, 7). In *No Sell Out* (2002) vraagt Mirjam Wermuth zich bijvoorbeeld af hoe het proces van popularisering van een *underground* subcultuur tot mainstream popcultuur verloopt. De titel van haar boek verwijst naar iemand die zijn of haar ziel als het ware verkoopt aan de cultuurindustrie en zo buiten het alternatieve discours valt. Deze labels – alternatief discours en underground – zijn volgens Simon Frith (1978) een manier voor de maatschappijkritische popliefhebbers om hun favoriete muziek veilig te stellen en af te zonderen van de zogenaamde *middle of the road*, de weinig experimenterende kern binnen de populaire muziek. Daaruit valt af te leiden dat het verschil tussen alternatieve muziek en popmuziek zich tegenwoordig eerder afspeelt op een oppervlakkig niveau en dat ze beide onder de noemer populaire muziek vallen. Er kan concluderend gesteld worden dat de term alternatief niet langer een zinvolle betekenis heeft.

1.2 Inleiding tot de esthetiek van de muziek

De esthetiek is een uitgebreide tak binnen de cultuurfilosofische wetenschappen waarin onderzoekers zich afvragen of er al dan niet objectieve en evaluatieve criteria zijn om – in dit geval – muziek te duiden als goed of slecht en welke deze dan zouden zijn (Frith, 1987, 134; Shuker, 2005, 2). Deze discussie wordt hier beknopt behandeld om tot een summier inzicht te komen dat zal dienen als instrument bij de bespreking van de muziekindustrie.

De aangehaalde criteria kunnen op verschillende manieren bekeken worden. Het onderscheid kan zowel liggen in de intrinsieke waarde van een muziekstuk als in haar

⁴ Vreemde woorden worden in dit werk enkel de eerste maal schuingedrukt weergegeven.

⁵ Onafhankelijke platenmaatschappijen die vaak afstand namen van de majors (cf. infra) en uitgingen van een ‘Do-It-Yourself’ (DIY) filosofie.

⁶ Verzamelnaam voor de vier grootste platenmaatschappijen. Momenteel zijn dat Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group en EMI.

economische achtergrond. Het is vooral op deze laatste manier dat Adorno (1947) het verschil maakt tussen de zogenaamde hoge cultuur en lage cultuur. Adorno ziet populaire muziek als muziek die gecreëerd wordt om op de markt gebracht te worden, waardoor ze een economische meerwaarde verkrijgt. De voornaamste kritiek op populaire muziek ging dan ook uit van de *Frankfurter Schule*⁷ waar Adorno deel van uitmaakte. Binnen deze school werd aangenomen dat populaire muziek gecommmercialiseerd en minderwaardig was en dat ze daarenboven geen artistieke waarde had.⁸ Adorno's visie op de verschillen tussen populaire muziek en wat hij de serieuze muziek noemt, gaat echter ook in op de intrinsiek esthetische verschillen tussen beide, waarbij de relatief simpele repetitieve en ritmische elementen, gecombineerd met de gestandaardiseerde productiemethoden hem doen besluiten dat populaire muziek oppervlakkig is en zelfs een vals bewustzijn oproept bij de luisteraar (Adorno, 1941 & 1949).⁹

A clear judgement concerning the relation of serious music to popular music can be arrived at only by strict attention to the fundamental characteristic of popular music: standardization. The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization. (Adorno, 1941, 17-18)

Adorno (1949) stelt dat er zich een muzikaal type vormt, i.e. de geïndustrialiseerde muziek, dat zich door een zogenaamde gecalculeerde zwakzinnigheid aanpast aan de massacultuur terwijl het zichzelf durft voordoen als zijnde modern en serieus. Deze provocatie dient om de lezer te dwingen tot reflectie, maar wordt in de teksten van Adorno aangenomen en regelmatig benadrukt (in Paddison, 1982, 203).

Deze commentaar is op haar beurt sterk bekritiseerd geweest en wordt tegenwoordig als gedeeltelijk achterhaald beschouwd. Enerzijds valt er op te merken dat er populaire muziek bestaat die voldoet aan Adorno's vereisten voor goede muziek (Paddison, 1982, 208), anderzijds wordt er gesteld dat men – aan de productiezijde – in populaire muziek vaak meer vindt dan een eenvoudige aaneenschakeling van akkoorden en meer dan een rechtlijnige voldoening op het

⁷ De Frankfurter Schule is een groep onderzoekers die een sterke maatschappijkritiek uitoefende vanuit een neomarxistische visie.

⁸ Bij het lezen van Adorno's theorieën is het belangrijk zijn historische achtergrond in acht te nemen. Zijn meest vooraanstaande werk schreef hij in de jaren rond en tijdens de Tweede Wereldoorlog. Bovendien waren hij en Max Horkheimer gevlucht naar Amerika en hadden ze het totalitaire gezag van Hitler en het opkomende Amerikaanse marktsysteem steeds in het achterhoofd (Paddison, 1982; Doring, 1993).

⁹ De standaardisering van de vorm is vaak duidelijk waar te nemen (refreinen met 32 of 12 maten, een 4/4 ritme,...) terwijl de standaardisering van de details meer verborgen zitten onder het mom van het 'unieke karakter' van een song (Beckett, 1966, 87).

gebied van consumptie (Beckett, 1966, 88). Er zijn dan ook stemmen die zich positief uitlaten over dit thema. Gust De Meyer (2006) gebruikt bijvoorbeeld een werk van Steven Johnson¹⁰ om aan te tonen dat populaire cultuur in complexiteit is toegenomen en dat het de cognitieve werking van het brein van de consument in positieve zin beïnvloedt. Dit gebeurt volgens hem via het *sleepereffect* dat aantoont dat de positieve effecten van massamedia blijven slapen of sluimeren en pas na een langere periode zichtbaar worden. Beiden laten weinig ruimte voor een idealisering van het verleden, zoals de Frankfurter Schule dat neigt te doen. Wat de populaire muziek betreft, merkt De Meyer bovendien een golfbeweging op inzake complexiteit. In de jaren zestig, begin jaren zeventig van de twintigste eeuw neemt deze volgens hem sterk toe met de symfonische rock of jazzrock, naast het toenemende belang van de lp ten nadele van de hitsingle. De punk ziet hij dan weer als een dieptepunt qua complexiteit, net als de repetitieve dansmuziek uit de jaren negentig. Recentelijk demonstreert de postrock volgens hem een grotere complexiteit (De Meyer, 2006, 42). Hier dient opgemerkt te worden dat deze golfbeweging niet zo rigide is als ze lijkt, zeker als er rekening gehouden wordt met de grote overlap tussen genres onderling en de verschillen qua complexiteit binnen eenzelfde genre. Daarnaast wordt hier geen rekening gehouden met de morele, betekenisgevende inhoud van een werk. Ook Paul Willis (1990) gaat in tegen de structuralistische theorie van Adorno en stelt dat populaire muziek niet als passief te beschrijven valt; er zouden op deze manier essentiële culturele processen verloren gaan. Hij benadrukt dat het belangrijk is te begrijpen hoe consumenten muziek verwerken en onderscheiden en waarom bijvoorbeeld jonge fans zelf overgaan tot het spelen van muziek (Willis, 1990, 60).

Objectieve en evaluatieve criteria

Het opstellen van objectieve en evaluatieve criteria over de intrinsieke eigenschappen van muziek blijkt veel moeilijker en omvat een filosofische discussie die reikt over verschillende disciplines heen. Een eerste stap werd gezet door te verwijzen naar het verschil in complexiteit. Dit verschil speelt zich echter af op een beschrijvend niveau en vertelt niets over de morele en emotionele waarde van een muziekstuk of kunstwerk. Verdedigers van ‘echte’ kunst hebben het over iets dat ons moet

¹⁰ Johnson, Steven (2005) *Everything Bad Is Good For You: How Today's Popular Culture Is Actually Making Us Smarter*. New York: Riverhead.

onttrekken van onze vaststaande structuren en ons de ware realiteit moet tonen zoals ze is. Hegel stelt het als volgt: In de kunst hebben we immers niet te maken met een spelwerk dat slechts aangenaam of nuttig is, maar ... met een ontvouwing van de waarheid (cit. in Adorno, 1949, 1). Daaruit volgt merkwaardig genoeg dat in een perfecte wereld kunst niet mogelijk is, enkel als het mooie of het schone. Dit terzijde gelaten, blijkt dat in deze opvatting de betekenis van kunst onderhevig is aan verschuivingen binnen deze ware realiteit, waardoor kunst als relatief overkomt en uitspraken over een absolute waarheid nutteloos geacht kunnen worden.

Uit het voorgaande kan afgeleid worden dat er geen vaststaande antwoorden bestaan binnen de esthetiek van de muziek. Dit probleem stelt zich vooral, zoals bij Frith (1978), bij de bespreking van de culturele waarde en het samenspel tussen de commerciële functie van rock of populaire muziek in het algemeen. Het oordeel is hier niet gebaseerd op een vergelijking tussen de zogezegde goede smaak van een ontwikkelde minderheid en de slechte smaak van de onderontwikkelde massa, maar gaat louter over de manier waarop populaire muziek geproduceerd wordt (Frith, 1978, 51). De enige relevante uitspraken die in dit geval gedaan kunnen worden, gaan over de complexiteit van een stuk en haar economische achtergrond, waarbij het onderscheid gemaakt kan worden tussen muziek die haar status van verbruiksartikel aanvaardt en muziek die zelfreflexief is en zich kritisch verzet tegen deze toegeschreven status (cf. de bespreking van alternatieve muziek) (Paddison, 1982, 204). Adorno (1949, 13) stelt in dit opzicht dat wanneer de cultuurindustrie zich als totaliteit heeft gevestigd, ze macht verwerft, zelfs over dat wat zich esthetisch niet conformeert. Om die reden wordt de esthetische discussie hier verlegd naar het domein van de economie in een bespreking van de moderne muziekindustrie.

1.3 Opkomst van de muziekindustrie

De eerste vertegenwoordiger van de populaire muziek, de rock 'n' roll, kwam op in de jaren vijftig van de twintigste eeuw en hing nauw samen met het ontstaan van de jeugdcultuur en de daarbij horende industrie. Er werd immers een nieuwe, steeds uitbreidende en steeds meer consumerende groep jonge mensen ontdekt, die vooral in

de westerse wereld bestempeld werd als tieners¹¹. Er werd van hen minder snel verwacht zelfstandig te leven en geld te verdienen waardoor deze tieneridentiteit onvermijdelijk gelinkt werd aan vrije tijd en hedonistische consumptie. Talcott Parsons (1942) ziet jeugd daarom als een sociale categorie die samen opkomt met de veranderende familierollen als gevolg van de ontwikkeling en verspreiding van het kapitalisme. De jeugd transformeert in een autonoom cultureel ideaal dat niet langer gebonden is aan een biologische of psychologische fase in het leven (Bennet, 1999; Kjelgaard & Askegaard, 2006). Merk tegelijk op dat in vele andere samenlevingen, zowel vroeger als nu, het concept jeugdcultuur niet in deze betekenis bestaat en kinderen veel sneller de status van volwassene verkrijgen zonder de tussenliggende fase die wij jeugd noemen (Giddens, 2009, 299). Daarom kan de vraag gesteld worden of de weigering om volwassen te worden, dat een centraal sociologisch thema is, een politieke dan wel een oedipale daad is (Frith, 1978, 214) en dus met andere woorden een culturele of een natuurlijke oorsprong heeft. Jeugd wordt immers ook beschouwd als een ideologische betekenisgever, terwijl ze door anderen gezien wordt als een mogelijke bedreiging tegenover bestaande waarden en normen (Grossberg, 1992, 171; Fornäs, 1995, 1).

In de toegenomen vrije tijd en de zogenaamde jeugdruimte heeft populaire muziek steeds een belangrijke rol gespeeld in het leven van individuele jongeren en jongeren-subculturen¹². Muziek wordt immers gebruikt door jongeren om zich te onderscheiden van ouderen en om zichzelf te identificeren (Frith, 1978, 236). Hierdoor en door het aanwenden van de massamedia (Grossberg, 1992, 37), vond de productie van populaire muziek een plaats op de voortdurend uitbreidende markt. Theodor Adorno en Max Horkheimer (1947) stellen dat deze culturele productie in een kapitalistische maatschappij op dezelfde mechanische en onpersoonlijke manier georganiseerd wordt als die van andere industriële goederen, met massacultuur en commodificatie als resultaat. Massacultuur verwijst naar het produceren van cultuurgoederen op grote schaal, gericht op het maken van zo veel mogelijk winst (Shuker, 2005, 87), terwijl commodificatie een sociologisch concept is dat verwijst naar het proces waarbij producten doelbewust worden gecreëerd of omgevormd met het oog op de markt

¹¹ Een term die centraal stond in het invloedrijke werk van Mark Abrams uit 1959 over consumptie bij jongeren: *The Teenage Consumer*.

¹² In het verdere verloop van het onderzoek wordt gebruik gemaakt van de notie subculturen. Deze term wordt, net als jeugdcultuur en jongeren-subculturen, toegelicht onder het tweede hoofdstuk.

gebracht te worden. De aantrekkingskracht van jeugdculturen wordt snel opgepikt door marketeers die deze aanbieden in een gecommuniceerde vorm. Deze culturele producten, waaronder muziek, zijn immers de voornaamste middelen om zich (sub)cultureel te uiten. Roberts (2004) spreekt van een subcultuurindustrie, waarmee hij de paradoxale commercialisatie van subculturele productie, identiteit en symbolische praktijken bedoelt. De paradox ligt in het feit dat deze symboliek zich lijnrecht tegenover de commerciële productie van de cultuurindustrie plaatst. Volgens Hall & Jefferson ontstaat er daardoor een zekere dialectiek.

... [W]hat is needed is a detailed picture of how youth groups fed off and appropriated things provided by the market, and, in turn, how the market tried to expropriate and incorporate things produced by the subcultures: in other words, the dialectic between youth and the youth market industry. (Hall et al., 1976, 16)

Dick Hebdige (1979) vraagt zich daarom af hoe subculturen reageren tegenover de incorporatie binnen de massacultuur. Deze incorporatie gebeurt op twee manieren: het transformeren van stijlen in massageproduceerde verbruikersgoederen en het ideologisch labelen van de leden van de subcultuur (in Gelder, 2005, 85).

Willis (1990) stelt zich de vraag of de commerciële productie de waarde en inhoud van culturele goederen en media negatief hoeft te beïnvloeden. Interpretatie, symbolische actie en creativiteit zijn immers ook deel van de consumptie, die volgens hem niet simpelweg de zogenaamde cynische motieven van de industrie reproduceert. Zulke blijken van individualisme zijn echter eveneens categorieën waar de marketing heden ten dage op inspeelt, hetgeen het onderzoek naar de werkelijke macht van de consument aanzienlijk moeilijker maakt. Ook Dyer (1977) veronderstelt dat Adorno en Horkheimer verwaarloosd hebben dat de cultuurindustrie voor kansen zorgt onder de vorm van individuele en collectieve creativiteit en interpretatie. De industrie ziet hij als relatief autonoom waardoor deze niet zonder meer het patriarchale kapitalisme reproduceert, maar eerder aan de echte noden van het publiek tegemoetkomt – in het bijzonder die voor een andere en betere sociale orde (Dyer, 1977, 271). Toch veronderstelt deze bewering een sterke individuele emancipatie, die in schril contrast staat met de structuralistische traditie. In het opstellen van theorieën blijkt het aldus belangrijk naar beide perspectieven te verwijzen; cultuurproductie blijkt namelijk een dialectisch proces.¹³ Een ander argument van Dyer ligt in de strijd tussen het kapitaal

¹³ Dit onderscheid wordt uitvoerig besproken onder 3.3: ‘de klassieke dichotomie: structuralisme vs. culturalisme’.

en de artiesten wat betreft de controle van het product. Professioneel entertainment zou in dit opzicht ongewoon zijn omdat het vormen en niet dingen produceert en de artiesten in een betere positie zouden staan om de vorm van het product te bepalen (ibid, 272-273). Zo zullen ze hun publiek niet simpelweg geven wat ze willen omdat het deze noden zelf definieert en omdat de culturele productie relatief autonoom gebeurt. Bijgevolg reproduceren ze niet zomaar de eerder genoemde patriarchale, kapitalistische ideologie. Deze *struggle* speelt zich echter af op een ietwat banaal niveau. De achterliggende ideologische reproductie uit zich dan ook op subtiele wijze in de vorm van het afgeleverde werk en niet in de bewuste productie ervan. Frith (1978, 288) zegt hierover dat rock zowel gebruikt wordt als bron van genotzucht en individueel escapisme, als van solidariteit en actieve onvrede. De rol van populaire muziek blijkt zodoende helemaal niet eenduidig te zijn.

Concluderend kan gesteld worden dat de visie van Adorno en Horkheimer nog steeds opgaat, maar dat deze als pessimistisch wordt beschouwd en niet genoeg ruimte laat voor interpretatie. Ze strookt bovendien niet goed met het streven naar emancipatie van de mens. Subculturen cultiveren ditzelfde gevoel van emancipatie, maar deze rol moet – in een hedendaagse interpretatie van Adorno en Horkheimer – begrepen worden onder de huidige omstandigheden van globalisering en het neoliberal kapitalisme (Ren, 2005).

2 Subculteren

De term subcultuur verwijst algemeen naar de cultuur van een bepaalde sociale groep, wiens normen, waarden en levensvormen verschillen van die van de overheersende meerderheid. Deze vorm van collectieve identiteitsvorming gebeurt door bepaalde gebruiken en ideeën, door wat ze zijn, wat ze doen en waar ze het doen (Baetens et al., 2009, 44). Daarnaast blijven subculturen binnen deze betekenis ondergeschikt aan de dominante cultuur waarin ze ontstaan zijn (Hall et al., 1976, 15).

In dit werk zal de term subcultuur steeds verwijzen naar jongeren-subculturen die ontstaan zijn binnen de algemene jeugdcultuur – als daar al van gesproken kan worden – en die zich in zekere mate transnationaal of zelfs globaal voordoen. Daarmee wordt bijvoorbeeld de lokale jeugdvereniging, die eveneens als een subcultuur beschouwd kan worden, niet in dit onderzoek behandeld. Subculturen onderscheiden zich van tegenculturen, een begrip dat geïntroduceerd werd door Theodore Roszak in zijn studie over radicale studentenbewegingen in 1968. Daar waar subculturen zich positioneren binnen de gangbare culturele structuren (Hall et al., 1976, 13), gaan tegenculturen zich bewust distantiëren van de gevestigde orde. Duidelijke voorbeelden hiervan kunnen gevonden worden in het Amerika van de jaren zestig, waar communes en anti-conformistische levensstijlen schering en inslag waren. In de undergroundbeweging krijgt de tegencultuur gestalte met antiautoritaire, antiburgerlijke en zelfs oosters-religieuze sympathieën (De Meyer, 2004, 23; Shuker, 2005, 70-71). Het uitgangspunt van tegenculturen valt echter te vergelijken met dat van subculturen. Bij beide lijkt het te gaan om een vorm van verzet tegen een binnendringende of overheersende cultuur. (De Meyer, 2004, 23). Deze overheersende cultuur ziet Hall in de structuren en de normen die de positie van de machtigste klasse het best vertegenwoordigen, hoe complex deze ook moge zijn. De dominante cultuur doet zich in dit opzicht dan ook voor als dé cultuur (Hall et al., 1976, 12).¹⁴ Eenvoudig gesteld zijn subculturen kleinere, gedifferentieerde structuren binnen grotere culturele netwerken (Wermuth, 2002, 12).

Hieronder volgt een korte situering van de populaire muziek binnen de traditie van het subculturenonderzoek hoewel die, wegens de snelle en onvoorspelbare productie ervan, niet eenvoudig te koppelen valt aan subculturen. Vervolgens wordt er dieper

¹⁴ Deze dominante cultuur wordt uitgelegd a.d.h.v. de notie ideologie onder 3.1: ‘benaderingen van ideologie’.

ingegaan op de verschillende visies en manieren van onderzoek die ontstaan zijn in de loop van de twintigste eeuw, aangevuld met enkele hedendaagse benaderingen van het concept.

2.1 Situering

De relatie tussen populaire muziek en jongeren-subculturen wordt uitgebreid besproken in een aantal invloedrijke studies tijdens de jaren zeventig en begin jaren tachtig. Zij stellen dat jongeren muzikale vormen en stijlen gebruiken en innoveren als basis voor hun identiteit en tegelijkertijd een tegenculturele politiek verwerven (Shuker, 1994 & 2005). Jeugd is immers ook een ideologisch begrip (Frith, 1978, 208). Het is om deze reden dat er binnen de theorievorming van dit onderzoek een focus zal liggen op ideologieën en identiteitsvorming.

Binnen de studie van muziek en subculturen is er de neiging om de meer zichtbare onder hen te bestuderen. Door deze focus op opvallende subculturen die om aandacht schreeuwen, durven sociologische benaderingen veronachtzamen wat jonge mensen uiteindelijk met hun vrije tijd doen (Barker, 2000, 318). Daarnaast moeten sociologen erop letten dat ze subculturen niet behandelen als vaststaande entiteiten. De grenzen van het subculturele systeem zijn immers continu in beweging (Fine & Kleinman, 1979, 6). Hierdoor en door de snelle en onvoorspelbare productie van populaire muziek staan muziek en subculturen in een complexe relatie met elkaar. De positie van het subject in het veld van de populaire muziek is bijgevolg, zoals Grossberg stelt, meervoudig en paradoxaal.

2.2 Historische benaderingen binnen het subculturenonderzoek

Volgens Gelder (2005) moeten we voor de eerste stappen in de subculturele studies teruggrijpen naar het werk van Tönnies uit 1887 over de veranderende betekenis van de maatschappij en de gemeenschap. Het is echter in de eerste helft van de twintigste eeuw dat het eerste substantiële onderzoek naar subculturen gebeurt aan de afdeling sociologie van de universiteit van Chicago. Het Centre for Contemporary Cultural

Studies (CCCS) in Birmingham¹⁵, opgericht in 1964 door Richard Hoggart, is schatplichtig aan de Chicago School, maar introduceert een belangrijke paradigmawissel. De betekenis van de term subcultuur wordt versmald tot de levensstijl en identiteitsontwikkeling van jongeren-subculturen uit de – voornamelijk Britse – arbeidersklasse. De focus ligt meer op symbolen en hun betekenissen en minder op kwesties van sociale organisatie en interactie. De aandacht gaat vooral naar het gebruik van de massacultuur binnen deze groepen en naar de mogelijkheid tot verzet tegen zowel de cultuurindustrie van de blanke middenklasse als de eigen arbeidersklasse. Door deze toenemende aandacht voor massacultuur, mode en entertainment worden collectieve betekenisgeving en identificatie via consumptiegedrag en levensstijl belangrijker dan alledaagse gebruiken en praktijken. Tegenwoordig distantieert het onderzoek naar subculturen zich gedeeltelijk van het CCCS en zijn er meer ontwortelde benaderingen en concepten zoals de theorie rond de kosmopolitische muzieksceen van Will Straw¹⁶, de ethnoscape van Arjun Appadurai of de nomadische fans die verschillende stijlen en genres aanhangen van Henry Jenkins¹⁷.

Deze verschillende scholen blijken allemaal met andere onderzoekssubjecten te werken: delinquente en afwijkende individuen en groepen in het geval van de Chicago School, marginale en minder geprivilegerde individuen en groepen bij de Birmingham School en heterogene, creatieve en organische individuen binnen de postmoderne school (Bennett, 1999; Ren, 2005). In het analytisch model onder het vierde hoofdstuk zal de toepasselijkheid van deze theorieën onderzocht worden aan de hand van een hedendaags voorbeeld. Het zal blijken dat de postmoderne school zeer belangrijk is maar soms vervalt in oppervlakkige situatieschetsen, terwijl de theorieën van het CCCS nog in zekere mate bruikbaar zijn.

2.2.1 De eerste opvattingen over subculturen en de Chicago School

De eerste noemenswaardige stap richting subculturele studies lijkt gezet door Ferdinand Tönnies in 1887. In het toonaangevend werk *Gemeinschaft und*

¹⁵ Het Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham staat ook bekend als de Birmingham School.

¹⁶ Straw, Will (2004) "Cultural Scenes" *Society and Leisure*, 27 (2), p.411-422.

¹⁷ Jenkins, Henry (2006) *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University press.

Gesellschaft beschrijft hij twee manieren van sociale organisatie die in het Nederlands vertaald kunnen worden als gemeenschap en maatschappij. Deze laatste term duidt op de ontwikkeling van gecentraliseerde staten als publieke, regelgevende organen binnen het moderne, geglobaliseerde kapitalisme, terwijl *Gemeinschaft* het heeft over de maatschappij als een gemeenschap die samenhangt via organische banden (in Žižek, 1991, 164). Hoewel mensen in een samenlevingsverband zitten, worden ze binnen de evolutie naar *Gesellschaft* sterk onafhankelijk van elkaar en de individualiteit die hier het gevolg van is, ziet Tönnies als een centraal maatschappelijk probleem.

De eerste sociologen binnen de Chicago School zijn beïnvloed door het werk van Tönnies, maar ook door dat van andere pioniers binnen de sociologie zoals Emile Durkheim en Georg Simmel. Een belangrijke vraag in veel onderzoek binnen de Chicago School gaat uit naar wat gezien kan worden als normaal gedrag en wat niet. Daardoor gaat er veel belangstelling uit naar sociaal afwijkend gedrag. Aan de hand van hun kwalitatief observerend en participerend onderzoek – vooral in de Amerikaanse geurbaniseerde gebieden – willen ze te weten komen hoe deze mensen de wereld bekijken en ervaren (Gelder, 2005, 21). Delinquent gedrag wordt in deze studies als een sociologische kwestie gezien, daar waar het voordien vooral een juridische was. In de periode na de Tweede Wereldoorlog gaan de onderzoekers van de Chicago School dit onderzoek steeds meer in verband brengen met subculturen (Ren, 2005), waar ze beschreven worden als sociale groepen die reageren tegen zowel de massacultuur als de versplintering van de gemeenschap (Gelder, 2005, 6).

Een einde van deze klassieke opvatting kan gezien worden in het werk van John Irwin (1977) over de zogenaamde scenes. Naast het onderzoeken van de nieuwe betekenissen en gebruiken van de notie subcultuur, stelt hij zelfs het bestaan van subculturen op zich in vraag. Hij poneert het begrip scene als een aparte sociale wereld waarvan de leden een gezamenlijk standpunt hebben. Centraal in zijn werk staat de visie op *lifestyles*¹⁸ en handelingssystemen die niet vasthangen aan een bepaalde sociale groep. Deze vernieuwende visie distantieert zich in zekere mate van het werk van de Chicago School die subculturen zagen als een reactie tegen sociale onderdrukking of een vlucht uit vormen van regulatie. Irwin ziet subculturele

¹⁸ *Lifestyles* of levensstijlen (in het onderzoek zal meestal de Engelse term gehandhaafd worden, tenzij het letterlijk om een manier van leven gaat) zijn uitdrukkingen van culturele identiteit en sets van sociale praktijken die geassocieerd worden met bepaalde consumptiegroepen en subculturen.

identiteiten eerder als een symptoom van het democratisch sociaal pluralisme en dus als het resultaat van keuze in levensstijl. Bovendien kunnen de theorieën van het CCCS rond die periode op meer en meer bijval rekenen, ten nadele van de Chicago School.

2.2.2 Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham (CCCS)

Na de oprichting in 1964, neemt het CCCS in de jaren zeventig het concept 'jeugd als probleem' als uitgangspunt voor haar theorie en onderzoek naar sociale actie. De morele paniek die in Engeland ontstaat door de groei van de massaconsumptie, de verpaupering van de binnensteden en de invloed van deze factoren op de Britse jeugd, zorgen volgens de theoretici voor een groeiende behoefte aan inzichten over de eigen jeugd (Wermuth, 2002, 12). Een toonaangevend werk in dit opzicht is *Resistance Through Rituals* van Stuart Hall en Tony Jefferson. Het afwijkend gedrag van de jongeren-subculturen moet volgens hen bekeken worden als een collectieve reactie van de jeugd, vooral binnen de arbeidersklasse, tegen de structurele veranderingen die plaatsvinden in het Groot-Brittannië van na de Tweede Wereldoorlog. In dit werk wordt getracht alle niveaus van analyse in acht te nemen: van de interacties tussen 'criminelen' en controlerende actoren tot een bredere vraagstelling naar de relatie van deze activiteiten met veranderingen in klasse en machtsrelaties, ideologie en hegemonie (Hall & Jefferson, 1976, 6). Stuart Hall (1977) schrijft ook een grotere rol toe aan de media, die niet enkel het zogenaamde verzet weergaven, maar ze tegelijkertijd een plaats geven binnen het dominante bestel. Het werk van Hall en Jefferson zet dus duidelijk een stap weg van de klassieke methoden van onderzoek van de Chicago School. Deze methoden worden vervangen door het ideologisch georiënteerde semiotische onderzoek, i.e. het lezen van tekens binnen subculturen en ze begrijpen als een middel waarmee sociale identiteit gevormd wordt. Deze nadruk op de studie van culturele tekens betekent opnieuw een breuk met de klassieke sociologische en criminologische tradities (Gelder, 2005, 85).

De betekenissystemen en lifestyles van deze ondergeschikte groepen ontwikkelen zich als reactie tegen de dominante betekenissystemen (Hebdige, 1979, 132; Brake, 1985, 8). Bovendien zou de jeugd vastzitten in een generatieconflict met haar ouders (Cohen, 1972). Om die reden worden subculturen aantrekkelijk; ze doen zich immers

voor als een mogelijke oplossing voor de ontwortelde positie binnen de maatschappij. Dit doen ze door het aanbieden van een verworven identiteit¹⁹ in tegenstelling tot de toegeschreven identiteit²⁰ die opgelegd wordt door werk, school en andere structurele instituties. Onder invloed van de semiotische theorie²¹ bekijkt Hebdige punk deels als een subculturele stijl die de betekenis van alledaagse culturele objecten radicaal verandert. Daarom zijn subculturen expressieve vormen die deze spanning uitdrukken via subculturele stijl (Hebdige, 1979, 132). In dit proces worden centrale waarden als soberheid, ambitie en conformiteit vervangen door hun tegengestelden: hedonisme, afwijkend gedrag en het ervaren van *kicks* (Hebdige, 1979, 76). Hebdige stelt wel dat het subversieve karakter vooral plaatsvindt op het niveau van het culturele en minder op een politiek niveau.

In *Subculture, the Meaning of Style* trekt Hebdige de lijn tussen subcultuur, maatschappelijke positie – met name klasse – en stijl nog verder. Punk verbreekt volgens hem de homologie tussen arbeidersvoorwaarden en stijl helemaal. Er is niet zozeer sprake van een incorporatie van dominante betekenisobjecten waarmee een sterke groepsband gekweekt kon worden, zoals het geval was bij de *Teds*²², maar van pure anarchie, gericht op het stichten van verwarring en shock. Punk gaat volgens Hebdige zo ver dat het – naast shockeren – raciale en seksegrenzen wil uithollen. Punkers zijn dan ook bricolerende²³ subjecten omdat ze gebruiken en stijlen ontlenen aan hun normale context en ze gebruikten als tekens van verzet tegen conventies. Dit proces van recuperatie gebeurt volgens Hebdige (1979) op twee manieren. Het omvormen van subculturele tekens zoals muziek en kleding naar massageproduceerde objecten en het labelen en herdefiniëren van afwijkend gedrag door dominante groepen, waaronder de media (cf. Hall, 1977), de politie en het gerecht.

¹⁹ ‘Achieved identity’

²⁰ ‘Ascribed identity’

²¹ Onder andere die van Roland Barthes en Umberto Eco.

²² De Britse *Teds* of *Teddy boys* ontstonden na de Tweede Wereldoorlog als jongeren uit de werkende klasse die zich *dandy* gingen voordoen. Een bondig overzicht van de voornaamste Britse subculturen rond deze periode kan gevonden worden in Brake, Michael (1985) *Comparative youth culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge & Kegan Paul, p.72-80.

²³ Bricolage is het proces van selecteren en vergaren van verschillende artikelen uit de alom aanwezig cultuurindustrie. Op deze manier ontkent men de dominante betekenis van een object en wordt er een nieuwe betekenis aan gegeven (Wermuth, 2002, 13).

De nadruk in bijna al het werk van het CCCS ligt op jongeren-subculturen binnen de werkende klasse. Het gebruik van de notie klasse en deze eenzijdige focus wordt bekritiseerd door een reeks nieuwe, postmoderne benaderingen.

2.2.3 Hedendaagse losgekoppelde benaderingen

Een nieuwe reeks theorieën – vaak gemakshalve gebundeld onder de noemer post-subculturele studies – onderscheiden zich van de culturele studies binnen het CCCS, vooral van het invloedrijke werk van Hebdige. Eerdere connecties tussen subculturen, klasse en ideologische inkapseling worden afgebroken en de semiotische benadering, samen met de nadruk op de rol van de massaproductie van culturele goederen zoals populaire muziek en uiterlijke stijl, wordt verlaten (Benett, 1999, 601). Het studiegebied wordt verlegd naar politieke, culturele en economische relaties, waaronder de impact van het hedendaagse globale kapitalisme (Ren, 2005). Zo is *dance* als muziekgenre volgens Straw et al. (1995) tegenwoordig gelinkt aan geglobaliseerde identiteiten en transnationale bewegingen. In deze context werkt hij de tegenstelling uit tussen lokale alternatieve rock en authentieke rap en globale, gecommuniceerde dancemuziek (in Gelder, 2005, 436). Een mogelijke verklaring ligt in het feit dat alternatieve rock en rap meer tekstueel gericht zijn, waardoor een lokale inbedding meer mogelijk en logisch lijkt, terwijl die inbedding zich binnen *dance* enkel op het niveau van het muzikale kan voordoen.

Zoals verder zal blijken, valt deze logica consequent samen met de opkomst van de notie postmodernisme. David Muggleton, co-redacteur van de *Post-Subcultures Reader* (2003) schrijft in zijn *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style* (2000) dat hedendaagse subculturele onderzoekers postmodern zouden zijn omdat ze een gefragmenteerde, heterogene en individualistische identificatie binnen subculturen beschrijven. Muggleton ontdekt daarenboven weinig significante samenhang in de interviews die hij afneemt en besluit daarom dat er een einde is gekomen aan het concept subcultuur.

Het concept subcultuur wordt in vraag gesteld als objectief, analytisch werktuig binnen de sociologie. Eerder dan muzieksmaak en stijlvoorkeuren van de jeugd te koppelen aan sociale klasse – zoals dat gebeurt in de moderne visie van de Chicago School en vooral de Birmingham School – worden ze gelinkt aan postmoderne

lifestyles, waarbinnen de notie van identiteit eerder geconstrueerd wordt dan dat ze gegeven is (Bennett, 1999, 599). Bennett grijpt daarom terug naar het concept tribes als een tijdelijke bijeenkomst, gekarakteriseerd door losse grenzen en een vrij lidmaatschap. Een reëel probleem met de notie subculturen ziet hij in het feit dat het stevige grenzen aangeeft over vormen van socialisatie, die eigenlijk meer vluchtig en arbitrair zijn dan de term subcultuur – met haar connotatie van coherentie en solidariteit – doet vermoeden (ibid, 603). Subculturen hebben geen duidelijk gedefinieerde populatie die culturele kennis delen waarnaar ze refereren. Het concept blijkt vaag en niet precies genoeg in de context van hedendaagse samenlevingen (Fine & Kleinman, 1979, 4). Het miskent immers de betekenis die subculturele participatie heeft voor de desbetreffende jongeren, die het onderwerp kan worden van verandering in de loop van de tijd.

Ook het subversieve karakter van subculturen wordt in het CCCS regelmatig overdreven. De vormen van creativiteit en verzet doen zich vooral voor op het vlak van vrije tijd en cultuurbeleving, waardoor het weinig impact heeft op bijvoorbeeld werk en het brede sociale systeem (Brake, 1985, 26). Brake maakt het verschil tussen subculturen binnen de werkende klasse en subculturen uit de middenklasse, waarbij deze laatste meer diffuus en meer zelfbewust zouden zijn. Dit geeft reeds aanleiding tot de theorie van Thornton over *club cultures*.

Subculturen kunnen rebels zijn, maar meestal niet meer dan dat. Authentieke subculturen zijn volgens vele post-subculturalisten dan ook geconstrueerd door de klassieke theorieën (Redhead, 1990, 25) en de media (Thornton, 1995b, 117). Thornton gebruikt de term enkel voor de zogenaamde taste cultures die door de media het label subcultureel gekregen hebben als synoniem voor de praktijken die clubbers underground noemen (Thornton, 1995a, 8). In haar studie focust Thornton zich op de Britse *club cultures*, waarmee ze doelt op de uitgaanscultuur die ontstaan is met de opkomst van de elektronische muziek en de daarbijhorende clubs.

In feite passen populaire muziek en afwijkende jeugdstijlen nooit zo harmonieus samen als sommigen durfden beweren. De solidariteit binnen subculturen wordt in de postmoderne theorieën als minder weerbarstig ervaren, hoewel ze misschien nog steeds reageert tegen de homogeniserende druk van de massacultuur. Subculturen worden behandeld als symptomen van de gebroken en gefragmenteerde – maar niet minder sociale – natuur van het hedendaagse leven (Gelder, 2005, 243).

Een laatste kritiek komt uit de hoek van de genderstudies, die stelt dat het CCCS het rebelse karakter van de heteroseksuele man ophemelde, terwijl *normale* mannen en vooral vrouwen genegeerd worden in hun onderzoek (Brake, 1985). McRobbie (1984), die lid is van het CCCS, heeft inderdaad stellig benadrukt dat vrouwen in de periferie gedreven worden of zelfs helemaal niet worden behandeld.

Een korte opmerking binnen deze kritieken kan gemaakt worden aan de hand van Durkheim: Social life must be explained, not by the conception of those who participate in it, but by deep causes which lie outside of consciousness (cit. in Durkheim, 1897, 250). De vraag kan gesteld worden of het de taak van de sociologie – en de culturele studies – is om individuen in hun eigenheid te bestuderen in plaats van de structurele factoren in hun omgeving. De concrete studie van individuen behoort namelijk tot het veld van de psycho-analyse, de psychologie en de biologie, hoewel sociologie natuurlijk ook kan focussen op de relatie tussen individu en sociale groep. Wat de sociologie echter kan beogen, is een nauwere samenwerking met voorgenoemde domeinen.

Ondanks alles, overleeft de notie subcultuur. Maar heeft Bennett gelijk als hij stelt dat de term subcultuur niet meer is dan een catch-all term voor eender welk aspect in het sociale leven waarin jongeren, stijl en muziek samenvallen (Bennett, 1999, 599). Is het niet nodig de bijzonderheid van de subcultuur af te tekenen tegen de complexe wereld waarin deze zich bevindt (Gelder, 2005, 147)?

3 Ideologieën en identiteitsontwikkeling

Een belangrijk punt binnen de studie van populaire cultuur is de rol die ze speelt op ideologisch vlak, meer bepaald bij het reproduceren van dominante waarden – hoewel populaire cultuur evenzeer louter zorgt voor ontspanning en plezier (Grossberg, 1992, 79). Binnen het onderzoek naar subculturen kan er gesteld worden dat subculturele ideologieën een middel zijn waarop jongeren hun eigen en andere sociale groepen vormgeven. Ze benadrukken hun apart karakter en het feit dat ze geen anonieme leden zijn van een ongedifferentieerde massa (Thornton, 1995a, 10). Daarom worden subculturen ook in verband gebracht met zowel persoonlijke als collectieve identiteitsontwikkeling en de manier waarop deze ontwikkeling gebeurt binnen de beschreven ideologie. Subculturen hebben immers een ideologische dimensie of worden gezien als ideologische gemeenschappen (in Gelder, 2005, 145), niettegenstaande ze zelf niet ideologisch geconstrueerd zijn (Hall et al., 1976, 47).

3.1 Benaderingen van ideologie

Een ideologie is een samenhangend geheel van opvattingen en meningen, gebaseerd op een specifiek wereldbeeld over hoe de samenleving ingericht moet worden (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 451; Deschouwer & Hooghe, 2005, 63). Het is echter mogelijk om ideologie te beschrijven in haar meer negatieve, structurerende connotatie die ze verkreeg onder invloed van Karl Marx en Friedrich Engels. Het zou gaan om een wereldvisie of een manier van denken die claimt natuurlijk en vanzelfsprekend te zijn, terwijl ze eigenlijk behoort tot een bepaalde groep van mensen in een positie van hegemonie (in Baetens et al., 2009, 181). In deze opvatting stelt ideologie een bepaalde toestand als onveranderlijk en als gegeven, terwijl dat in de werkelijkheid niet zo is. Het culturele wordt voorgesteld als natuurlijk en wordt op deze manier gebruikt om het sociale te rechtvaardigen (Storey, 2003, 94). Daarom is het aan de kritische cultuurtheoretici om ideologie te ontmaskeren en in vraag te stellen (Tillman, 1980).

Een van deze kritische visies gaat uit van de structuralist Louis Althusser (1971) die stelt dat het niet de mens is die een ideologie heeft, maar de ideologie die een mens maakt. Dit maken gebeurt ook niet abstract, maar loopt via de invloed van een aantal concrete instituties, zoals het onderwijs (dat momenteel het dominante

staatsapparaat is), het leger en de kerk (het dominante staatsapparaat in de pre-kapitalistische maatschappij). Althusser omschrijft deze als de ideologische staatsapparaten (Althusser, 1971, 142-143) die volgens hem allemaal tot eenzelfde reproductie van de kapitalistische relaties bijdragen (ibid, 1971, 154). Het is ideologie die het menselijke subject een identiteit oplegt en individuen transformeert tot subjecten. Ideologie is volgens hem: ... [T]he system of the ideas and representations which dominate the mind of a man or a social group (cit. in ibid, 1971, 158). Volgens Althusser is het daarom noodzakelijk om een discours te creëren dat breekt met de ideologie die vandaag de dag bijvoorbeeld herkend kan worden binnen het bedrijf, de media en de ontspanningsindustrie.

Marxistisch theoreticus Gramsci gebruikt het concept ideologische of culturele hegemonie om te verklaren hoe de heersende klasse haar dominante positie behoudt aan de hand van de verschillende instituties binnen de maatschappij, waaronder ook de massamedia. Binnen de studie van de populaire muziek wordt deze notie bijvoorbeeld gebruikt om te onderzoeken op welke manier muziketeksten en video's dominante percepties van bijvoorbeeld gender en etniciteit reproduceren, maar ook bij het onderzoek naar het cultureel, symbolisch verzet van subculturen en de Anglo-Amerikaanse dominantie van de muziekindustrie, twee centrale thema's in dit werk.

De eerste definitie (zie van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 451; Deschouwer & Hooghe, 2005, 63) leunt aan bij een concept dat persoonlijke ideologie kan genoemd worden, terwijl de tweede reeks benaderingen de nadruk legt op de onderdrukkende eigenschappen die uitgaan van een dominante ideologie. Uiteraard is de som van de persoonlijke ideologieën niet gelijk aan de dominante ideologie, waardoor het eerder om een complex samenspel gaat. Deze notie moet in het achterhoofd gehouden worden bij de verdere bespreking van identiteitsontwikkeling.

3.2 Identiteitsontwikkeling

Ons zelfbeeld, de idee dat we hebben over onszelf, is datgene dat wordt bestempeld als onze identiteit. Volgens Anthony Giddens (1991) wordt de persoonlijke identiteit bepaald door een gevoel van biografische continuïteit en dus van een samenhangend verhaal over zichzelf. Toch kan dit beeld onze volledige essentie niet weergeven; we worden immers beïnvloed door iets fundamenteeler boven ons, onder meer door de

ideologie waaraan we ons nooit volledig kunnen onttrekken (Baetens et al., 2009, 55). In de postmoderne visie wordt het subject dan ook beschouwd als een construct dat continu in wording is; men spreekt in dit geval ook wel van subjectivisme (Barker, 2000, 165; Storey, 2003, 79). De concepten subjectiviteit en identiteit hangen echter nauw samen en kunnen niet zonder elkaar besproken worden. Barker maakt daarnaast het onderscheid tussen de persoonlijke identiteit en de verwachtingen en meningen van anderen die onze sociale identiteit vormen.

De westerse zoektocht naar identiteit is gebaseerd op de idee dat er zoiets gevonden kan worden en dat identiteit universeel en tijdloos is. Uit deze bewering kan afgeleid worden dat individuen een soort essentie bezitten. Dit essentialisme gaat uit van de veronderstelling dat een beschrijving van onszelf overeenstemt met een ware onderliggende identiteit. Daartegenover staat de visie dat identiteit volledig cultureel bepaald is en onderhevig is aan een bepaalde tijd en plaats. Dit zou willen zeggen dat vormen van identiteit maakbaar zijn en daarom samenhangen met geconstrueerde sociale en culturele structuren. Deze visie wordt aangeduid als het anti-essentialisme (Barker, 2000, 166). Het is een gematigde vorm van deze laatste visie die de culturele studies als uitgangspunt neemt en die binnen dit onderzoek ook als basis geldt, hoewel deze bewering het probleem van *agency* of de vrijheid om te ageren met zich meebrengt. Storey stelt: Our identities are not the expression of our 'nature', they are a performance in culture (cit. in Storey, 2003, 91). Een mogelijke oplossing ligt in de structuratietheorie van Giddens (1991) waarin hij spreekt over de dualiteit van de bepalende structuren waarin individuele actoren, wijzelf, gedetermineerd zijn. Deze zouden immers niet alleen beperkend zijn, maar tegelijkertijd bevrijdend werken (in Hays, 1994, 61).

[A]gency is made possible by the enabling features of social structures at the same time as it is limited within the bounds of structural constraint ... [T]he capacity of agents to affect social structures varies with the accessibility, power, and durability of the structure in question. (Hays 1994, 62)

Om die reden is identiteit volgens Giddens geconstrueerd door zowel *agency* als sociale determinatie.

Het belang van de ontwikkeling van identiteit in onze maatschappij is ten dele toe te schrijven aan de individualisering die sterk toenam onder invloed van de industrialisering en democratisering. Individualisering staat voor de veranderingen in sociale relaties, waardoor mensen in de loop der tijd meer zelfstandigheid en

keuzevrijheid hebben verworven (cf. het ontstaan van de jeugdcultuur). Daardoor verwerft het individu een grotere autonomie ten opzichte van de samenlevingsverbanden waartoe het behoort (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 47). Het neoliberal kapitalisme lijkt hiervoor een voedingsbodem te vormen.²⁴ Dit systeem legt immers de nadruk op zelfontplooiing en persoonlijke verantwoordelijkheid. Bovendien kan een individu zichzelf uiten en uniek voordoen aan de hand van consumptie. Het plezier en het hedonisme binnen de vrije tijd drukken de *consumptiegeest* van het kapitalisme uit en hebben het mogelijk gemaakt om het subcultureel subject als een liberaal ondernemend individu te beschouwen (Storey, 2003; Ren, 2005). Zo ziet Muggleton consumptie bijvoorbeeld als de primaire context voor subculturele praktijken en deze zou zelfs noodzakelijk samenhangen met de betekenisgeving van vrijheid.

Een kritiek op de beschreven individualisering is opnieuw van de hand van Adorno & Horkheimer, die stellen dat de idee van ‘individu’ zich valselyk voordoe als zijnde natuurelyk: The peculiarity of the self is a monopoly commodity determined by society; it is falsely represented as natural (cit. in Adorno & Horkheimer, 1947, 41). Adorno (1941) had het in een eerder werk al over pseudo-individualisatie waarmee hij doelt op de uitbreidende culturele massaproductie die inspeelt op de illusie van vrije keuze. De standaardisatie van hitsongs zou de luisteraar eindeloos doen consumeren door het luisteren reeds in hun plaats te doen. Zoals beschreven wordt in de bovenstaande theorie en ook blijkt uit het werk van Willy Wielemans (1993), neigen zulke socialisatietheorieën in de richting van determinisme. De mens wordt gezien als een gesocialiseerd individu.²⁵ Daardoor zijn kennis, vaardigheden en houdingen van individuen een weerspiegeling van wat maatschappelyk zinvol, nuttig en nodig wordt geacht. Bijgevolg zou ook het wordingsproces van onze identiteit in hoge mate het product zijn van determinerende socialisatieprocessen.

Ongeacht of we hier tegen ingaan, blijft het een feit dat sociale beïnvloeding plaatsvindt bij de introductie van (jonge) mensen in de maatschappij. Het is daaruit dat een deel van het belang van dit onderzoek voortvloeit. Het is tevens op dit punt dat de alfawetenschap overvloeit in de bètawetenschap. Het blijft immers de vraag

²⁴ Een verdere bespreking kan gevonden worden onder 5.2.1: ‘neoliberal kapitalisme’.

²⁵ In *Vorbij het individu: mensbeelden in wetenschappen*, spreekt Willy Wielemans van de mens als product van een ‘sociale geboorte’ of een ‘maatschappelyke bezetting’.

hoe maakbaar een individu juist is, en tot op welk niveau er zekere patronen in onze natuur op voorhand beschikbaar zijn.

Identiteitontwikkeling binnen subculturen

De identiteit die gecreëerd wordt binnen subculturen draait eerder rond collectieve identiteitsvorming en wordt vaak bekeken aan de hand van het ingroup-outgroup principe. Aan de ene kant ziet de subcultuur zichzelf als een coherent geheel; aan de andere kant is er het beeld van buitenstaanders die de subcultuur als anders en rebels beschouwen (Gelder, 2005, 2). Subculturen koesteren een eigen identiteit waarmee ze zich van anderen wil onderscheiden, hetgeen een zekere subversieve wij-tegen-zij mentaliteit creëert. Om die reden zullen groepen die in de maatschappij in laag aanzien staan veelal een sterk collectief zelfbeeld ontwikkelen (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 37). Dit vormt onder meer een verklaring voor het ontstaan van de jongeren-subculturen binnen de arbeidersklasse in het Engeland van de tweede helft van de twintigste eeuw. Subculturen zouden ontstaan zijn als pogingen om de collectieve problemen die voortkomen uit de sociale structuren op te lossen.

Individen identificeren zich met de groep als geheel en worden door de buitenwereld ook met de groep als geheel geïdentificeerd. Het resultaat is dat de persoonlijke identiteit nauw verbonden zal zijn met het collectieve zelfbeeld. Zulke subculturen creëren immers een vorm van collectieve identiteit en maken het mogelijk een individuele identiteit te verkrijgen buiten diegene toegeschreven door klasse, opleiding en beroep (Brake, 1985, ix). Dit wil zeggen dat zelfs in persoonlijke zaken als de manier waarop wij onszelf zien en ervaren, de invloed van de groepen waartoe we behoren doorwerkt. De sterke overlap tussen persoonlijke en collectieve identiteit uit zich onder meer in wat men een gedeelde levensstijl noemt (van Hoof & Ruysseveldt, 1996, 36).

Identiteitsvorming binnen subculturen gebeurt in essentie nonverbaal. Culturele producten, waaronder muziek, zijn dan ook de voornaamste middelen om zich (sub)cultureel te uiten. Jongeren zijn continu op zoek naar manieren om hun culturele significantie te tonen (Willis, 1990, 2; Wermuth, 2002, 13). Deze symbolen tonen volgens Pierre Bourdieu (1984) zeer uitdrukkelijk het behoren tot een bepaalde klasse: Nothing more clearly affirms one's class, nothing more infallibly classifies,

than tastes in music (cit. in Bourdieu, 1984, 18). Ook Frith stelt vast dat muzieksmaak correleert met het behoren tot een bepaalde (sub)cultuur en dat muziekstijlen gelinkt zijn aan bepaalde leeftijdsgroepen (Frith, 1987, 134-135). Bourdieu stelt dat het kiezen van esthetische oordelen iemands status weerspiegelt en dat het dient om zichzelf af te scheiden van zogenaamde lagere groepen. Deze oordelen zouden zich reeds vanaf jonge leeftijd vormen en leiden tot gepersonaliseerd gedrag en een aversie tegenover andere gedragingen. Bourdieu zal in zijn werk overigens vooral focussen op het voorspellen van culturele praktijken door te kijken naar factoren die de sociologische achtergrond bepalen zoals klasse en opleiding. Zijn analyse gebeurt dan ook aan de hand van kwantitatief onderzoek (Bourdieu, 1984, 13). Het uiterlijk en de kledingstijl zouden een goede indicator zijn voor muzikale, maar ook politieke en sociale voorkeuren. Jongeren blijken bijgevolg ook erg goed in het lezen of decoderen – in de termen van Hall – van anderen.

3.2.1 (Sub)culturele implicatie

Het gevolg van het beschreven proces van individualisering is een belangrijk onderdeel binnen de bespreking van subculturen, alsook de ontwikkeling van een individu tijdens haar jeugd – dat zowel op het individuele als op het culturele niveau gebeurt (Fornäs, 1995, 7). Op dit laatste niveau werd hen vaak een rebels, tegen de maatschappij gekeerd karakter toegeschreven, waardoor ze eveneens als een probleem ervaren werden (Hebdige, 1979).

De constructie van jeugdculturen en consumptiestijlen werd echter radicaler onder de sociale condities van de late moderniteit.²⁶ Daar waar eerdere theoretici spraken over groepsvorming op grond van klasse, beroep en geslacht, wordt dit heden ten dage een meer flexibele invulling gegeven. Theorieën over identiteit in de late moderniteit stellen dat de ontwikkeling van identiteit een eerder reflexief proces is geworden waarbij het essentiële karakter van een individu zich vormt door een keuze tussen verschillende lifestyles (Giddens, 1991, 75). Dit valt op in de verschuiving die waar te nemen valt binnen subculturen; of alleszins binnen de theorieën over subculturen. Identiteit blijkt minder gebaseerd op de affiniëring met een groep en

²⁶ De notie late moderniteit vond ingang via Giddens en Habermas, die geen radicale breuk met de moderniteit waarnemen – zoals de postmodernisten dat durven te doen – maar eerder een verdieping van de thema's uit de moderniteit.

wordt meer beschouwd als een individualiseringsproces. In dit verband haalt Maffesoli (1996) het concept neotribalisme aan waarmee hij duidt op het teruggrijpen naar oude samenlevingsverbanden. Hedendaagse jongeren-subculturen kunnen gezien worden als onstabiele en verschuivende culturele groepen die de laatmoderne consumptiemaatschappij karakteriseren (Bennett, 1999, 605).

3.2.1.1 Taste cultures

Het is de Amerikaanse socioloog Herbert Gans die het concept taste cultures voor het eerst aanhaalde in de jaren zestig. Hij verwees ermee naar de verschillen in culturele consumptie tussen sociale groepen en de manier waarop zulke patronen gevormd worden. Een taste culture is een groep mensen die dezelfde keuzes maakt die bovendien samenhangen met gelijkaardige achtergronden; klasse, onderwijs en beroep zijn sleutelbegrippen om uit te maken tot welke sociale groep iemand behoort. In de hedendaagse formulatie wordt de term vaak gecombineerd met het concept cultureel kapitaal van Pierre Bourdieu (1984) en de aanverwante term habitus. Bourdieu stelt dat het in een maatschappij vooral draait om het vergaren van verschillende vormen van kapitaal: sociaal, economisch, symbolisch en cultureel. Deze laatste is in dit opzicht van belang en kan gezien worden als de som van iemands opleiding, cognitieve vaardigheden en culturele kennis. Habitus kan gezien worden als de interne component van een groep of een individu, bijvoorbeeld dat wat gezien kan worden als aanvaard gedrag in een bepaalde sociale omgeving. In zijn notie van constructivisme heeft Bourdieu het over habitus aan de ene zijde en sociale structuren of sociale klasse aan de andere zijde (ibid, 1989, 14). Deze theorie rond de verschillende vormen van kapitaal en habitus kan een nuttig instrument zijn bij het bestuderen van de invloed van lifestyles en consumptiepatronen op het leven van jonge mensen. Fandom levert bijvoorbeeld een specifieke bijdrage aan het opbouwen van sociaal²⁷ en (sub)cultureel kapitaal (Wermuth, 2002, 224).

In haar werk ziet Thornton *club cultures* ook als taste cultures waarin hip zijn – o.m. door stijl, mode en kennis – volgens haar een vorm van subcultureel kapitaal is. Een belangrijk verschil tussen subcultureel kapitaal en cultureel kapitaal – in de

²⁷ Putnam, Robert (1993) *Making Democracy Work*. Princeton: Princeton University Press. Putnam omschrijft sociaal kapitaal als de aanwezigheid van netwerken en normen. Het bestaat uit drie belangrijke onderdelen: vertrouwen, engagement en wederkerigheid.

betekenis van Bourdieu – is dat de media een sleutelrol spelen in deze eerste. En hoewel ze beide om te zetten zijn in economisch kapitaal, zou subcultureel kapitaal minder klassegebonden zijn. Het toenemende belang van subcultureel kapitaal ten nadele van cultureel kapitaal speelt volgens Roberts (2004) een rol bij sociale verdelingen in postmoderne samenlevingen. Binnen Thornton's *club cultures* wordt er belang gehecht aan gemeenschappelijke muzieksmaak, de consumptie van gelijke media en de voorkeur voor mensen die dezelfde smaak hebben (Thornton, 1995a, 3). Het vergaren van subcultureel kapitaal houdt verband met het aanhangen van niet-commerciële genres of artiesten om daarmee een subversief en afwijkend standpunt in te nemen. Het gebruiken en innoveren van muziekstijlen vormt dan ook een basis voor de subculturele identiteit (Shuker, 2005, 314). Het proces van mainstreaming brengt echter problemen met zich mee inzake het behouden van subcultureel kapitaal en subculturele identiteit.

3.2.1.2 Lifestyles

Lifestyles zijn vormen van culturele identiteit en sets van sociale praktijken die geassocieerd worden met bepaalde taste cultures, klassen en subculturen. Het beschrijft de gevoeligheden van een individu binnen haar consumptiepatronen en de manier waarop ze culturele bronnen gebruikt als manieren van uitdrukking. Veel onderzoek naar lifestyle gaat dan ook uit naar de relatie tussen jonge mensen en de verbruiksgoederen die ze aanschaffen, maar ook naar de manier waarop deze consumptiepraktijken samenhangen met hun identiteit. David Chaney stelt: [L]ifestyles are intrinsically members categories, this means that people use lifestyles in everyday life to identify and explain wider complexes of identity and affiliation (cit. in Chaney, 1996, 12). Ze worden aldus actief geconstrueerd door sociale groepen die bepaalde cultuurproducten gebruiken om een collectieve identiteit uit te stralen en zich zo te onderscheiden van de maatschappij als geheel (Chaney, 1996, 51). Bennett vindt het concept eveneens nuttig om de hiaat tussen het globale en het lokale te dichten. Zo kunnen verbruikersgoederen globaal significant zijn terwijl hun echte betekenis samenhangt met het lokale waarin ze gebruikt worden (Bennett, 2000, 27).

De notie lifestyle heeft echter ook discussie uitgelokt over de hoeveelheid persoonlijk autonomie die betrokken is bij de constructie ervan en in hoeverre een

echte veelheid van expressie merkbaar is (Shuker, 2005, 316). Het essentiële onderscheid tussen het concept lifestyle en de structuralistische interpretaties van het sociale leven liggen in het feit dat de eerste het individu als een actieve consument ziet wiens keuze een persoonlijk geconstrueerde notie van identiteit weergeeft, terwijl de andere veronderstelt dat individuen vastzitten in bepaalde ‘ways of being’ die voorbestemd zijn door klasse. Dit wil echter niet zeggen dat lifestyle elk structuralistisch element ontkent; Bourdieu ziet lifestyles bijvoorbeeld als het resultaat van de determinerende habitus. Lifestyle staat eerder voor het feit dat de postmoderne maatschappij het individu nieuwe manieren geeft om zulke kwesties te in vraag te stellen (Bennett, 1999, 607).

Uit de verschillende lifestyle-onderzoeken en smaakbenaderingen komen een aantal kenmerken naar voren. De meeste onderzoekers leggen nadruk op culturele consumptiepatronen, hetgeen een waardevolle aanvulling is op het jeugd- en subculturenonderzoek. Daarnaast zijn er twee verschillende visies op hoe dergelijke consumptiepatronen verklaard kunnen worden: uit individuele waardepatronen of uit sociale posities zoals klasse. De notie lifestyle kan in dit onderzoek handig zijn omdat er sprake is van een snelle sociale en fysieke mobiliteit (cf. supra). Bovendien blijkt lifestyle op een zekere manier het resultaat te zijn van een vrije keuze. Deze vrijheid is natuurlijk steeds ingebed in de sociale en culturele achtergrond waartegen zij ontstaat. Deze discussie werd al eerder aangehaald en zal in een volgend punt uitgebreider behandeld worden.

3.2.1.3 Bricolage

Aan de hand van bricolage, i.e. het uitzoeken en gebruiken van verschillende producten uit de cultuurindustrie, ontkennen individuen de dominante betekenis van een object en geven ze er nieuwe betekenissen aan (Wermuth, 2002, 13). De term werd ontleend aan Levi-Strauss’ werk *The Savage Mind*, waarin hij bespreekt hoe magie zou gebruikt worden bij primitieve volkeren. Onder meer bijgeloof en mythes zouden impliciet een coherent geheel vormen, terwijl ze naar buiten toe verwilderd blijken. Hierdoor zouden ze een ideaal instrument zijn om individuen hun eigen wereld te doen ‘denken’.

De notie vond ingang bij het CCCS, waar vooral Hall & Jefferson (1976) en Hebdige (1979) het concept gebruikten in hun beschrijvingen en verklaringen van de sterk opkomende jongeren-subculturen in Groot-Brittannië. Deze subculturen gebruikten, zoals gezegd, tal van waren uit de dominante cultuur waaraan ze nieuwe betekenissen gaven om zich uit te drukken (Shuker, 2005, 33). Volgens Hebdige was het door consumptie en door stijl dat de subcultuur haar geheime identiteit toont en haar verboden betekenissen communiceert. Een voorbeeld hiervan is het gebruik van de swastika bij de punks, die daarmee de betekenis ervan volledig miskenden en aantoonde dat het gebruik even 'dom' is als de woede die het veroorzaakt. Het was vooral binnen de punk dat er veel gebruik gemaakt werd van zulke stylistische bricolage. De ironie ligt volgens Kjelgaard & Askegaard in het feit dat subculturen zogezegd strijden tegen de eigen klasse-achtergrond (volgens de Britse sociologie ten minste), terwijl ze sterk afhankelijk waren van commercieel geproduceerde en verkochte stijlobjecten om hun identiteit uit te drukken.

Willis stelt radicaler dat de zogenaamde massa zich cultureel geëmancipeerd heeft in gedifferentieerde, culturele burgers door blootgesteld te worden aan een brede cirkel aan verbruikersgoederen (Willis, 1990, 18). De dingen hebben een breed spectrum aan symbolische betekenaars vrijgemaakt voor de ontwikkeling en emancipatie van alledaagse cultuur (ibid, 1990, 18). Campbell Robinson et al. (1991, 248) spreken in dit opzicht zelfs van internationale bricolage. Bricolage blijkt dus iets dynamisch en creatief, in tegenstelling tot de visie op passieve consumptie binnen de culturele industrie (Barker, 2000, 337).

De subculturele tweespalt

Gelder (2005, 433) merkt binnen de verschillende theorieën een tweespalt op. Langs de ene zijde is er de visie dat muziek onderdeel is van een industrieel en commercieel proces en dat smaken, in tegenstelling tot de voorgestelde idee van subculturele identificatie, van buiten uit gedirigeerd worden. De basisveronderstelling hiervoor is dat zulke productie van muziek een passief publiek creëert dat luistert naar wat ze moeten luisteren onder invloed van de commerciële druk. Aan de andere kant worden subculturele aanhangers en producenten gezien als zijnde actief en activerend en lijken ze betrokken in een creatief en innovatief proces in het culturele veld. Het

antwoord ligt duidelijk in een bemiddeling tussen deze twee visies. Daarom kan concluderend gesteld worden dat het heden ten dage binnen de postmoderne theorieën niet meer opgaat om zuiver structuralistisch te denken, maar dat ook de vrijheid van het individu op haar beurt sterk in vraag gesteld kan worden. Als het er in onze neoliberale kapitalistische logica om draait om het subject zo goed mogelijk te ‘manipuleren’, is het maar de vraag in hoeverre persoonlijke keuzes zich echt zo kunnen voordoen. Daarom wordt er hier overgegaan naar een verwante discussie binnen de sociologie en de menswetenschappen.

3.3 De klassieke dichotomie: structuralisme vs. culturalisme

De culturele studies baseren zich op de overtuiging dat cultuur niet is opgebouwd door iets anders – zoals bijvoorbeeld door de economische infrastructuur in de moderne theorie van Karl Marx – maar dat cultuur zagezegd eerst komt. Cultuur is in dit opzicht niet bepaald door iets anders maar is zelf de determinerende factor. De overtuiging die daarmee gepaard gaat, is dat de maatschappij niet natuurlijk en geen automatisch gegeven is, maar (ideologisch) geconstrueerd wordt.

Binnen de culturele studies is er echter wel een voortdurende wisselwerking merkbaar tussen de structuralistische en de culturalistische visie, een onderscheid dat door Stuart Hall werd opgeworpen, maar al veel langer bestond binnen de sociologische wetenschappen. Daar deed het zich voor als twee schijnbaar onverenigbare perspectieven: het objectivisme en het subjectivisme (Bourdieu, 1989, 14).²⁸ Ondanks de problemen die deze perspectieven met zich meebrengen (Hays, 1994), volgt hieronder een bemiddeling tussen deze twee denkpatronen met een bespreking van de onderlinge connectie.

... I argue for a conception of structure as more than a pattern of material, objective, and external constraints engendering human passivity ... of agency as more than action that is un-structured, individual, subjective, random and implying absolute freedom; and ... of culture as a part of social structure. (Hays, 1994, 58)

Deze theoretische uiteenzetting kan gezien worden als een afsluitend deel van de analyse rond ideologieën en identiteitsontwikkeling en is tegelijkertijd een inleiding voor het finale verklaringsmodel dat voorgesteld wordt in het laatste hoofdstuk.

²⁸ Centraal in deze discussie staan de termen determinisme (een oorzakelijke bepaaldheid) en agency of vrijheid (om te ageren).

Daarnaast kan deze theorie beschouwd worden als een rode draad die door dit gehele werk loopt. Ze beoogt een samenvattende denkwijze die ondersteuning geeft bij het beantwoorden van de vooropgestelde vragen. Er moet opgemerkt worden dat deze theorie minder onderbouwd is en daarom eerder geldt als een diepgaande illustratie.

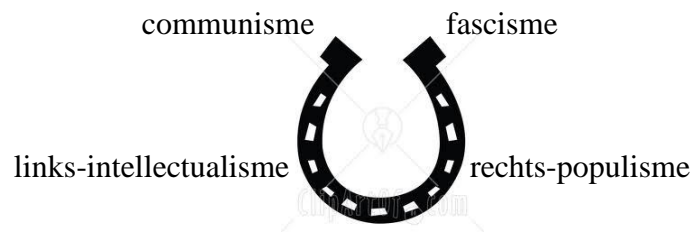
De klassieke dichotomie

De klassieke dichotomie is een bekende notie in de macro-economie, waar ze verwijst naar de theoretische scheiding van nominale en reële variabelen.²⁹ In het onderstaande model wordt dit concept echter gebruikt op de manier waarop ook Willy Wielemans (1993) dat doet. Hij verwijst in zijn werk naar de eeuwige discussie over determinisme en vrijheid en de vraag naar de juiste verhouding tussen maatschappelijke beïnvloeding en individueel handelen. Er wordt getracht een beeld te scheppen dat verder gaat dan de tweespalt tussen de deterministische en voluntaristische benaderingen van de sociale werkelijkheid – er is namelijk een continue slingerbeweging merkbaar tussen deze opvattingen in de geschiedenis van de menswetenschappen. Deze klassieke dichotomie wordt verder uitgediept aan de hand van politieke theorievorming. Hierbij worden de twee visies karikaturaal tegenover elkaar uitgespeeld om te komen tot een conclusie die deze concepten tot op zekere hoogte verzoend met elkaar.

Om verder te bouwen op deze notie, wordt er gebruik gemaakt van het hoefijzermodel dat in klassieke theorieën symbool staat voor het politieke spectrum dat van extreem-links over het neutrale tot extreem-rechts gaat. Dit model is bekritiseerd geweest en wordt tegenwoordig vervangen door het politieke spectrum, maar hier wordt dit model enkel gebruikt als visueel instrument om een standpunt te verduidelijken. Uit dit model kan afgeleid worden dat politieke stromingen als het communisme en het fascisme in se weinig van elkaar verwijderd zijn wegens bepaalde overeenkomsten tussen standpunten en denkbeelden. Op een veel lager, maar daarom niet minder relevant niveau zien we dit fenomeen trouwens ook aan het werk binnen de beleving van populaire muziek. Het genre hardcore – in zijn

²⁹ Wallace, Neil (2008) *The Classical Dichotomy*: “The classical dichotomy is the name given to a theory that says that real things (allocations and relative prices) are determined separately from nominal things (the quantity of money, nominal prices, nominal interest rates, and exchange rates).”

rockvariant – is bijvoorbeeld populair binnen zowel neo-nazistische kringen als bij radicale punkers. In de visie die hier besproken wordt, gaat het echter over de twee polen die eveneens ontstaan in het hoefijzermodel en die feitelijk verder van elkaar verwijderd zijn, namelijk het links-intellectualisme en het rechts-populisme.

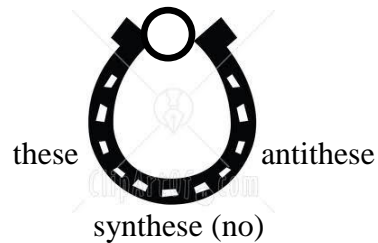


Het links-intellectualisme en het rechts-liberalisme of rechts-populisme worden in deze theorie bekeken als opvattingen van de sociale werkelijkheid. De basis van het rechts-populisme ligt in het feit dat het volk zou weten wat het wil. Het is een actieve actor, heeft het beste met zich voor en neemt correcte beslissingen. Deze visie valt door te trekken naar elk facet van een samenleving. Neem als voorbeeld de censuur die in de strengste zin van het woord volgens de voorgaande visie verwerpelijk zou zijn. Individuen zullen immers uit zichzelf bepalen wat tot hen en belangrijker nog, tot hun kinderen mag komen. Censuur wordt op dat moment gezien als een belemmering op iets dat door maatschappij automatisch zou geregeld worden.³⁰ Het links-intellectualisme gaat op haar beurt uit van het feit dat – simpel gesteld – sommige mensen het beter weten dan anderen; hoewel beter weten misschien al teveel gezegd is. Beter weten lijkt eerder een gevolg te zijn van meer weten. De links-intellectueel voorziet zich daarom in het Platoonse recht te heersen over de minder wetende. Marx plaatste zich boven de arbeidersklasse, want hij beschikte over een *true consciousness*, hoe bekommerd hij ook om de anderen en hun *false consciousness* was. Ook Adorno – in zijn kritiek op de cultuurindustrie – is hier een duidelijk voorbeeld van als hij het heeft over de getalsmatig kleine groep kenners die werd vervangen door al diegenen die een stoel kunnen betalen en die anderen hun cultuur willen bewijzen (cit. in Adorno, 1949, 15). De links-intellectueel doorziet echter de maatschappij en voelt haar problemen aan.³¹ Uiteindelijk zal de rechts-populist het volk misleiden en haar de illusie van vrijheid voorhouden, terwijl de

³⁰ Merk op dat het hier gaat om een extreme veralgemening van een complexe situatie. Opnieuw is dit minder van belang en dient het eerder om een standpunt te maken.

³¹ De rechts-intellectueel bestaat natuurlijk ook (net als de links-populist). Deze weet eveneens veel, maar staat ignorant tegenover zijn kennis die hij eerder gebruikt voor eigenbelang.

links-intellectueel het volk onderdrukt (hoewel hij/zij dit nooit zal toegeven). De Aristotelianse dialectiek die aldus ontstaat is eveneens te plaatsen in het voorgaande hoefijzermodel.



De synthese in dit model is enerzijds te vinden in extreem communisme of fascisme dat these en antithese uitschakelt en een totalitair regime in de plaats stelt. Echter, in zulke situatie is deviant of subcultureel gedrag steeds mogelijk en valt het niet uit te schakelen. Grafisch wordt dit voorgesteld door de hiaat tussen de twee extremen in het model. De synthese ligt anderzijds ook in het neutraal-objectieve (no). Dit vult these en antithese aan en zorgt voor individuele syntheses. Let wel, het neutraal-objectieve kan enkel bestaan in een dichotomie. Alles komt immers over als relatief en zonder dichotomie komt dit neutraal-objectieve over als het gekleurd-subjectieve. Het neutraal-objectieve bestaat dus niet in absolute termen. Het is daarom dat de dialectiek niet afgewezen mag worden; het is immers zij die de wereld gaande houdt. De synthese bestaat immers in alles weten, met het einde van het 'zijn' zoals wij het kennen als gevolg. Want wie alles weet, pleegt zelfmoord. Daarom is God dood.

De slingerbeweging

Zoals gezegd is er binnen de subculturele studies een continue wisselwerking tussen de verschillende opvattingen bemerkbaar. Deze slingerbeweging doet zich voor tussen denkpatronen links en rechts in het aangegeven schema. Dit gaat van de liberale politiek (met een focus op economisch kapitaal) van de Chicago School tot de emancipatie binnen de Birmingham School (met een focus op sociale gerechtigheid en gelijkheid) en de postmoderne politiek van het gewone (met haar focus op vrije tijd en consumptiepraktijken in het dagelijkse leven) (Ren, 2005).

In een korte schets kunnen we zien dat de Birmingham School uitging van een kritisch, marxistisch standpunt. We bevinden ons momenteel links in het model. Met de komst van het model van decoding en encoding van Stuart Hall en het concept

culturele hegemonie van Gramsci, begint de slinger opnieuw naar rechts door te slaan. Zij geven beide immers kracht aan het individu door middel van verzet. De slinger sloeg helemaal door met de komst van de Amerikaanse invloed op de Britse cultural studies met de opkomst van onder andere het feminisme en de queer studies. Dit zijn opnieuw studies die de kracht van het individu of van groepen centraal zetten. De Amerikaanse studies ontstonden en evolueerden op geheel voorspelbare wijze. In Amerika kwamen de vrije markt en het individualisme op, werd de breuk tussen hoge en lage cultuur nooit aangevoeld en heerste er een gevoel van anti-elitarisme. Hierdoor hadden Amerikaanse theoretici kritiek op theorieën als die van Adorno, want die zouden te deterministisch, pessimistisch en egalitair zijn. Het is dan ook niet toevallig dat de postmoderne school voor het eerst opkwam in de Verenigde Staten, waar het individualisme zijn culminatiepunt bereikt had. Het kon niet langer dat het individu bepaald werd door de structuur. Het individu was actief en creatief. Het is de vraag of deze visie een gevolg is van de verspreiding van het kapitalisme en de toenemende globalisering. In een dialectische beweging zal het echter zeer moeilijk blijken om oorzaak en gevolg bij naam te noemen.

Uit dit alles kan afgeleid worden dat het binnen de culturele studies en binnen de menswetenschappen draait om een wisselwerking tussen beide opvattingen. Cultuur wordt geconstrueerd, maar wordt tegelijkertijd een structuur waarin nieuwe constructies plaatsvinden (Bourdieu, 1989, 18). Cultuur blijkt aldus een continu dialectisch proces.

On the one hand, the objective structures that the sociologist constructs, in the objectivist moment, by setting aside the subjective representations of the agents, form the basis for these representations and constitute the structural constraints that bear upon interactions; but on the other hand, these representations must also be taken into consideration particularly if one wants to account for the daily struggles, individual and collective, which purport to transform or to preserve these structures. This means that the two moments, the objectivist and the subjectivist, stand in a dialectical relationship. (Bourdieu, 1989, 15)

Daarom kan een verandering binnen een cultuur enkel gebeuren door een construct (het subject, een *agent*) die de structuur onderzoekt, begrijpt en aanpast. Het aanpassen van structuren veroorzaakt echter disharmonie bij haar constructen en kan leiden tot conflict. Het is pas bij een volgende generatie constructen dat de aangepaste structuur geïncorporeerd en aanvaard wordt.

4 De hedendaagse subcultuur: een analytisch model

In het onderstaande hoofdstuk wordt er een analyse gemaakt van de theorie, aangevuld met nieuwe inzichten, om tot een model te komen van muziekbeleving en identiteitsontwikkeling binnen dubstep als internationaal fenomeen. Er moet echter opgemerkt worden dat de interviews uitsluitend in Vlaanderen afgenomen werden. De informatie uit deze interviews, samen met een tekstanalyse over het muziekgenre, vormt de basis voor een descriptief beeld van de recente opkomst en popularisering van dubstep. De vraag is of er gesproken kan worden van het ontstaan van een nieuwe subcultuur, dan wel van een implementatie van iets anders, iets nieuws. De oorspronkelijke subcultuur blijkt immers volledig haar waarde verloren te hebben. In samenhang met het voorgaande, wordt de verkregen informatie getoetst aan de eerdere benaderingen over muziek, subculturen en identiteit.

4.1 Methode

Om een beter inzicht te verschaffen in het theoretisch gedeelte van dit onderzoek, worden er in de onderstaande analyse verduidelijkende quotes verwerkt. Deze quotes komen uit drie diepte-interviews en een tekstanalyse die gebeurden na het opstellen van een eerste versie van de theorie. Op deze manier wordt de theorie getoetst aan de werkelijkheid en kunnen er tegelijkertijd nieuwe vragen opgeroepen worden die deze kunnen aanvullen. Er werd vermeden de vooropgestelde theorie aan te passen om *confirmation bias*³² te voorkomen.

De selectie van de respondenten gebeurde gericht om zoveel mogelijk relevante informatie voor het onderzoek te verkrijgen; men spreekt ook wel van een doelgerichte steekproef (Esterberg, 2002, 93). Er werd bewust gekozen voor respondenten die de verschillende invalshoeken van het onderwerp konden belichten. Zulke steekproef is uiteraard niet representatief te noemen – generaliseerbaar, kwantitatief onderzoek is in dit geval ook niet van toepassing – maar aan de hand van dit type kwalitatief onderzoek kunnen bepaalde cases grondiger bestudeerd worden. Kwalitatief onderzoek blijkt dan ook de meest aangewezen onderzoeksvorm bij het bestuderen van muziekbeleving en identiteitsvorming. Een meer gedetailleerd overzicht van de afgenomen interviews kan onder het volgende punt gevonden

³² De neiging om te zoeken naar informatie die de eigen beweringen bevestigt.

worden. Zoals gezegd werden de interviews alle in Vlaanderen afgenomen, terwijl het werk een eerder internationale invalshoek beoogt.

Als aanvulling en ter vergelijking, werden daarom enkele voorname, populaire teksten in verband met hedendaagse muziek en het genre dubstep bestudeerd. Dit om te onderzoeken of er enige discrepantie bestaat tussen de uitspraken van de respondenten en de populaire teksten die beschikbaar zijn over het onderwerp.

4.1.1 Diepte-interviews

Het doel van diepte-interviews of semi-gestructureerde interviews bestaat erin een topic uitgebreid te bespreken door de respondenten de kans te geven om hun opinies en ideeën in hun eigen woorden te uiten. In dit geval werden eerst enkele basisconcepten en vragen aangehaald die de verdere inhoud van het interview duidelijk maakten. Nadien werd de structuur van het interview zo veel mogelijk aangepast aan de antwoorden van de respondenten. De interviewer zorgde enkel voor een kader waarbinnen het gesprek zich moest afspelen, zodat er niet te ver afgeweken werd van het topic. Op deze manier was het mogelijk om een vrije communicatie te verkrijgen tussen interviewer en geïnterviewde.

Voor deze interviews werd bovendien gebruik gemaakt van een postmoderne of kritische aanpak van sociologisch onderzoek. Dit wil zeggen dat de meningen en ideeën van de interviewer niet volledig werden achtergehouden, maar soms ook werden voorgelegd aan de respondent. Het uiteindelijke doel van zulk interview bestaat erin gezamenlijk tot een volwaardige bespreking van het topic te komen. Daarmee neigde het interview naar een dialoog, waarbij zowel de interviewer als de geïnterviewde actief participeerden. De respondenten werden dus bekeken als medewerkers aan het onderzoek om hun centrale rol te benadrukken (Esterberg, 2002, 88). Het sprak echter voor zich dat de respondent zo veel mogelijk aan het woord werd gelaten om een inzicht te verschaffen in zijn of haar persoonlijke leefwereld en gedachteconstructies. Naast het opstellen van een zelfreflexief beeld, werd er ingegaan op de functie die muziek speelt in hun leven, hoe groot het belang ervan is en hoe dit zich verhoudt tot hun consumptiegedrag; dit alles in verband met de voormalige dubstep-subcultuur.

Het eerste interview werd in Leuven afgenomen bij J. Driesen, wonende te Leuven en geboren in 1989. Deze respondent was fan van het muziekgenre en was een korte tijd actief als dj. Het interview duurde 44 minuten. Het tweede interview werd in Hasselt afgenomen bij C. Pettens, wonende te Hasselt en geboren in 1989. De respondent was eveneens fan van het muziekgenre en had daarnaast een grote kennis van aanverwante genres en subculturen. Het interview duurde 34 minuten. Het laatste interview werd in Boortmeerbeek afgenomen bij K. Cravon, wonende te Geel en geboren in 1988. De respondent was vertrouwd met de hardcore-subcultuur – hoewel hij zichzelf niet als lid zag – en had tevens een nauwe band met dubstep. Dit interview duurde 41 minuten.

4.1.2 Tekstanalyse

De focus op dubstep werd nog verder uitgediept aan de hand van een studie van een aantal artikels en interviews uit de Belgische en internationale pers, enkele online fanzines en een documentaire. De resultaten werden verwerkt in de uiteindelijke case-study, meestal onder de vorm van quotes, maar ook relevante informatie in verband met dubstep – vooral over haar kenmerken en ontstaansgeschiedenis – werd uit deze bronnen gehaald. Het resultaat van deze analyse staat onder het volgende punt binnen dit werk.

In de Belgische en internationale pers werd er gezocht naar artikels die diepgaand over het onderwerp spraken. In de loop van 2006 verschenen de eerste artikels over dubstep in de Belgische pers en sindsdien is er een sterke stijging merkbaar van het aantal artikels dat hierover handelt. In het onderzoek werd gebruik gemaakt van een artikel uit Focus Knack (“Dubstep voor dummies”), Het Laatste Nieuws (“Diepe bassen stotterende beats”), De Standaard (“Dit is dubstep”) en Le Vif L’Express (“Dubstep by step”). Bij wijze van vergelijking en uitbreiding werden ook een artikel uit het New York Magazine (“How low can it go? The evolution of dubstep”) en Billboard (“Dubstep by step” – merk de analogie met het artikel in Le Vif L’Express) verwerkt.

Door de studie van een aantal online fanzines, konden de persartikels vergeleken worden met teksten die actief in het subculturele veld gecreëerd werden. Het gaat om enkele uitgaves van het Nederlandse fanzine Brrrap! en artikels van de Engelse

website Get Darker dat, zoals later zal blijken, haar zetel niet toevallig in Croydon heeft. Van Brrrap!, dat inmiddels is opgedoekt, werden de eerste uitgave uit februari 2008 en de laatste uitgave uit 2010 bekeken. Dit fanzine bestaat vooral uit interviews en informatie over de voornaamste dubstepshows. Uit Get Darker werd er een interview gehaald met Distance, een prominente producer en dj binnen de dubstep, naast een artikel i.v.m. de offline groei van het genre.

Tot slot werd de documentaire *dBstep* grondig bestudeerd en geïmplementeerd. Deze documentaire werd gemaakt door twee Antwerpse jongeren, Jeroen Visser en Jonas Lion, die zich in 2009 een jaar lang verdiept hebben in de snelgroeïende dubstepscene. Ze interviewden enkele toonaangevende nationale en internationale dj's, producers en promotors om een beeld te scheppen van de scene en om de tekenende kenmerken van dubstep te beschrijven. Daarnaast toonden ze verschillende shots van belangrijke dubstep-events. Dit alles werd verwerkt tegen de gekunstelde achtergrond van het Centraal Station in Antwerpen (www.dbstep.be).

4.2 Punk is dood – dubstep leeft

4.2.1 Kenmerken en ontstaansgeschiedenis

Dubstep, een muziekgenre dat rond 2001 is ontstaan in Groot-Brittannië, wordt gekenmerkt door haar diepe baslijnen en hoog tempo, waardoor het volgens velen enkel tot haar recht komt door de luidsprekers van een grote club en niet door een i-pod of laptop (Hammond, 2008, 1). Het genre begon als een lokaal fenomeen in Croydon, Oost-Londen, maar verspreidde zich na verloop van tijd over heel Londen, onder meer via Mary Anne Hobbs en haar programma Dubstep Warz op BBC Radio One. Later zal blijken dat het ook online een groot succes werd. Het internet werd immers het centrale medium bij de verspreiding van het genre. De muziek werd daar bovendien vaak gratis aangeboden, waardoor dubstep gedurende lange tijd afwezig bleef op de offline distributiemarkt.

Bulletin boards, social network websites, blogs, file sharing networks - there never has really been a time where things have excelled at such a rate - freely without constriction, initial capital investment, or effort. This includes that unsigned artists can get their music heard easily with little to no cost. (The growth of Dubstep offline, 2009)

Veel artiesten zetten gratis nummers, mixes of playlists op het internet. Dit is voor mij de ideale manier om nieuwe nummers te ontdekken. Ik zal de artiesten eerder (financieel) steunen door hun live-optredens bij te wonen. (K. Cravon)

Het duurde nog even voordat het fenomeen het water overstak. Het eerste artikel in de Belgische pers over dubstep verscheen in januari 2006 in Focus Knack, hoewel gezegd moet worden dat de Brusselse underground het al veel vroeger had opgepikt – vermoedelijk in het jaar 2002. Brussel kan dan ook gezien worden als de bakermat van dubstep in Vlaanderen. Van hieruit verspreidde het genre zich vooral naar Antwerpen, Gent, Leuven en Hasselt, waar het voldoende mogelijkheden kreeg om een verdere commercialisering mogelijk te maken.

Elke stad heet haar eigen epicentrum van diepe bassen. In Antwerpen vindt in zaal Trix het *Untitled!*-event plaats, allicht het grootste dubstep-event in Vlaanderen; in de Vooruit in Gent staat *Daily Dubstep* centraal en *Der Machine*, de enige club in centrum Leuven, draaide regelmatig dubstep. Deze laatste heeft recentelijk de deuren moeten sluiten wegens financiële problemen. In Hasselt ten slotte, werd het genre populair in *The Zoo*, waar eerder al drum & bass en reggae werden gespeeld.

Zeker in het begin was het minder algemeen. Je zag het bijna nergens en als je dan zo ineens iets ziet met dubstep dan ging ik daar toch meestal naartoe. Ik kwam ook gewoon vaker in Der Machine omdat daar dubstep was denk ik. (J. Driesen)

Een keerpunt in de geschiedenis van dubstep kwam er toen Skream (Oliver Jones), een van de pioniers binnen het genre, in de club Plastic People in Oost-Londen een aantal songs speelde waarin voor het eerst de ‘wobble’ voorkwam (Hammond, 2008, 1). Deze wobble, een oscillerende bastoon, maakte dubstep namelijk toegankelijker en dansbaarder en zorgde ervoor dat de muziek ook door de radio of op kleine versterkers tot haar recht kwam, ondanks het feit dat het nog steeds vooral in clubs wordt gedraaid.

Caractéristique du dubstep: là où la drum'n'bass ou la jungle accéléraient et concassaient le rythme, le dubstep approfondit les basses. Au point d'en devenir terrifiant. Poussant les infrabasses au maximum, les artistes dubstep ne visent pas seulement les oreilles, mais aussi directement le ventre. (Le Vif L'Express, 2010, 4)

Something else of large importance is to be able to play ... on a system that can handle large basslines. Those places are still hard to find, perhaps because we need to play it so ridiculously loud. (Osiris, 2008, 1)

Ik luister ook minder naar dubstep thuis. Al durft het wel gebeuren dat ik wat dubstep opzet om te relaxen of een sfeer te creëren. Het blijft voor mij toch vooral muziek voor het nachtleven. (K. Cravon)

Intussen zijn de bekendste producers, waaronder Rusko, die intussen zelfs de nieuwe plaat van Britney Spears geproduceert heeft³³, geëvolueerd naar een sound die meer lagen van bas vertonen (Delgouffe, 2011, 20). Dezelfde lage bastonen, die vroeger enkel gevoeld konden worden, worden nu ook hoger weergegeven. Het moet echter wel opgemerkt worden dat het binnen de commerciële muziek vooral een stijlkenmerk is, een manier om een lied een andere invalshoek te geven. Dit uit zich onder meer in tal van remixen³⁴ die gemaakt werden van reeds bekende nummers. In de undergroundscene daarentegen, blijkt dubstep meer een doel op zich dan een middel.

Het valt eveneens aan te tonen dat dubstep een voorbeeld is van een intermuzikaal genre. Het gebruikt elementen van uiteenlopende genres zoals drum & bass, reggae, house en zelfs hip-hop en blijkt aldus zeer gevarieerd (Soi – dBstep documentaire, 2009; Untitled! crew – dBstep documentaire, 2009). Het is bovendien zeer opmerkelijk dat de muzikale achtergrond van een aantal grondleggers van het genre in de heavy metal en de hardcore ligt. In een sterke, allicht ridicule vereenvoudiging kan dubstep als de elektronische tegenhanger van de heavy metal gezien worden.

In dubstep huizen de echo's van de beste Britse dansmuziek van de voorbije tien jaar; van drum-'n-bass over triphop tot grime. (De Standaard, 2006, 34)

Zowel Robinson (1991) als Shuker (2005) merken op dat zulk samennemen van muziekstijlen samengaat met een verbrokkeling van het luisterpubliek. Een logisch gevolg hiervan, is dat het genre ook een breed samengesteld publiek heeft. Om die reden lijkt dubstep binnen de postmoderne school wel een schoolvoorbeeld van bricolage in de brede zin van het woord.

It's a music that combines people from different publics and that's the strong thing about dubstep. (Stainage crew – dBstep documentaire, 2009)

At the Village club Love, a crowd of 600, a mix of Brooklyn hipsters, dreadlocked hippies, rave survivors, reggae veterans, and hip-hop futurists, turned out to see Skream, the genre's crown prince. (Hammond, 2008, 1)

(...) [T]he sky's the limit in terms of audience. (Smirke et al., 2010, 12)

Met zo'n hutsepot van muzikale invloeden moet het dubsteppubliek wel heel gevarieerd zijn: het is spek voor de bek van zowel dancehallfanaten, rapfans en elektronicafreaks, als voor de doorsnee Pukkelpopganger (waar inmiddels dubstep in de grote 'Boiler Room' geprogrammeerd wordt, red.) (De Standaard, 2006, 34)

³³ Vandaag de dag zoeken de bekendste Amerikaanse artiesten contact met de jonge producers uit de Britse buitenwijken. Chase & Status produceerden een single voor Snoop Dogg en binnenkort zou Benga, de rechterhand van Skream, de nieuwe plaat van Rihanna produceren (Boel, 2010, 26).

³⁴ Een remix is een nieuwe, alternatieve versie van een reeds bestaande song.

Het lijkt net die verscheidenheid die ook de aantrekkingskracht van het genre vormt. Personen die reeds fan zijn van een aanverwant genre, zullen aangetrokken worden door deze vernieuwende stijl. Bovendien lijkt het dat de aanhangers van het genre – zeker in de aanvangsfase – een samensmelting zijn van die van de aanverwante genres. In *Der Machine* in Leuven leek het bijvoorbeeld te gaan om personen die eerder al naar drum & bass of naar reggae luisterden. De omgekeerde beweging is uiteraard ook mogelijk; dat het publiek van deze club dubstep meer ging appreciëren, net omdat dit genre meer gedraaid werd.

Wat mij dan aansprak ... ik denk de heel dunne lijn tussen de reggae-beat en ... toch de tussenbeat ook. Zodat je kan pakken wat je wilt. (J. Driesen)

... [I]k luisterde al meer drum & bass, maar dubstep was me toen nog onbekend. Daarop liet een vriend me enkele dubstepnummers horen. De dubstepnummers die ik toen hoorde, deden me denken aan een meer relaxte versie van de drum & bass die ik gewend was. Ik was er vrij snel aan verkocht. (K. Cravon)

In *Der Machine* had je ook twee soorten dubsteppers. Diegene die daar duidelijk waren uit hun reggae-achtergrond ... de mensen met dreadlocks bijvoorbeeld, over het algemeen hé ... [E]n dan had je de gasten die meer uit de drum & bass scene kwamen. (J. Driesen)

Diezelfde verscheidenheid kan teruggevonden worden in de dansstijl die samenhangt met het genre. Het is blijkbaar mogelijk om te kiezen tussen dansen zoals op reggae, drum & bass en zelfs hiphop of om simpelweg een combinatie tussen deze verschillende stijlen te zoeken. Dit samennemen van stijlen vormt een groot deel van de aantrekkelijkheid van het genre.

[Dubstep is] dat ik met die reggaebeat op en neer kan gaan en dan toch nog horen dat er ondertussen nog interessante geluidjes gaande zijn. (J. Driesen)

Je kan er ook meer hiphop-achtig op bewegen dan drum & bass ... Hoe mensen erop dansen lijkt meer op hiphop dan op drum & bass of reggae volgens mij. (C. Pettens)

De echte doorbraak van dubstep kwam er in 2009 met een remix door Skream van het nummer *In For The Kill* van La Roux. Volgens Smirke et al. (2010) is het dé single die het proces van mainstreaming volledig in gang zette. Het culminatiepunt voor Skream werd allicht bereikt door de oprichting van de supergroep *Magnetic Man*, een samenwerking tussen Skream, Benga en Artwork. Het trio tekende voor Columbia records in 2010 en begon meteen te touren door Europa.

Dubstep has rocketed this year [2009] from Britain's dance underground to the upper reaches of the U.K. charts. (Smirke et al., 2010, 12)

Dubstep symboliseerde aanvankelijk een subcultuur in de underground van Londen, maar deze nomenclatuur lijkt niet meer van toepassing nu de populariteit en de

omvang van de subcultuur dusdanig zijn toegenomen. Hoewel de kern zich nog steeds in Groot-Brittannië bevindt, is het genre verspreid naar onder andere België, Nederland, Duitsland en de Verenigde Staten en kan er gesproken worden van een internationaal fenomeen.

Het is gestart in een heel klein plaatsje in de UK, in Croydon, Zuid-Londen en dankzij internet is die sound de hele wereld doorgegaan. Er zijn meer producers gekomen die in contact kwamen met die sound en het is eigenlijk van een lokaal gebeuren naar iets internationaal gegaan. (Cal and Sikey – dBstep documentaire, 2009)

4.2.2 Gevolgen van de internationalisering

De inbedding in het grotere culturele geheel, waardoor het subversieve, alternatieve karakter van de subcultuur verloren zou gaan, staat centraal in vele studies (bv. Wermuth, 2002) waarin wetenschappers bijvoorbeeld op zoek gaan naar de echte, authentieke elementen in de populaire cultuur (Tillekens, 2000). Wermuth verwijst naar Hebdige (1979) die het heeft over de ideologische inkapseling en commodificatie van subculturen met als doel subversieve subculturen weer keurig in het gareel te laten lopen. Op deze manier doet Hebdige het lijken alsof het om een bewust proces gaat dat opgestart wordt vanuit de zogenaamde dominante cultuur. Het is echter een gevolg dat zich automatisch voordoet bij de popularisering van een subcultuur – die zich overigens zeer snel voltrekt binnen het neoliberale, kapitalistische bestel, naast de invloed van de massamedia. Het bleek in dit onderzoek moeilijk om op zoek te gaan naar de oorspronkelijke subcultuur en haar karakteristieken. Daarenboven is het mogelijk dat deze subcultuur nog steeds bestaat en zich afzet tegen haar commercialisering; hierover is echter weinig informatie beschikbaar. Allicht kan participierend onderzoek ter plaatse dit fenomeen meer verduidelijken.

Misschien omdat het gaat om een jongere generatie of misschien zijn er meer media die de populariteit van zo'n genre kunnen versnellen. (J. Driesen)

Dubstep is zeker en vast begonnen als subcultuur. Er is momenteel echter zo'n grote boom van artiesten en fans dat er niet echt meer van een subcultuur gesproken kan worden. Dubstep krijgt ook veel meer blootstelling in de media met artiesten als Magnetic Man en Nero. De subcultuur bestaat waarschijnlijk nog altijd, maar tegelijk is dubstep ook een deel van de mainstream geworden. (K. Cravon)

De vraag stelt zich of de basisidee van de subcultuur zich mee heeft verspreid of dat dubstep zich enkel voordoet als een nieuw, 'alternatief' genre. Alternatief wordt hier

opnieuw tussen aanhalingstekens gezet (cf. supra) omdat uit de interviews bleek dat de term alternatief inderdaad veel aan betekenis verloren heeft.

Uiteindelijk is iedereen, vind ik toch, altijd bezig met zich te individualiseren gewoon om uw eigen persoon te ontwerpen. Kleren is dan vaak iets waar ge u mee onderscheid als alternatieve ... maar uiteindelijk ben je toch hetzelfde aan het doen als eender welke andere kerel of vrouw. (J. Driesen)

Een combinatie van kwalitatief en kwantitatief onderzoek zou kunnen uitmaken in welke mate de aanhangers van dubstep behoren tot eenzelfde sociale groep – enige voorzichtigheid met de term klasse is hier nodig – en of deze aanhangers dezelfde normen, waarden en levensstijl uitdragen.

Als ik het cliché moet beschrijven [hoe de gemiddelde ‘dubstepper’ eruit ziet]: een kerel met een geruit hemdje, wat langer haar, een paar stretchen (oorringen die de oorlel uitrekken, red.), skinny jeans, sloefkes, ... meer de hipsterkant. Dat is het de laatste tijd ten minste meer aan het worden, zeker omdat het zo gehyped wordt. (C. Pettens)

Wat alleszins blijkt in het geval van dubstep, is dat haar aanhangers niet enkel naar dubstep luisteren. Het inclusieve karakter dat de oorspronkelijke subcultuur had, blijkt dus verloren te gaan tijdens de commercialisering ervan. Daarom lijkt het eerder aangehaalde concept van neo-tribes in dit opzicht bruikbaar. Individuen associëren zich met anderen die fan zijn van een gelijkaardig genre, maar er kan niet gesproken worden van de vorming van een subcultuur. Individuen creëren hoogstens een gevoel van samenhang omdat een deel van hun lifestyle gedeeld wordt met anderen. Op deze manier kan er eventueel gesproken worden van een taste culture, i.e. een groepering die een gedeeld smakenpatroon heeft.

Ik vermoed dat die mensen die dezelfde smaak van muziek hebben ook op andere vlakken overeen komen. Daarnaast past de stijl waarschijnlijk het beste rond de sfeer die er hangt. Als mensen een bepaalde stijl zien op een feestje en ze zich er door aangesproken voelen omdat hij er bij past zullen ze deze mogelijk zelf ook gaan imiteren. (K. Cravon)

In dit opzicht sprak Thornton van club cultures. Omdat het fenomeen dubstep zich vooral in het nachtleven afspeelt, kan er hier gesproken worden van *dub cultures*. Verder onderzoek is evenwel nodig om uit te wijzen of er inderdaad gesproken kan worden van een rigide taste culture.

Ik denk dat mensen die naar dubstep luisteren zeker ook naar veel andere dingen luisteren, omdat het zowat naar hiphop leunt. Ikzelf luister bijna naar alles bijvoorbeeld. Ik denk zelfs dat veel mensen enkel naar dubstep luisteren als ze weggaan. (C. Pettens)

Echter, op dezelfde manier dat gesteld wordt dat de betekenis van punk, mede door haar recuperatie door de cultuurindustrie, in onze tijd zo goed als al haar betekenis verloren heeft, kunnen we van dubstep aannemen dat dit al gebeurde nog voor ze

goed en wel betekenis had. Daar waar punk volgens het CCCS nog een bepaalde revolutionaire en ideologische achtergrond had, lijkt de focus binnen de gecommmercialiseerde dubstep op puur entertainment en hedonisme te liggen. Een rage als dubstep blijkt immers erg vluchtig en wordt bepaald door de media en de nichemarketing.

De rage rond dubstep zal uiteindelijk uitsterven zoals zovele anderen. Dubstep zelf zal echter blijven bestaan. De kleinere events zijn er altijd geweest en zullen ook later blijven bestaan. (K. Cravon)

Dit zorgt voor een nog verdere versplintering van het subculturele veld (De Meyer, 2004, 188).

Ik vind niet van mezelf dat ik echt lid ben van een subcultuur. Daarvoor ben ik met teveel verschillende dingen tegelijk bezig. Ik focus me niet op dubstep of andere stijlen. Ik vind wel dat ik me regelmatig in bepaalde subculturen begeef en hier ook zonder problemen kan aarden. Ik ben van geen één subcultuur lid maar voel me wel in enkele thuis. Maar om me tot één subcultuur te beperken zou ik benauwend vinden. (K. Cravon)

Vandaar dat de jeugdcultuur als ideologisch fenomeen gegroeid is uit de westerse moderniteit en de sofisticering van markt- en advertentiestrategieën. De jeugdcultuur zit tegenwoordig dan ook sterk verweven in het culturele landschap van de globale culturele economie (Appadurai, 1990). De voornaamste waar te nemen dimensies blijken identiteit, stijl en culturele innovatie (Kjelgaard & Askegaard, 2006, 232). Kjelgaard & Askegaard behandelen de jeugdcultuur als een marktideologie en brengt haar ontstaan in relatie met de manier waarop de ideologie tegelijkertijd geglobaliseerd en gelokaliseerd is. Lokale projecten worden gestructureerd door de globale ideologie in samenhang met de besproken dimensies (ibid, 231).

Musicians all over the world are influenced by the international forces of music production and distribution and by changes in music and recording technologies, even though their national social, economic, and political contexts may mitigate the impact of external influences in various ways. (Campbell Robinson et al., 1991, 22)

Deze lokale inbedding van globale vormen is duidelijk aan het werk binnen de verspreiding van dubstep. Er zijn lokale verschillen merkbaar, maar tegelijkertijd valt dit genre binnen de theorieën van Thornton en Straw et al. die de dancecultuur als een soort kosmopolitische muziekscene zien.

It's pretty unique to the country. Like Estonia, in a warehouse, people went crazy. Everything I played went out off. Bristol was pretty strange, because the UK people are focused on dubs, unreleased tunes. And when I played some tunes that were already realeased, some people were like what the fuck is this? – and it was like 6 months old or so. (Akkachar, 2010)

Het lijkt dat de jeugdcultuur aan een continue verschuiving onderhevig is, en dat oude verklaringsmodellen niet geheel toepasselijk meer zijn. Daarom wordt hier het concept postmoderniteit aangehaald in een poging tot een zekere verklaring te komen voor de verspreiding van dit gefragmenteerde, marktgerichte muziekgenre.

Naarmate in [het] moderne verhaal barsten komen, naarmate de moderne, progressieve esthetiek haar aanspraken op algemeengeldigheid moet laten varen, naarmate, met andere woorden, de postmoderne tijd zich aankondigt, krijgt de jeugdcultuur een heel andere betekenis opgeplakt. (De Meyer, 2004, 187).

Eigenlijk is punk dood, en lijkt dubstep al dood voor het goed en wel in leven was. Het leeft momenteel enkel – maar wel sterk – binnen de commercie.

5 De postmoderne samenleving als verklaringmodel

Om te pogen een verklaring op te stellen voor dit onderzoek over muziek, subculturen en identiteit, wordt er een beroep gedaan op de notie postmoderniteit. Hiermee wordt verwezen naar de veranderingen in de wereld van kunst en cultuur, waarvan beweerd wordt dat ze een breuk met de typisch moderne mentaliteit en levensstijl betekenen. Het gaat echter om een vaag en omstreden begrip (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 450; Baetens et al., 2009, 184). In de brede zin van het woord duidt de postmoderniteit op het tijds-klimaat van de tweede helft van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw, dat door Frederic Jameson (1984) wordt gekenmerkt door de logica van het laatkapitalisme. Volgens postmodernisten is de samenleving gefragmenteerd en is ze in al haar diversiteit niet langer eenduidig kenbaar, waardoor het nodig is afstand te nemen van de zogenaamde Grote Verhalen³⁵. De werkelijkheid wordt immers steeds waargenomen vanuit een bepaalde invalshoek die geen simpele verklaring kan vormen voor het geheel (Tillekens, 2000). In deze opvatting wordt de wereld gekenmerkt door pluralisme en heterogeniteit – onder meer door het mengen en aanpassen van stijlen en genres – en dus door kleine verhalen (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 452; Giddens, 2009, 755).

5.1 Visies op postmoderniteit

De theorieën die onder het postmodernisme vallen, kunnen niet zomaar onder één noemer geplaatst worden. Er bestaat namelijk discussie over wat postmodernisme juist is en wat haar implicaties zijn voor het onderzoek. Als er bijvoorbeeld geen enkelvoudige realiteit waar te nemen valt, dan is er ook geen juiste manier om aan onderzoek te doen of data te interpreteren.

Een belangrijk onderscheid bij de theorievorming over het postmodernisme is die tussen de sceptische en de affirmatieve postmodernisten. Deze laatste hebben een optimistischer beeld van de postmoderne tijd en samenleving. Ze ontwaren een tijdperk waarin de individuele vrijheid en ontplooiing eindelijk een kans krijgen in een maatschappij waarin alles mogelijk is (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 510). De radicale of sceptische postmodernisten daarentegen kenmerken zich door een pessimistisch, negatief en somber wereldbeeld. Voor hen is het postmoderne tijdperk

³⁵ Zeer ruime modellen die een allesomvattende verklaring van de maatschappij nastreven.

er een van fragmentatie, zinloosheid, verval van waarden en maatschappelijke chaos. Met name de Franse filosoof Jean Baudrillard die tot de sceptici kan gerekend worden, heeft aanleiding gegeven tot zulk nihilisme. Zo stelt hij onder andere dat de mensen tegenwoordig erg weinig geïnteresseerd zijn in de politiek en dat er slechts één zaak meer is waarvoor het volk in actie wil komen, namelijk het spektakel. De massa wil niet nadenken over waarden en normen; het wil verleid worden door een mooi schouwspel. In navolging van Marx, die stelde dat economische krachten een maatschappij vormgeven, gaat Baudrillard (1988) ervan uit dat, als gevolg van de verspreiding van elektronische communicatie en massamedia, het sociale leven vooral bepaald wordt door tekens en beelden (in Giddens, 2009, 755-756).

Jean-François Lyotard (1979) zet nog een stap verder door te stellen dat er zelfs geen samenhangende orde meer te ontdekken valt in de postmoderne werkelijkheid. Om die reden is het volgens hem onnuttig om hiernaar te zoeken. In *La Condition Postmoderne*³⁶ gaat hij zo ver dat hij de oorlog verklaart met elk soort ‘isme’, en dus elke structurerende ideologie of maatschappijstelsel. Desondanks hoeft dit niet te leiden tot een soort uniformiteit zoals Bell, Fukuyama en andere *end-of-ideology* denkers veronderstellen. Zulke opvattingen gaan immers vaak kort door de bocht en veronachtzamen het feit dat ideologie nog steeds doorleeft en merkbaar is in elk mogelijk facet van onze samenleving.

Het is duidelijk dat symptomen als fragmentatie en diversiteit, die onder de notie postmoderniteit vallen, zichtbaar zijn in de maatschappij. De vraag stelt zich echter of dit genoeg is om te kunnen spreken van een volledige paradigmawissel. Het is mogelijk dat de zogenaamde grote verhalen nog steeds bestaan, maar verschoven zijn naar een ander niveau, bijvoorbeeld dat van het globalisme en het culturele imperialisme. Daarom wordt er dieper ingegaan op enkele sleutelbegrippen binnen het vooropgestelde verklaringmodel.

³⁶ Lyotard, Jean-François (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit.

5.2 Sleutelbegrippen binnen het verklaringsmodel

5.2.1 Neoliberaaal kapitalisme

De bespreking van het neoliberal kapitalisme wordt ingeleid met behulp van de notie Gesellschaft. Deze term duidt, zoals eerder gezegd, op de maatschappij onder het moderne, geglobaliseerde kapitalisme en de ontwikkeling van gecentraliseerde staten als publieke, regelgevende organen. Democratie houdt nauw verband met deze notie; ze leeft immers op de scheiding tussen het publieke en het private (Žižek, 1991, 164). Als we het neoliberal kapitalisme zien als voorbode van de democratie en als een factor die ertoe bijdraagt, kan het een verklaring geven voor het langzame uiteenvallen of verbrekken van subculturen als coherente gehelen. Tegelijkertijd wordt de vraag gesteld of subcultuur ooit coherente gehelen waren.

Het neoliberal kapitalisme is gebaseerd op een vrije markt en is sterk afhankelijk van de uitgaven van consumenten. Daarom is de ideologische positie van de jeugd binnen dit systeem niet onbelangrijk. Austin stelt het op deze manier: [I]f neoliberals have been engaged in a “war on the young”, they have simultaneously continued to uphold young people as the idealized spokesmodels for consumer desire and “fun” (cit. in Austin, 2005). Het blijkt dat de hedendaagse technieken van de nichemarketing reeds in gebruik waren bij marketeers in de Verenigde Staten in de jaren veertig en vijftig. De reclame-industrie poogde via gedrukte advertenties tienerconsumenten te koppelen aan productontwikkelaars (Austin, 2005). Hoewel vormen van bricolage merkbaar zijn, blijft de markt haar publiek onderverdelen in groepen, waarin iedereen consument is volgens zijn of haar type. Zo zouden volgens Adorno & Horkheimer (1947) consumenten altijd statistieken op onderzoeksdiagrammen blijven. Omdat dit fenomeen zich al voordoet sinds de Tweede Wereldoorlog, levert dit echter geen rechtlijnige verklaring voor het fragmenteren van subculturen.

Het lijkt meer van toepassing om in het nieuwe, hedendaagse tijdperk te spreken van transnationale of zelfs internationale subculturen – zoals Thornton dat doet – die eigenschappen vertonen die samenhangen met het neoliberal kapitalisme. De rol van deze neoliberale tendensen in de culturele praktijken van jongeren blijkt immers erg groot. Deze tendensen bieden, samen met de laatkapitalistische logica van de postmoderne maatschappij, een verklaring voor de recuperatie van subculturele stijlen binnen hedendaagse consumptiepatronen.

De complexe relatie tussen subculturen en het neoliberal kapitalisme

De institutionalisering van consumptie en het gebruik van communicatieve media binnen subculturen bestendigen volgens Ren (2005) de geest van het kapitalisme (cf. Storey over de consumptiegeest). Daardoor worden subculturen een schakel in de ontwikkeling van een neoliberale machtsstructuur die een neoliberale levensstijl mogelijk maakt. Hier valt duidelijk op hoe subculturen gecreëerd worden binnen bepaalde structuren, maar zelf ook opnieuw structureren (cf. supra). Binnen deze neoliberale levensstijl gaat er, vooral binnen jongere generaties, meer aandacht naar de kwaliteit van het leven in al haar aspecten (Inglehart, 1977, 3). Mogelijk was dit niet het geval bij eerdere subculturen zoals de punks, omdat deze nog geënt waren op bepaalde breuklijnen (in dit geval allicht die tussen arbeid en kapitaal). Deze tegenstelling lijkt vandaag moeilijker te ontwaren en blijkt ook minder relevant, onder meer vanwege de gestegen welvaart.

In *The Silent Revolution* gaat Inglehart uit van de motivatietheorie van psycholoog Abraham Maslow (1972).³⁷ Dit is een psychologisch model dat stelt dat mensen geneigd zijn om eerst hun materiële behoeften te bevredigen. Eenmaal dat gebeurd is, komt er meer aandacht voor postmateriële thema's zoals cultuur, filosofie en ethiek. Deze waardeverschuivingen hebben volgens hem gevolgen op elk terrein; allicht ook dat van subculturen, waar dit zich kan uiten door een gebrek aan engagement en een grote heterogeniteit (Muggleton, 2000, 52). Het is mogelijk dat deze thema's minder harde standpunten inhouden en meer een soort lifestyle veronderstellen, waardoor er zich minder afgeijnde subculturen vormen. Inglehart stelt dat het om een stille revolutie gaat, een vrijwel onzichtbaar proces dat zich langzaam voltrekt, maar dat het een radicale verandering van de westerse cultuur tot gevolg heeft. Volgens hem zullen we grote spanningen krijgen tussen de materialistische en post-materialistische waarden. Er is echter sterke kritiek gekomen op deze visie van Inglehart omdat hij te veel wil verklaren met één theorie en daarmee teruggrijpt naar de Grote Verhalen en de moderne werkwijze. Dergelijke kritiek gaat ook uit naar Daniel Bell en zijn werk

³⁷ Maslow onderscheidt een behoeftehiërarchie die bestaat uit vier interdependente niveaus van menselijke behoeften. Het gaat achtereenvolgens om:

- fysiologische behoeften
- behoefte aan zekerheid en veiligheid
- sociale behoeften
- behoefte aan waardering en erkenning
- de behoefte aan zelfontplooiing en persoonlijke groei

The Cultural Contradictions of Capitalism. Hierin stelt hij dat de maatschappij uit drie verschillende domeinen bestaat die ieder door een verschillend principe geregeerd worden en elkaar volgens hem tegenwerken. De economie wordt geregeerd door functionele rationaliteit en efficiëntie, de politiek wordt geregeerd door vormen van gelijkheid zoals gelijkheid voor de wet, gelijkheid in rechten en gelijke kansen en in het derde domein, de cultuur, staat de ontplooiing van het individu centraal. Bell ziet vooral spanningen in de toekomst tussen het eerste en het laatste domein (in van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 452-453).

Zoals eerder gesteld, gebeurde de productie van een subcultuur allicht door een proces waarin sociale tegenstellingen blootgelegd werden (Ren, 2005) waardoor ze een zekere maatschappelijke functie leken uit te dragen. Nieuwe subculturen lijken daarentegen volledig gebaseerd op een hedonistische levensstijl, met een nadruk op individuele ontplooiing, onmiddellijke bevrediging en zelfs een *fun morality*. De vraag is dan of de economie kan blijven bloeien op basis van een dergelijk toenemend hedonisme, er is hier namelijk sprake van een soort *contradictio in terminis*.

Ren (2005) stelt tot slot dat de subculturele studies een impliciet neoliberal denk kader hebben ontwikkeld en dat dit over het algemeen genegeerd is geweest door de theorie rond populaire cultuur. In aanvulling daarop, stelt Alain Badiou (2006) dat de culturele studies om die reden nog te nauw aansluiten bij het consensusmodel. Hij ziet de roep om erkenning binnen subculturen als een gevolg van het democratische politiek model dat stilzwijgend het neoliberal kapitalisme ondersteunt en dat zonder problemen haar waren verkoopt aan haar doelgroepen. Elke roep om erkenning is eerder een roep om erkenning als consument en verschillen binnen subculturen zouden daarom slechts oppervlakkig zijn. Slavoj Žižek (2009) zegt daarover dat daarin het fundamentele ‘geweld’ van het kapitalisme ligt dat bovendien veel sterker is dan al het directe, prekapitalistische socio-ideologische geweld. Dit geweld kan niet meer worden toegeschreven aan concrete individuen en hun zogenaamde kwade bedoelingen, maar is zuiver objectief en anoniem en is dus niet meer te herleiden tot een bepaalde groep van mensen in een positie van hegemonie. In dit opzicht valt het neoliberal kapitalisme te herleiden tot een op zich staand organisme. Individuele beslissingen zijn van belang, maar vervallen in het niets tegenover de algemene mentaliteit die zulk systeem uitdraagt. Hays (1994) formuleert dit, in analogie met een eerdere uitspraak van Bourdieu (1989), op de volgende manier:

Capitalism ... could not endure without the purposive actions of entrepreneurs, corporate leaders, bureaucrats, and workers. And while none of these people could possibly understand completely the entire system that shapes their behavior, it is a system that their ancestors actively created and that they themselves persistently recreate. People, in other words, produce certain forms of social structure at the same time social structures produce certain types of people. (Hays, 1994, 61)

5.2.2 Globalisering

Globalisering is een omstreden begrip op twee vlakken: er is geen overeenstemming over wat er precies onder het begrip kan verstaan worden en er bestaat veel discussie over de normatieve gevolgen ervan. Daarom wordt er hier, naast een toepassing op het onderzoek naar subculturen, een inleiding gegeven over het concept.

Globalisering betekent in eerste instantie dat territorialiteit en afstand een minder belangrijke rol spelen in het politiek en maatschappelijk gebeuren; sociale verbanden en onderlinge afhankelijkheden stijgen daardoor uit boven het niveau van de natiestaat (van Hoof & Van Ruysseveldt, 1996, 467; Deschouwer & Hooghe, 2005, 255). De term wordt algemener gegeven aan de complexe relaties die de wereld typeren in de eenentwintigste eeuw (Storey, 2003, 107). Uit deze relaties blijkt duidelijk dat de ruimte geglobaliseerd is, maar dit wil evenwel niet zeggen dat er geen plaats meer is voor het lokale. Er is immers tegelijkertijd een proces van lokalisatie bezig: het globale wordt vermengd met en geherinterpreteerd door het lokale.

Kjelgaard & Askegaard (2006, 232) zien het concept globale jeugdcultuur als een uitdrukking van een transnationale en op de markt gebaseerde ideologie die zich uit door een dialectiek tussen deze structuren en de besproken vermenging en herinterpretatie van deze structuren in een lokale context. Dit proces wordt ook wel glocalisatie genoemd. De laatste tijd zijn er kritische werken die stellen dat de leden van jeugdculturen globale cultuurinvloeden interpreteren en verwerken op hun eigen manier om ze in te passen in hun lokale context (Bennett, 1999). Daarnaast wordt aangetoond hoe jonge consumenten nog steeds afhankelijk zijn van hun socio-culturele achtergrond bij het interpreteren van globale betekenissen en praktijken in hun dagelijkse leven (Kjelgaard & Askegaard, 2006, 231). Ook Appadurai (1990, 295) stelt dat het debat over globalisering te snel argumenten aanhaalt over Amerikanisatie of commodificatie. Deze argumenten vergeten volgens hem de manier waarop deze verspreiding op haar eigen manier geïnterpreteerd wordt in verschillende samenlevingen. Daarenboven ziet hij de globalisatie van cultuur als iets geheel anders

dan de homogenisatie. Globalisatie zou enkel instrumenten van homogenisatie gebruiken en wordt vervolgens geabsorbeerd binnen lokale politieke en culturele systemen (ibid, 1990, 307). Diezelfde homogenisatie wordt besproken in een werk van Campbell Robinson et al. (1991), die zich afvragen of er inderdaad sprake is van een homogenisatie van populaire muziek of dat er eerder een groeiende diversiteit in muziek, stijl en vormen merkbaar is. Op het direct waarneembare niveau is het laatste zeker waar – kijk naar het voorbeeld van dubstep, dat een toonbeeld is van groeiende diversiteit in muziek, stijl en vormen – maar op de achtergrond spelen andere factoren, waaronder economische, die eerder het omgekeerde aantonen. Op dezelfde wijze kan echter aangenomen worden dat globale *club cultures* een rol spelen binnen het zogenaamde subculturele imperialisme (Roberts, 2004).³⁸ De markt wordt beheerd door de grote spelers in het veld en populaire muziek blijkt aan bepaalde criteria te moeten voldoen om door hen opgepikt te worden. De laatste decennia is er dan ook een concentratie van de markt merkbaar. Meer dan zeventig procent van de muziekexploitatie wordt gedomineerd door de vier majors (cf. supra) (Brinkerink, 2007, 18). Er wordt verondersteld dat de majors hun internationale artiesten promoten ten koste van de lokale. Daarnaast dringen ze bepaalde voorkeuren en genres op, waardoor enkel lokale talenten en genres die een globaal potentieel hebben door de industrie worden gecontracteerd (Shuker, 2005, 153). De politiek reageert meestal door beperkingen op media-imports en het ondersteunen van de lokale culturele industrie (ibid, 1994, 60-61). Campbell Robinson et al. gaan daarom dieper in op de productie van lokale muziek omdat die de spanning tussen economische globalisatie en culturele diversiteit zou blootleggen (Campbell Robinson et al., 1991, 3). Uit de conclusie blijkt dat er een globale invloed is, maar dat culturele traditie, persoonlijke ervaringen en sociale omstandigheden nog steeds een grote rol spelen. De vraag is natuurlijk of deze laatste noties aan globalisatie of sterker nog, aan imperialisme, onderhevig zijn. Getuige dit citaat: Nevertheless, the domination of the “West over the Rest” in the distribution of internationalized popular music is inarguable (cit. in Campbell Robinson et al., 1991, 18).

De globale uitbreiding van de muziekindustrie hangt in grote mate samen met de gecontesteerde term cultureel imperialisme, die stelt dat lokale culturen in zekere mate gedomineerd of uitgedaagd worden door andere culturen (veelal de Anglo-

³⁸ In dit opzicht werd in dit onderzoek gesproken over *dub cultures*.

Amerikaanse). De massamedia creëren op deze manier een transnationaal en zelfs internationaal publiek voor populaire muziek. Deze ontwikkelingen hebben geleid tot een situatie waarin populaire muziek een belangrijke plaats verkregen heeft in de globale, grotendeels commercieel gedreven massacommunicatie (Rutten, 1992, 35).

Roberts (2004) vraagt zich af wat er met het subculturele onderzoek gebeurt als het geïntroduceerd wordt aan de theorieën van globalisering en omgekeerd. De meer en meer internationale aard van hedendaagse subculturen zorgt ervoor dat deze noties nauw moeten samenhangen bij het vormen van theoretische constructen. In dit verband wordt ook de authenticiteit van jongeren-subculturen in vraag gesteld. Zodra de vergelijking gemaakt wordt tussen de media, de cultuurindustrie en deze subculturen, blijkt dit immers problematisch voor het subversieve en authentieke karakter van deze laatste. Dit mede door de sterke invloed van de globale ontspanningsindustrie (Redhead, 1990, 54) en de snelle en efficiënte opvolging van stijkenmerken binnen de jeugdcultuur (Kjelgaard & Askegaard, 2006, 233). Hierdoor blijkt ook de stabiliteit binnen subculturen snel zoek.

Met de 'dood' van de jeugdcultuur bedoelt men het einde van de relevantie van het concept authentieke subcultuur dat erg belangrijk was bij de bespreking van de jeugd binnen de culturele studies (Barker, 2000, 335; Shuker, 2005, 153). Een voorbeeld hiervan is te vinden in de studie over rock en dance van Straw et al. (1995) waarin het onderscheid gemaakt wordt tussen de *community* binnen het publiek van alternatieve rock en de scene in het geval van dancemuziek. Deze eerste is relatief stabiel en wordt opgebouwd rond een soort muzikale erfenis, waardoor een grote kennis hiervan aangemoedigd wordt. De dancescene daarentegen is progressiever, minder ingesloten en staat open voor globale invloeden. Daarom zien Straw et al. deze als moderner en modieuzer dan de alternatieve rock. Het is echter belangrijk om in het achterhoofd te houden dat de globale cultuureconomie begrepen moet worden als een complex en overlappend systeem dat niet kan bekeken worden als een eenvoudig centrum-periferie model (Appadurai, 1990, 296). Appadurai lost dit probleem op aan de hand van zijn theorie rond globale stromingen die onderhevig zijn aan de scheiding tussen de zogenaamde *ethnoscapes*, *technoscapes*, *finanscapes*, *mediascapes* en

ideoscapes.³⁹ Roberts (2004) vraagt zich echter opnieuw af hoe dit model van Appadurai toe te passen valt bij de circulatie en uitwisseling van subculturele identiteiten, stijlen en praktijken oftewel de globale subculturele economie.

5.3 Consumptiegedrag

Tot slot wordt er hier kort ingegaan op het consumptiegedrag binnen subculturen. Er vallen immers algemene patronen binnen dit consumptiegedrag waar te nemen die een overeenkomst tonen tussen het publiek en bepaalde sociale indicatoren (cf. Bourdieu over smaak). Deze homologie is duidelijk waar te nemen binnen jongeren-subculturen (Shuker, 1994, 236), onder meer bij het vormen ervan. De consumptie bij jonge mensen wordt daarnaast gezien als hedonistisch en kan gelinkt worden aan de individuele identiteitsontwikkeling binnen deze levensfase (Kjelgaard & Askegaard, 2006, 233). In de postmoderne periode zal consumptie dan ook minder van belang zijn bij het bevredigen van de primaire behoeften, dan wel als middel om status en identiteit uit te drukken (Inglehart, 1977, 5; De Meyer, 2004, 185). Zoals gezegd worden deze middelen vervolgens opgepikt door de mechanismen van de laatkapitalistische consumptiemaatschappij. In een toonaangevende studie over jongeren uit de arbeidersklasse durft Willis (1977) zelfs te stellen dat in deze consumptiemaatschappij jeugdcultuur evenveel draait om leren consumeren als om leren werken. In de besproken noties – identiteitsontwikkeling en consumptie – ligt volgens Friedman (1990) bovendien een duidelijke connectie. Het eerste bestempelt hij als bewust gedrag van een individu dat zijn of haar relatie tot de wereld benadrukt of als een aspect van de vooraf gedefinieerde identiteit. Consumptie kan dan onderdeel zijn van een algemene strategie voor het creëren of onderhouden van zichzelf als individu. Daaruit volgt dat consumptie steeds een consumptie van identiteit is, bepaald door een bemiddeling tussen het definiëren van zichzelf en de mogelijkheden die aangeboden worden door de kapitalistische markt.

Baudrillard (1988) stelt de kritische vraag of consumptie nog gezien kan worden als een onafhankelijke, individuele activiteit die persoonlijke voorkeuren uitdrukt, terwijl de productie op een dermate georganiseerde manier gepland wordt. Hij zegt

³⁹ De verklaring van deze theorie vindt u in: Appadurai, Arjun (1990) "Disjuncture and Difference in the Global Economy" In: Featherstone, Mike red. (1990) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage, p.295-310.

dat elk individu zich uniek kan voelen en tegelijkertijd op alle anderen kan lijken; het enige dat het nodig heeft is een schema van collectieve, samenhangende perspectieven of een model. In een bespreking van de psychoanalytische theorie van Jacques Lacan, haalt Žižek (1991, 3) het concept *objet petit a* aan als het onbereikbare object van verlangen. De bron van verlangen ligt volgens hem in de voortdurende nastreving van het te bereiken doel. Dit object is in se eigenlijk ‘niets’; het is enkel vanuit een bepaald perspectief dat het zich voordoet als ‘iets’ (ibid, 1991, 12). Het verlangen verdwijnt wanneer het iets zich toont als de eigenlijke leegte die het belichaamt. Zo zal de cultuurindustrie gebruik maken van het hedonistisch genot en dat eindeloos uitstellen. De belofte die gemaakt wordt is eigenlijk een illusie: het toont enkel dat het uiteindelijke punt van bevrediging nooit bereikt zal worden. Het kapitalisme ziet individuen als consumenten, als subjecten die uit zijn op genot. Een soort genot dat steeds perverser en meer excessief wordt en waarvoor dus steeds nieuwe producten ontwikkeld moeten worden (Adorno & Horkheimer, 1947; Baudrillard, 1988; Žižek, 2009).

It is no longer desire, nor even “taste” nor a specific preference which are at issue, but a generalized curiosity driven by a diffuse obsession, a fun morality, whose imperative is enjoyment and the complete exploitation of all the possibilities of being thrilled, experiencing pleasure, and being gratified. (Baudrillard, 1988, 52)

Besluit

Dit besluit vormt een overzicht van de belangrijkste bevindingen van dit onderzoek en tracht een antwoord te geven op de gestelde onderzoeksvraag: kunnen subculturen in de huidige westerse samenleving nog als werkelijk subcultureel worden beschouwd en wat is het gevolg van deze ontwikkeling op de muziekbeleving en identiteitsontwikkeling van haar leden? Kan de opkomst van dubstep in dit opzicht als typevoorbeeld gelden?

Om te beginnen wordt populaire muziek gezien als een belangrijk onderdeel in de vrije tijd en de jeugdruimte bij jongeren, waar muziek onder meer gebruikt wordt als identificatiemiddel. De subculturen die op deze manier gevormd worden, hebben een sterke aantrekkingskracht en maken tevens de snelle commercialisatie van dit cultuurproduct mogelijk. De zogenaamde subcultuurindustrie die ontstaan is in de jaren na de Tweede Wereldoorlog, blijkt echter paradoxaal, aangezien de symboliek van subculturen zich vaak lijnrecht tegenover deze commerciële productie plaatst. Deze symboliek verdwijnt echter, samen met de subculturele identiteit, in het proces van mainstreaming.

De betekenis van deze subculturen lijkt om deze reden voorwerp van discussie binnen de culturele studies en de studie van populaire cultuur. In een overzicht van de historische benaderingen van subculturen, blijkt dat de focus binnen het subcultureel onderzoek zich telkens opnieuw verplaatst heeft. De focus bij de Chicago School lag op afwijkende individuen en criminelen, die van de Birmingham School op een emancipatie binnen marginale groepen en de postmoderne benaderingen leggen een nadruk op wat zij heterogene en creatieve individuen noemen. Deze verschillende beschrijvingen van het subject vormen een illustratie van een bredere discussie in de sociale wetenschappen die gaat over *structure* en *agency*. De bemiddeling van deze discussie gebeurt aan de hand van een dialectisch model dat uiteindelijk een constructivistische benadering veronderstelt. De bespreking van deze zogenaamde klassieke dichotomie vormt een rode draad doorheen dit onderzoek.

Binnen dit onderzoek lijkt het instrumentarium van de subculturele studies zeer nuttig. Zo worden bijvoorbeeld de concepten taste culture, lifestyle en bricolage gebruikt in de analyse van dubstep in de case-study van dit werk. Deze concepten houden allen verband met de identiteitsontwikkeling van zowel individuen als groepen in de context van een subcultuur. Wegens het belang van identiteit wordt het

concept kritisch in vraag gesteld. Het wordt aangetoond dat de ontwikkeling van identiteit onderdeel uitmaakt van de westerse maatschappij en gebeurt door een vorm van consumptie.

Uit de case-study van dit werk blijkt dat dubstep inderdaad een typevoorbeeld is van de postmoderne subcultuur. De oorspronkelijk duidelijke grenzen van de subcultuur verdwenen immers door de snelle verspreiding via het internet en de cultuurindustrie. Zo evolueerde dubstep op enkele jaren tijd van een lokaal fenomeen in Croyden, Oost-Londen tot een massaproduceerd en gecommuniceerd cultuurobject. De subcultuur valt niet meer rigide te noemen en heeft een deel van haar authentieke karakter verloren. De interviews en de tekstanalyse tonen aan dat dubstep tegenwoordig simpelweg een muziekgenre is dat gelijkenissen vertoont met andere genres als reggae, hiphop en drum & bass. Daaruit valt af te leiden dat dubstep zich eerder voordoet als een taste culture of specifieker, als een club culture. Het is zo dat de fans van het genre een gemeenschappelijke smaak hebben en dat ook mode en de kennis van muziek een rol speelt. Dubstep vormt daarom een onderdeel van hun gedeelde lifestyle, waarin naar hartelust gebricoleerd wordt. Deze case-study geeft daarnaast de evolutie en de kenmerken van het muziekgenre weer, waaruit blijkt dat dubstep op zich eveneens *bricoleert* door stijlkenmerken te ontleen aan tal van andere muziekstijlen. Er kan in dit opzicht van *dub cultures* gesproken worden.

Uit dit onderzoek blijkt dat de studie van het gekozen object complex is – onder meer doordat populaire muziek en subculturen continu onderhevig zijn aan verschuivingen – waardoor een verklaringsmodel meer duidelijkheid moet scheppen. Daarom wordt er tot slot in deze masterproef een verklaringsmodel voorgesteld aan de hand van de notie postmoderniteit. Zowel de postmoderniteit als de andere behandelde begrippen blijken echter omstreden in hun betekenis. Hierdoor zal ook het antwoord een complex samenspel van verschillende factoren inhouden.

Eerst en vooral valt het op dat de wereld onderhevig is aan een versplintering en gekenmerkt wordt door pluralisme en heterogeniteit. De toepasselijkheid van concepten als taste culture en lifestyle gelden als gepast voorbeeld. Het is echter mogelijk dat deze fragmentatie zich afspeelt op een oppervlakkig niveau (cf. louter cosmetische verschillen binnen consumptiepatronen), terwijl er achterliggende factoren meespelen zoals globalisering en de verspreiding van het neoliberal kapitalisme. Het is niet ondenkbaar dat ook verschillen tussen subculturen – dub

culturen in dit geval – zich afspelen op een oppervlakkig niveau en eigenlijk een gemeenschappelijke oorzakelijke noemer hebben.

De resultaten van dit onderzoek tonen aan dat subculturen een collectieve identiteit ontwikkelen en bijgevolg een gevoel van vrijheid en onafhankelijkheid cultiveren. In het geval van dubstep kan dit aangenomen worden toen de subcultuur nog tot een kleine groep mensen in Croydon behoorde. Wanneer het proces van commercialisering wordt opgestart, is deze rol echter uitgespeeld. Dubstep valt daardoor buiten elk ideologisch opzicht en staat enkel voor een Baudrillaans spektakel, zuiver hedonisme en een toont de nadruk op individuele ontplooiing.

Dit proces verloopt daarentegen niet zo strikt afgebakend als het hier voorgedaan wordt. Het is niet zo dat er van een simpele, rechtlijnige beïnvloeding kan gesproken worden. Globale invloeden worden namelijk lokaal ingebed, hetgeen bij dubstep ook zeer duidelijk zichtbaar is.

Zelfevaluatie

Dit onderzoek is nog niet afgerond en kan op verscheidene vlakken uitgebreid worden. De conclusie die getrokken wordt, is niet eenduidig en ook de implicaties ervan vormen een nieuw en ingewikkeld vraagstuk. In een volgend werk kan er daarom gezocht worden naar de concrete gevolgen voor het subject en de samenleving. Een grote beperking van dit en van vrijwel elk onderzoek is dat de vragen en gevoeligheden gekleurd zijn door de culturele en wetenschappelijke achtergrond van de onderzoeker. Daarnaast kan valt dit onderzoek moeilijk te veralgemenen, onder meer omdat er slechts drie interviews afgenomen werden.

Dit werk is echter zeer nuttig gebleken in de beschrijving van de postmoderne beweging van subculturen en de veranderende betekenis van muziek en subculturen in de maatschappij. Dubstep blijkt hier een goed gekozen voorbeeld, hoewel op te merken valt dat het moeilijk is om dit geval te veralgemenen. Er bestaan immers nog steeds rigide subculturen – waar de oorspronkelijke dubstep een voorbeeld van kan zijn. Dit laatste viel echter moeilijk te bestuderen, omdat er weinig info over beschikbaar was. Het dus kunnen dat de oorspronkelijke subcultuur nog steeds bestaat en zich afzet tegen haar commercialisering. Een ander sterk punt is het gebruik van de zogenaamde triangulatie. De diepte-interviews geven inzicht in de gedachten en gevoelens van de respondenten, maar wat ze hier stellen komt niet steeds overeen met hun uiteindelijke gedrag. Daarom werd eveneens een tekstanalyse uitgevoerd die meer kan vertellen over de subcultuurbeleving in het veld.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. & Simpson, George (1941) "On Popular Music" *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 9 (1), p.17-48.
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1947) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" In: Doring, Simon red. (1993) *The Cultural Studies Reader*. London / New York: Routledge, p.31-41.
- Adorno, Theodor W. (1949) *Filosofie van de nieuwe muziek*. Nijmegen: SUN, vertaling 1992. (oorspronkelijke uitgave: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949)
- Althusser, Louis (1971) "Ideology and Ideological State Apparatuses" In: Althusser, Louis (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York / London: Monthly Review Press.
- Appadurai, Arjun (1990) "Disjuncture and Difference in the Global Economy" In: Featherstone, Mike red. (1990) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage, p.295-310.
- Austin, Joe (2005) "Youth, Neoliberalism, Ethics: Some Questions" *Rhizomes*, 10 <<http://www.rhizomes.net/issue10/austin.htm>> [Geraadpleegd op 16.04.2011].
- Badiou, Alain (2006) *Polemics*. London: Verso.
- Baetens, Jan et al. (2009) *Culturele Studies: Theorie in de praktijk*. Nijmegen: Vantilt.
- Barker, Chris (2000) *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage.
- Baudrillard, Jean (1988) *Selected Writings*. Cambridge: Polity Press.
- Beckett, Alan (1966) "Popular Music" *New Left Review*, 39, p.87-90.
- Bennett, Andy (1999) "Subcultures or Neo-Tribes?: Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste" *Sociology*, 33 (3), p.599-617.
- Bennett, Andy (2000) *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Boel, Jonas (2010) "Dubstep voor dummies" *Focus Knack*, woensdag 10 maart, p.26.

- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press. (oorspronkelijke uitgave: *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984)
- Bourdieu, Pierre (1989) "Social Space and Symbolic Power" *Sociological Theory*, 7 (1), p.14-25.
- Brake, Michael (1985) *Comparative youth culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Campbell Robinson, Deanna et al. (1991) *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*. Newbury Park: Sage.
- Chaney, David (1996) *Lifestyles*. London: Routledge.
- Cohen, Phil (1972) "Subcultural Conflict and Working-class Community" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge, p.86-94.
- Delgouffe, Evelien (2011) "Diepe bassen stotterende beats" *Het Laatste Nieuws*, zaterdag 19 maart, p.20.
- De Meyer, Gust (2004) *cultuur met een kleine c*. Leuven / Voorburg: Acco.
- De Meyer, Gust (2006) *De beste smaak is de slechte smaak: populaire cultuur en complexiteit*. Leuven / Voorburg: Acco.
- Deschouwer, Kris & Hooghe Marc (2005) *Politiek: Een inleiding in de politieke wetenschappen*. Amsterdam: Boom
- During, Simon red. (1993) *The Cultural Studies Reader*. London / New York: Routledge.
- Durkheim, Emile (1897) "La conception matérialiste de l'histoire" In: Filloux, Jean-François red. (1970) *La science sociale et l'action*. Paris: Presses Universitaires de France, p.245-252.
- Dyer, Richard (1977) "Entertainment and Utopia" In: During, Simon red. (1993) *The Cultural Studies Reader*. London / New York: Routledge, p.271-283.
- Esterberg, Kristin G. (2002) *Qualitative Methods in Social Research*. Columbus: McGraw-Hill.

- Fine, Gary Alan & Kleinman, Sherryl (1979) "Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis" *The American Journal of Sociology*, 85 (1), p.1-20.
- Fornäs, Johan (1995) "Youth, Culture and Modernity" In: Fornäs, Johan & Bolin, Göran red. (1995) *Youth Culture in Late Modernity*. London: Sage, p.1-11.
- Friedman, Jonathan (1990) "Being in the World: Globalization and Localization" In: Featherstone, Mike red. (1990) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage, p.311-328.
- Frith, Simon (1978) *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur*. Amsterdam / Brussel: Elsevier, vertaling 1984. (oorspronkelijke uitgave: *Sound effects*. London: Constable, 1978)
- Frith, Simon (1987) "Towards an aesthetic of popular music" In: Leppert, Richard & McClary, Susan red. (1987) *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.133-149.
- Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge. (eerste uitgave: Gelder, Ken & Thornton, Sarah red. *The Subcultures Reader*, 1997)
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (2009) *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Grossberg, Lawrence (1992) *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony red. (1976) *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson.
- Hall, Stuart et al. (1976) "Subcultures, Cultures and Class" In: Hall, Stuart & Jefferson, Tony red. (1976) *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson, p.9-74.
- Hammond, Bob (2008) "How low can it go? The evolution of dubstep" *New York Magazine*, 41 (27), p.76-77.
- Hays, Sharon (1994) "Structure and Agency and the Sticky Problem of Culture" *Sociological Theory*, 12 (1), p.57-72.

- Hebdige, Dick (1979) "Subculture: The Meaning of Style" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge, p.121-132.
- Inglehart, Ronald (1977) *The Silent Revolution. Changing Values and Political Styles Among Western Publics*. Princeton: Princeton University Press.
- Irwin, John (1977) "Notes on the status of the concept subculture" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge, p.66-70.
- Jameson, Frederic (1984) "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism" *New Left Review*, 146 (1), p.53-92.
- Kjelgaard, Dannie & Askegaard, Søren (2006) "The Glocalization of Youth Culture: The Global Youth Segment as Structures of Common Difference" *Journal of Consumer Research*, 33 (2), p.231-247.
- Maffesoli, Michel (1996) "The Emotional Community: Research Arguments" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge, p. 193-210.
- Maslow, Abraham (1972) *Motivatie en Persoonlijkheid*. Rotterdam: Lemniscaat.
- Muggleton, David. (2000) *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Osiris (2008) "Wat is Dubstep?" *Brrrap!*, 1, p.1.
- Paddison, Max (1982) "The Critique Criticised: Adorno and Popular Music." *Popular Music*, 2, p.201-218.
- Ren, Hai (2005) "Subculture as a Neo-Liberal Conduct of Life in Leisure and Consumption" *Rhizomes*, 10 <<http://www.rhizomes.net/issue10/ren.htm>> [Geraadpleegd op 04.03.2011].
- Roberts, Martin (2004) "Notes on the Global Underground" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultural Reader*. Oxon / New York: Routledge, p.575-586.
- Rutten, Paul (1992) *Hitmuziek in Nederland: 1960 – 1985*. Amsterdam: Otto Cramwinkel.
- Shuker, Roy (1994) *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- Shuker, Roy (2005) *Popular Music: The Key Concepts*. London: Routledge.

- Smirke, Richard et al. (2010) "Dubstep By Step" *Billboard*, 122 (44), p.12.
- Storey, John (2003) *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Straw, Will et al. red. (1995) *Popular Music: Style and Identity*. Montreal: Dufferin Press.
- Thornton, Sarah (1995a) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Thornton, Sarah (1995b) "The Social Logic of Subcultural Capital" In: Gelder, Ken red. (2005) *The Subcultures Reader*. Oxon / New York: Routledge, p.184-193.
- Tillekens, Ger (2000) "Wat moeten we nu nog met Adorno?" *Journal on Media Culture*, 2 (1) <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME02/Wat_moeten_we_nu_nog_met_Adorno.shtml> [Geraadpleegd op 04.03.2011].
- Tillman, Robert H. (1980) "Punk Rock and the Construction of 'Pseudo-Political' Movements" *Popular Music and Society*, 7 (3), p.165-175.
- van Hoof, Jacques & Van Ruysseveldt, Joris red. (1996) *Sociologie en de moderne samenleving: Maatschappelijke veranderingen van de industriële omwenteling tot in de 21^{ste} eeuw*. Amsterdam: Boom.
- Visser, Jeroen & Lion, Jonas (2009) *dBstep documentaire*. <<http://www.dbstep.be>> [Geraadpleegd op 17.04.2011].
- Wermuth, Mirjam (2002) *No Sell Out: De popularisering van een subcultuur*. Amsterdam: Aksant.
- Wielemans, Willy (1993) *Voorbij het individu: mensbeelden in wetenschappen*. Leuven / Apeldoorn: Garant.
- Willis, Paul (1977) *Learning to labour: How working class kids get working class jobs*. Farnborough: Saxon House.
- Willis, Paul et al. red. (1990) *Common culture: Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Milton Keynes: Open University Press.
- Žižek, Slavoj (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge / London: MIT Press.

Žižek, Slavoj (2009) *Geweld: Zes Zijdelingse Bespiegelingen*. Amsterdam: Boom.

“Akkachar” *Brrrap!*, 7, p.3.

An interview with Distance (2011), <<http://www.getdarker.com/articles/an-interview-with-distance/>> [Geraadpleegd op: 17.05.2011]

“Dit is dubstep” *De Standaard*, 13 december 2006, p.34.

“Dubstep by step” *Le Vif L'Express*, 12 maart 2010, p.4.

The Growth of Dubstep offline (2009), <<http://www.getdarker.com/articles/the-growth-of-dubstep-offline-hospitality-matter/>> [Geraadpleegd op: 17.05.2011].