

forankret i dimensionerne:

- **Kultur og Historie**
- **Subjektivitet og Læring :)**

CRIES BUT IN A PUNK ROCK SORT OF WAY

Vi kan nu konkludere, at punk-
ken er noget fucking shit og
at omfanget kan variere. Fuck
punk og deres syge holdninger
og æstetik. Shit jeg er glad for
at leve i en tid, hvor vi kun skal
bekymre os om lortesystemets
forbud af salg af alkohol efter
kl.22. Og fuck DSB btw. Gud
hvor skal jeg også bare sove længe
snart. Det er jo psykose ikke at kunne få nok søvn grundet dette projekt.

Emma Irgan Huse, Benjamin Sterll, Kristoffer Petersen
Patrick Randrup, Magnus Amstrup, Klara Kaye Søborg

VEJLEDER: HANNIBAL MUNK

tegn inkl littliste; 152154

Abstract

Based on different selected theories, this project examines, the importance of a common aesthetic expression to create and maintain a subculture. This paper will seek to answer this problem statement by looking at the Danish punk movement from 1977 to its possible demise in 1985. As well as its aesthetics like clothes, physical expression, symbols, language and how they act within the punk environment and out in the public sphere. Finally, we discuss the aesthetics in the contemporary youth compared to the analysis of the 1970s' punk.

The Danish punk culture was inspired by the British punk and emerged from the economic troubles which, in turn, had itself created a high unemployment rate among the youth in the Danish society in the late 1970s. A youth rebellion against the earlier generation expressed by their aesthetics. An aesthetic that radiates a “fuck you” attitude and a “no future” mindset where the “do-it-yourself” ideology is crucial. A unified style of ripped, homemade clothes, symbols, and language that rage against the authorities, the traditional norms, and the previous generations. Our discussion compares our analysis to different current youth movements such as the climate change, sad rap, and beautiful suffering movements. Communities, based on and around nihilism, which shares the commonalities of having the internet as a meeting point, a common point of view being societal outcasts, and a “no-future” like state of mind. All these factors culminate into a cyber-aesthetic. The modern youth, like the former, reject the post-figurative societal norms and set out to find their own meaning. The internet has resulted in the youth blending real life and virtual life together. Which has resulted on the internet becoming a part of the secondary socialization. This paper concludes that to create a subculture it needs to start out with easily identifiable aesthetics and be provocative towards the rest of society. The internal language within the subculture would then sustain it as the members create their own terminology and meanings. However, for prolonged existence the aesthetics must not be too extreme as it would increase popularity of it. Because the more members there is in a subculture, the easier it becomes for the mainstream to pick it up and integrate it into society.

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Metode	5
Æstetikbegrebsafklaring	5
Metodiske overvejelser:	6
Analyse og empiri	9
Forankring i kurser	10
Teoriafsnit	10
Æstetisk teori	10
Protest og symboler	13
Subkultur	15
Social bevægelse og identitetsskabelse teoridel	17
Identitetsskabelse i sociale bevægelser:	19
Analyse	23
Punken i en historisk kontekst	23
Hippiebevægelsen;	23
Studenteroprøret i Danmark	24
Den økonomiske krise	25
David Bowie	26
Den danske punks yderpunkter i tid	27
Startskuddet (1977-1981):	28
Opgør med forrige generation:	29
Skelnen mellem Bz og punk (1981-1982):	30
(1984-1985):	31
Æstetik i beklædning:	33
Kroppens æstetik	38
Androgyne & Uniformelle	38
Person next door	40
Erotik	41
Femme Fatale	43
Symboler som æstetik	44
Politiske symboler:	44
Interne symboler:	49
Symbolik:	50
Sprog:	54
Selvopfattelsen i punken	57
Opfattelse af punken i gadebilledet	59
Afrunding	62
Konklusion	69
Litteraturliste:	70

Indledning

Kulturjournalist, Karen Syberg, skriver i Information, at man som ung føler sig som “revolutionens fortrop” (Syberg, 2017). Lysten til at være revolutionær og gøre op med de problematikker, vi som ungdommen i dag finder. Særligt én ting kan samles op på den største krise, som vi, som generation Z, ikke kan leve med – klimakrisen. Denne krise har været altoverskyggende i vores generation, hvad end, det er eget privatforbrug eller bilaterale klimaaftaler. På trods af, at denne krise er ældre, end vi unge er, er vi fremtiden og med det følger en følelse af et ansvar, om at gøre noget før det er for sent.

Selv med problematikkenes størrelse oplever vi ikke et samlet ungdomsoprør, selvom vi er klar over alvorligheden. Vi anerkender at der er aktivistiske skikkelser i vores generation, alligevel ser vi ikke en genkendelig fælles front. Noget tyder på, det ikke blot er ungdommens egen opfattelse af denne mangel. Vi oplever hvordan vores generation bliver opfattet som en doven curlinggeneration, der alle vil være politisk korrekte og som en snefnugsgeneration, der får alt serveret. Dette står især i kontrast til vores ældre familiemedlemmers fortællinger om 60’erne og 70’erne, som en ungdomsgeneration fyldt med oprør og selvstændighed, der formåede at gøre en forskel for deres egen hverdag. Der må altså have været en tydeligere genkendelig fælles front, og i det lys, er det vel egentlig rimeligt, når “*Mange ældre efterlyser et ungdomsoprør*” (Skov, 2018) som historiker Jesper Skov pointerer i Information. På baggrund af det ønsker vi at undersøge det ungdomsoprør, der bliver efterlyst, og som vi jo derved har ansvar for, ved at se tilbage på et af de oprør der var centrale i 70’erne, nemlig punken.

Punken i dag fylder måske ikke så meget i vores hverdagsbillede, men vores indtryk var, at den var tydelig dengang. En karakteristisk æstetik var kendetegnet ved dette ungdomsoprør. Man kunne tydeligere se, hvem der tilhørte denne æstetik og derved subkultur. Modsat unge i dag, hvor det at skille sig ud, ikke automatisk konnoterer et tilhørsforhold til en subkultur eller oprør. Med æstetik mener vi den måde hvorpå man kan udtrykke sig gennem sin beklædning, krop, symboler, sprog og gadebillede. Altså alle de elementer man kan sanse et menneske på.

Kontrasten mellem 70'erne og i dag er af en sådan størrelse, at æstetikken i bevægelser eller mangel på samme vækker en naturlig nysgerrighed i os, for at undersøge dens overordnede betydning for disse fællesskaber.

Dette leder os derfor hen til vores problemformulering som lyder:

“I hvilket omfang skal der være en fællesnævner i æstetikken, for at danne og opretholde en subkultur?”

Med denne problemformulering, vil vi skrive en opgave, der vil kunne bidrage med en større forståelse af æstetikken betydning i forskellige subkulturer, ud fra et fokus på 70'erne punken i Danmarks æstetik.

Metode

Generelt arbejdede vi ud fra en overskrift om kriser. Vi mødtes hurtigt om en interesse omkring ungdommens respons på kriser. Vi er opvokset med en fortælling om, hvordan vores forældre i 70'erne og 80'erne gik på barrikaderne, når der var noget, de var utilfredse med. De kastede brosten og gik i kamp for hvad de mente var retfærdigt. Og hvorfor har vi så aldrig været ude på gaden og råbe højt? Det var denne undren, der startede vores projekt. Har den ældre generation ret i, at de blot var mere aktivistiske og engageret end os, eller lægger der noget andet til grund for det? Når vi tænker på en aktivistisk ungdomskultur, blev dette hurtigt indsnævret til punkbevægelsen. Det er et tegn på, at vi også har haft en klar forud antagelse af denne. Vores antagelse var generelt på baggrund af deres visuelle udtryk, deres sorte tøj, hanekam, piercinger og generelt alt det der kunne tages ud i det ekstreme. Dette er jo nok egentlig den helt store forskel på os i dag, vi oplever ikke på samme måde en modbevægelse blandt ungdommen, der har et klart visuelt udtryk. Og hvad skal vi så lægge i det? Er det der vi går galt i 2021, har dette fælles udtryk så meget at sige? Dette gav os afsættet til vores oprindelige ønske om at se på, hvordan man kunne benytte kunst som en bearbejdelse af krise. Dette oplevede vi tidligt som for snævert, for hvad kan vi egentlig afgrænse kunst til? Vi fandt i den sammenhæng ordet æstetik langt mere inkluderende, men da det er et alsidigt begreb, blev vi nødt til at lave en afgrænsning for at se på dennes betydning i både dannelsen og opretholdelsen af en subkultur. Vores afgrænsning er derfor således;

Æstetikbegrebsafklaring

Æstetikbegrebet er bredt og flertydigt. I dag anvendes det mest i betragtningen og betegnelsen af teorier indenfor kunst (Bernhardt, 2012, s.14). Termen *æstetik* stammer fra det græske ord *aisthetikos* og betyder oprindeligt sansende, følsom, sanseindtryk eller sanseopfatning (Sangild, 2012). Særlig forholdet mellem filosofi og æstetik, samt sansningen og fornuften, optog disse filosofers interesser (Olsen, 2018, s. 239). Det æstetiske bliver her betragtet som noget essentielt for menneskets subjektivitet, der træder frem på baggrund af vores sanseindtryk (Bernhardt, 2012, s. 16).

Med henblik på moderne filosofi i nyere tid, er Hegels definition og differentiering af begrebet essentielt. Hegel beskriver æstetikken som skønhed set gennem ånden. Kun gennem åndens selvstændighed og spiritualitet, kan ånderne komme frem. Her fremkommer det også, at der er noget smukt i naturen. Det smukke i naturen, kan dog kun komme frem, såfremt det opfattes gennem mennesket, og derved ånden (Knox, 1988 s.2). Æstetik er dermed stærkt knyttet op mod ordet skønhed, og betragtet som læren om det sublime og det skønne menneskeskabte i verden (Sangild, 2012).

Med udgangspunkt i æstetik som dette flertydige og brede begreb, ønsker vi derfor at afgrænse og definere denne opgaves mening og definition af begrebet (Bernhardt, 2012, s.14). Når vi i denne opgave anvender ordet æstetik, er det ikke med ønsket om at forklare eller beskrive det smukke, eller for at redegøre for den subjektive skønhed. I opgaven anvendes ordet æstetik til at betegne en repræsentativ udtryksmåde for egne holdninger, værdier og politiske tanker. Vi benytter det til at undersøge hvordan man kan udtrykke sig gennem æstetik i sin beklædning, krop, symboler, sprog og gadebillede. Altså alle de elementer man kan sanse et menneske på. Æstetik defineret på denne måde, så man både personligt og kollektivt kan udtrykke sig, gennem ens repræsentation af sig selv. Eksempelvis i den måde man fremtræder i gadebilledet, og generelt set bliver observeret og opfattet af andre mennesker. Æstetik kan betragtes fysisk aktion til at vise sine holdninger og politiske tanker gennem valg af beklædning. Blandt nutidens unge, er det en begrebsdefinition, der lægger sig meget op ad vores forståelse af en *vibe* (Rior, 2020). Når vi så alligevel anvender æstetik, er det fordi vi vurderer, at dette i højere grad har de referencer, der bedst muligt dækker over de faktorer, som spiller ind i opfattelsen og sansningen af menneskets materielle og kropslige udtryk.

Metodiske overvejelser:

Vi går derfor til opgaven med en hypotese om, at æstetikken har haft en betydning for dannelsen og opretholdelsen af punk-bevægelsen som vores genstandsfelt, for at kunne sige noget mere generelt om subkulturer. Med dette måtte vi først finde noget teori, hvorpå vi kunne anskue vores empiri.

Det første vi har fokuseret på, var gennem teori at blive klogere på vores valgte ord æstetik, så vi sammen med dette, kunne afgrænse det, til det vi så som de præsenterede væsentligste faktorer i punkbevægelsens kendetegn. Vi har forsøgt at finde teori på vores antagelse af ordets betydning uden om en egentlig definition. Derfor har vi også inddraget et nutidigt ord, nemlig *vibe*, for at give et indblik i hvor dækkende vores forforståelse af ordet har været. Samtidig vil det forhåbentlig fremhæve vores pointer omkring æstetik således, at vi kan finde en rød tråd imellem datidens- og nutidens ungdoms fællesnævner. For dette måtte vi også forstå, hvad der sker på kognitivt niveau, når man oplever noget æstetiske pænt og passende samt noget grimt. Her fandt vi frem til et studie fra Chinese University i Hong Kong. Vi er klar over at 15 tekstilarbejdere i Hong Kong, ikke er et stort repræsentativt tal. Dog mener vi, det er relevant at have med, fordi det fungerer som et studie, der kan sige noget generelt, da det samtidig med det bygger på mere omfattende teorier.

Derfra måtte vi undersøge en eksisterende forståelse for æstetik. Vi startede med Jacob Lund, der gennem forskellige teoretikere giver en indsigt i hvordan, at æstetikken er forankret i tid og kultur, og kan give et indblik i æstetikens plads i samfundet. Dette giver både et indblik og påpeger en udfordring i, at vores opfattelse af æstetik, ikke er det nødvendigvis samme som datidens unge. Dette giver senere en udfordring ved indsamlingen af empiri. For at give et indblik i datidens forståelse inddrager vi Hal Forster til at se hvilke fællestræk der er i det samfund, vi undersøger æstetikken i. Forster påpeger æstetikens plads i den postmoderne kontekst, som vi bliver nødt til at bruge, jævnfør kulturen og tidens betydning for æstetikken. Det er også Hal Forster, der konkret påpeger et oprør med æstetikken, som noget der tilhører det smukke og nævner antiaestetikken. De første to teoretikere er fundet med henblik på, at vi havde behov for at se på æstetikken i kontekst til samfundet. Men vi ønskede også at finde noget mere generel teori, for at se på, om vi stadig med rette kan betegne det som æstetik, da det har haft en markant oprindelig betydning. Ved denne benytter vi Albert Camus og hans tanker om det filosofiske i æstetikken, som vi kan benytte på tværs af tid og rum.

Med det teoretiske afsæt i æstetikken har vi også ønsket at undersøge det andet centrale ord i vores problemformulering *subkultur*. Med dette begreb har vi haft en klar udfordring med de mange andre begreber, der lægger sig op ad dette – modstandskultur, ungdomskultur, oprør og diverse.

Vores teori bag subkultur er primært fra Hebdige, der selv har skrevet centreret om punken. Dette har været en fordel i vores udvælgelse af relevante teorier, da vi har kunne se det i praksis, men også en udfordring, fordi det ikke er en generel teori. Selv med en kritisk vinkel, vil det ikke blive en helt fristillet teori. Det kan altså ikke med sikkerhed sige noget generelt om subkulturer, samt påvirke vores forud antagelse inden analysen. Med en baggrund i punken som subkultur, inddrager vi Pete Dale, der specifikt i sin teori, har dannet nogle begreber, der internt i miljøet kan forklare nogle tendenser. Selvom denne specifikt er udfoldet i punkbevægelsen, vil vi se, om de kan knyttes op på deres æstetik, for at se om generelle tendenser, kan ses i denne.

Med teori på de to centrale begreber i problemformuleringen, vil vi se på hvordan disse spiller sammen med mennesker i sociologisk aspekt og gennem deres gøren og laden. Vores teori er her skrevet op omkring flere kapitaler i Gritt Bykildes bog: *“Når unge udfordrer demokratiet”*. Denne er inddraget, for netop at prøve at redegøre for unge i politisk aspekt, for at undersøge oprørsdimensionen i punkbevægelsen. Denne teori bliver særligt brugt til at undersøge unges politiske virke som identitetsdannelse og behovet for dette. Dette er både på individbasis, og når individer kollektivt går sammen. Rene Karpenschorft beskriver i denne bog forskellige deltagerprofiler. Selvom vi arbejder med en bevægelse, der går på tværs af et årtiskift, vil vi fokusere på 70’ernes deltagerprofil som social bevægelse. Dette gør vi ud fra en antagelse af, at med slut 70’ere og start 80’er vil det stadig være karakteristikken for unge i 70’erne der er gennemtrængende. Vi er naturligvis stadig åben for en forandring i denne profilkarakteristika under analysen. Generelt er der gennem opgaven central fokus på, at det er unge der primært dominerer punken. Derfor inddrager vi også Margaret Meads generationskløft teori, for at samle på generel basis, hvordan skellet mellem generationer generelt kan sige noget om både internt og eksternt forhold for en bevægelses placering i et samfund.

Ud fra denne teori forventer vi at kunne komme bredt omkring ungdomstendenser på generel plan og som generationskarakteristika gennem en teori med en harmonisk sammenhæng. Vi forventer at have belæg for at kunne identificere æstetik, både ud fra egen forforståelse, men også med teoretisk opbakning og sætte dennes betydning ind på individuel og kollektiv plan.

Analyse og empiri

Centralt for vores analyse har været, at vi blev nødt til at afgrænse os. Dette er både i vores begrebsafklaringer, men også i vores analyses første del, hvor vi har sat punkten i historisk kontekst ud fra tre nedslagspunkter, der er udvalgt ud fra både katalysatorer til oprør, samt muliggørelsen af denne. Disse nedslag er lavet, både ud fra større historiske begivenheder, der ikke kan undlades i et kulturelt projekt, men også nogle vi specifikt i førstehåndskilder i empirien har set en direkte afstandtagen fra. For at forstå oprøret må vi jo vide, hvor dette kommer fra. Vi har også haft behov for at afgrænse punkens yderpunkter. Dette er blevet gjort, stort set udelukkende ud fra empiri internt i miljøet.

En udfordring som vi oplevede generelt gennem projektet er, at omfanget af bevægelsen ikke har været så stort, som vi troede. Vi oplever ikke at have flere udefrakommende, der kommenterer på nogle af de begivenheder, der har synes mest betydningsfulde for dem internt i miljøet. Samtidig har vi afgrænset os til den danske bevægelse, hvilket endnu indsnævrer det empiriske felt. Vi har forsøgt at tage flere nedslag fra interne medlemmer, til at sige noget om en udvikling for bevægelsen, og så accepteret forudsætningen for bevægelsen fald, der hvor nogle markante figurer mente, den lå. Der ligger en empirisk faldgrube i de manglende udefrakommende vinkler.

For at analysere æstetikken, har vi ud fra vores egen afgrænsning, forsøgt at undersøge hvert enkelt aspekt. Vi har igen primært brugt internt empiri, både nogen der beretter på bagkant, men også noget samtidig. Vi ønsker at undersøge en udvikling fra starten ved dannelsen af bevægelsen, til ren opretholdelse, mod opløsningen. Denne udvikling har været en udfordring, eksempelvis når et fotografi af symboler ikke muliggøre en reel skabelsesdato.

Til slut vil vi diskutere vigtigheden af denne æstetik. For at undersøge hvorledes denne har været essentiel, forsøger vi at undersøge den i konteksten af i dag, hvor vi jo netop oplever en mangel af lignende bevægelse. Er dette et aktivt fravalg, eller er mulighederne ikke til det? Dette kan give os et indblik i betydningen af æstetikken for en bevægelse som punken, samt give os noget at reflektere over i den generelle betydning for subkulturer.

Forankring i kurser

Vores projekt er forankret i to kurser fra dette semester – Kultur og Historie, samt Subjektivitet og Læring. Vi har benyttet teori fra begge kurser. I Kultur og Historie har vi benyttet livshistorie, erindringspolitik, kollektive erindringer og Benedict Anderson. Disse begreber har været nyttige til at undersøge vores empiri, især fordi det er generelle teorier, der kan gøre os klogere på hvordan tanker fra individer, forholder sig og skaber fællesskaber, samt gør os klogere på dynamikkerne i både individuel og kollektiv forstand.

Fra Subjektivitet og Læring har vi inddraget Berger og Luckmanns socialiseringsproces. Denne er brugt, da vi generelt i samtiden, ser et brud med postmodernismens familieforhold og nye fællesskabskonstellationer. Denne giver os et indblik i, hvordan nye familiemønstre, egentlig kan forklare tendenser i punken, som vi forventer at kunne se gennem æstetikken.

Teoriafsnit

Æstetisk teori

Vi ønsker at undersøge, hvordan mennesket udtrykker æstetik. For at danne os et billede af dette, har vi inddraget teorier, som beskriver hvordan mennesket reagerer på det smukke og det grimme, samt hvordan den subjektive holdning er påvirket af kulturens position i samfundet. Vi har inddraget Camus' værk Oprøreren fordi han nemlig beskriver hvad der mangler i æstetikken, og forklarer hvad han mener æstetik er. I Oprøreren fortæller Camus, om hvordan æstetikken opstår igennem menneskets interaktion med omverdenen. Hvordan vi som mennesker fortæller historier, og om hvordan vores levede historier er forskellige fra hinandens i både tilføjelser og i fravælgelse. Vi inddrager Oprøreren til at give et perspektiv i hvordan punkens oprørske stilart, havde en bredere betydning end den så ud udadtil. I forlængelse af Camus' teori om historier kommer vi ind på begrebet *livshistorie*. Vi vil anvende dette begreb på punken, for at se hvilke livshistorier der fandtes i punken, og hvordan de adskiller sig fra hinanden. Yderligere vil vi anvende begrebet *erindringspolitik* til at analysere punkens brug af politiske symboler.

En undersøgelse fra The Chinese University i Hong Kong havde til formål at vise sammenhængen mellem de neurologiske processer og de æstetiske værdsættelser (Cheung at al., 2014, s.2). Denne undersøgelse har vist hvordan den subjektive opfattelse af noget grimt, er en hurtigere naturlig

proces, end det som opfattes som smukt. Denne teori kan dermed anvendes, i undersøgelsen af hvordan selv små grupperinger med en genkendelig æstetik, kan komme til at udgøre en betydelig del i gadebilledet og præsterer at skille sig ud fra mængden. Teorien påpeger, at det at danne en æstetisk vurdering eller observation, er en visuel proces som optager flere dele af hjernen (Cheung et al., 2014, s.3).

At processen optager flere dele af hjernen, er et resultat af, at den æstetiske bedømmelse er knyttet tæt sammen med følelser. Følelser opstår i det *mediale orbitofrontale cortex* og beslutningstagning opstår i den *dorsolaterale prefrontale cortex*del af hjernen (Cheung et al., 2014, s.2). Teorien er baseret på en undersøgelse blandt 15 tekstilstuderende. De studerende fik til opgave at rangere de forskellige antræk, de blev præsenteret for, fra smukkeste til grimme. Sideløbende blev der foretaget en EGG-scanning, for at se hvorledes hjernen reagerede på de æstetiske beslutninger, der blev foretaget under præsentationen og rangeringen af antrækkene. Optagelsen af scanningen viste fysiske uligheder i den frontale *alpha-symmetri*. Tidligere undersøgelser viser hvordan denne del af hjernen, viser menneskets forskellige humør. Den bygger dermed videre på en teori om at mere alpha-aktivitet på højresiden og mindre aktivitet på venstresiden af den frontale alpha-symmetri, indikerer en mere positiv emotionel respons. Dette viser sig at være tilfældet i forsøget, hvor særligt aktivitetsniveauet på den højre side, var markant mere aktiv, når individet så noget de synes var smukt, kontra noget de vurderede til grimt (Chung et al., 2014, s. 12). Ud fra denne relativt komprimerede undersøgelse konkluderer de, at det vil tage betydelig længere tid for et menneske at opfatte noget æstetisk smukt. Når noget er æstetisk grimt, vil hjernen aktiveres mindre, både i relation til følelser og beslutningstagen.

Det æstetiske udspiller sig som en mening, hvor det sanselige bliver tids- og kulturelt betinget (Lund, 2016, s. 114). Disse kollektive opfattelser af æstetik, smag eller trends, forklares ved en form for fælles temporalitet. Altså, en fælles opfattelse eller fælles deling af den tid der finder sted. Vi gør det muligt at kommunikere ved hjælp af vores sanser, i et eller flere tidsrum. Dette er grundet at; "[...]enhver kultur først og fremmest er en bestemt erfaring af tiden[...]" (Lund, 2016, s.2). Samfundets samtid danner en kollektiv og midlertidig opfattelse af hvad, som er æstetik. Sådan går det æstetiske hen og bliver et politisk spørgsmål og omvendt, at det politiske bliver et æstetisk spørgsmål (Lund, 2016, s. 114).

Bernard Stieglers, en af nutidens filosoffer indenfor teknik, argumenterer for at sansning og smag ikke blot er individuelle, men at der eksisterer fælles æstetiske miljøer og medier (Lund, 2016, s. 104). Dette er på baggrund af menneskets *transindividuation*, der forklares som forholdet mellem *jeg og vi* og hvordan disse gensidigt påvirker og er afhængige af hinanden. (Lund, 2016, s.102). Miljøer er særligt betydningsfuldt i individualiseringen og dannelsen af selvet. Mennesket bliver individualiseret gennem miljøet og menneskegrupper, hvori vores tidsopfattelse her er grundlæggende. Mennesket bliver sådan forstået som en ufærdig enhed, der bygger på processer og relationer (Lund, 2016, s. 107)

Mennesket bliver ikke bevidst om de miljøer de tager del i, før disse bliver omtalt sprogligt (Lund, 2016, s.108). Kulturelle miljøer mennesker indgår i, kan blive overset, fordi det er noget af det der er tættest på os og altid er der. Disse miljøer og verden viser sig først for mennesket gennem sproget. Sproget, forklarer Stiegler, som det der fuldstændiggør vores oprindelse og ufuldstændighed som mennesker (Lund, 2016, s. 109). Det er mennesket som sprogligt og talende væsen, der former verden; ”*Den nutidige politik er det ødelæggende experimentum linguae, som over hele planeten forvrider og udhuler traditioner og overbevisninger, ideolo-gier og religioner, identitet og fællesskab*” (Lund, 2016, s.110).

Sproget er forudsætningen for, at vi mennesker kan kommunikere, og det er ved sproget, at vi er i stand til at erfare de miljøer hvor igennem, vi ser verden. Vi vil individualisere eller transformere os selv igennem det at læse en bog eller gennem anden form for kommunikation som for eksempel æstetik og kunst. Kunsten er i stand til at vise sig frem og udtrykke ens miljø. Vi bliver dermed konstitueret som individuelle mennesker. (Lund, 2016, s.110). Derudover er det ikke det individuelle kunstneriske udtryk, som er noget i sig selv. Kunsten, udtrykket eller æstetikken tilskrives først en betydning i opfattelsen af de andre individer, med deres egne individuelle tolkning, hvor de inddrager sin egen temporalitet ind i deres konkretisering (Lund, 2016, s.111). Dermed handler, det ikke om hvor specielt et kunstværk er i sig selv. Det er derimod skabelsen af dette kredsløb eller videreførelsen, hvor at andre kan deltage og bygge videre på det allerede eksisterende udtryk. Disse kunstneriske kredsløb eller miljøer er forud antaget af, at man har en vis fælles oplevelse af verden og tiden, som vi befinder os i (Lund, 2016, s. 111).

På lige linje som at der bliver dannet en tids- og stedsbetinget opfattelse af, hvad som skal betragtes som æstetisk skønt eller smukt indenfor kunsten, vil der på samme tid blive dannet en forståelse

af det modsatte. Denne kritiske holdning overfor det smukke og politisk korrekte er noget som postmodernismen, er stærk præget af. Postmodernismen bliver refereret til som "*The Aesthetic Break*" (Forster, 1983, s.xii). Det er en opposition og afbræk fra modernismens tanker og holdninger. Særlig i definitionen og tanken om repræsentationen, som er et af de kritiske værdigrundlag, som postmodernismen vokser ud fra. Denne kritik er især repræsenteret af vesten og dens forstillede suverænitæt. Modernismen bygger på et håb om et opgør eller en utopi udenom repræsentationen og politik. Postmodernismen ophøjer nihilismen og er optaget af at repræsentere virkeligheden (Forster, 1983, s.xi). Dermed skal både politik og kultur være tilgængeligt for alle. Dette lægger agendaen for aktivisme og engagement omhandlende sociale og kulturelle reformer; "*and the urge of doing so*" (Forster, 1983, s.xi). Disse bekymringer om tilværelsen bliver, af Hal Forster, repræsenteret i form af betegnelsen *Anti-aesthetics* (Forster, 1983, s.xv). I opgaven vil dette blive refereret til som anti-æstetik. Dette er ikke betegnelsen som noget mindre smukt, men en måde at betegne kulturens position i samfundet. Han reflekterer over hvorvidt individers subjektive holdning til æstetik, bliver truet af masseproduktioner og den øgede repræsentation af andre kulturer. Dermed hvorvidt samtidens opfattelse af æstetik stadig forbliver gældende. Anti-æstetik omhandler dermed ikke bare kunsten, men bliver også politisk ladet. Æstetikken formes som en benægtelse af ideen om "en privilegeret" og "eftertragtet" æstetik. Kunsten bliver ikke kunst, for kunstens skyld. Den bliver en kritik af verdenen. En praktisk og visuel modstand bliver nødvendig i samtidens samfund (Forster, 1983, s.xvi). Benægtelsen af den privilegerede og eftertragtede æstetik eksisterede som en eskapistisk protest mod det samfund, den befandt sig i.

Protest og symboler

Når denne protest påtog sig symboler, og ændrede dets betydning, var det oprindeligt en æstetisk protest. Altså i protest mod det samfund de var imod, påtog de sig kendte symboler, og indblandede deres egen æstetiske filosofi med dem (Camus, 1998, s. 241). Det er nemlig igennem sindets forvrængning af virkeligheden, som muliggør kreationen af den (Camus, 1998, s. 255). Hvilket giver afsæt til, at mennesket er en tænkende størrelse. Der bliver set noget i virkeligheden, hvorpå vi tilskriver det en større betydning (Camus, 1998, s. 255). Camus definerer stil som; "*Den korrigering som kunstneren foretager gennem sproget og gennem ny fordeling af virkelighedselementerne*" (Camus, 1998, s. 253). Altså stil bliver til, hvad kunstneren selv gør med

den. Dog er den stadig forbundet i virkeligheden, uden at den bliver for dominerende. Kunsten skal være håndgribelig, samt kunne fortælle et narrativ (Camus, 1998, s. 254). Derfor skal kunstneren i kreationen af en stil, være opmærksom på faldgruber. En faldgrube, ifølge Camus, er realismen. Ved at fuldstændigt forkaste det fantasifulde eller virkelighedsnære, ender man i problemer. Hvis man fuldstændigt forkaster virkeligheden, finder man ud af, at der ikke er en konklusion på alle hverdagshistorierne. Men i forkastelse af det fantasifulde ender man som maskiner uden følelser (Camus, 1998, s. 248). Fordi det er nemlig igennem dem begge, foreneligt, at man opnår kunsten, og er et endeligt oprør som al kunst symboliserer (Camus, 1998, s. 252). Når man laver en form for kunst, sker der en inklusion og eksklusion. Fordi for at kunne inkludere noget, må man ekskludere noget andet (Camus, 1998, s. 240). Det kommer også til udtryk i andre sammenhænge. Når vi fortæller en historie, eller om hvordan vi har haft det i dag, så udebliver noget af fortællingen. Så det at aktiverer noget specifikt i andre, anerkender vi også, at der kan være undertoner af historier, som er mindre vigtige. Det kunne, være en dør der var tungere, end den i virkeligheden var. Men det indebærer også, at man udelukker andre perspektiver af historien, for at vække den samme følelse. Dette minder, om begrebet "*livshistorie*" der er en opfattelse af identitetsdannelsen. Livshistorie beskriver identitet, som værende dannet ud fra de fortællinger man får fortalt om sig selv, og selv fortæller (Jensen, 2003, s. 71).

Til tider tænker man sig dog væk i et rent eskapistisk tankeværk. Men der er også dem, som benytter deres flugt til andre ting. Med andre ord kan drømmen om noget bedre, fungerer til at skabe en parodi af samfundet. Camus beskriver denne eskapistiske tilgang som; " [...] *oprindelsen af den ulykkelige misundelse* [...]" (Camus, 1998, s. 244). Det Camus beskriver er, at vi tilskriver træk til hinandens liv, hvor vi ikke ser detaljer, men bare generelle træk. Gennem vores opfattelse af trækkene, sætter vi det således op som et kunstværk i vores eget hoved (Camus, 1998, s. 245). Metaforisk ville det være som at se hurtigt på en gul væg, med en lille sort plet. Den sorte plet bliver ikke tydelig, før vi giver os selv tid til at se ordentligt på væggen. Hvis man tager et skridt tilbage og ser på det i relation til samfundet, er den sorte plet det, som samfundet ikke taler om. Den sorte plet kan beskrives som et *ødelæggelsesraseri*. Altså det i os, som er drevet til at eje og herske over andet, om det er levende eller dødt (Camus, 1998, s. 245).

Subkultur

Da vi ønsker at undersøge det central om hvordan subkulturer er anderledes fra kulturen, vil vi i dette afsnit inddrage Hebdiges teorier omkring subkulturer heriblandt: bricolage, semiotic guerilla warfare og hvordan subkultur interagere med samfundet og sig selv. Endvidere, har vi inddraget Dale, som har dannet nogle teorier, der specifikt forklarer tendenser i punken, for at sætte det op mod subkulturer generelt.

Når man opstiller samfundet i klasser, bliver det nemmere at kunne se hvordan subkulturer skiller sig fra den større samfundskultur. Hebdige mener derfor hegemoniteori er relevant, for at kunne forklare subkulturer (Hebdige, 1981, s. 80). Subkulturer, som bliver dannet i ungdommen, er protest imod den større samfundskulturs hegemoni (Hebdige, 1981, s. 17). Pete Dale beskriver hvordan, at en undergrundscene, skaber en protest og træder tilbage fra mainstreamen, og de dominerende trends indenfor sine egne rammer. Dette sker, når der ankommer noget nyt til de gamle traditioner. (Dale, 2012, s.123). Den aktive afstandstagen fra mainstreamen, kaldes *rekyl*. (Dale, 2012 s.118). Denne rekyl, kan dog ende ud i at skabe en form for bemyndigelse for det nye, og tiltrække flere tilhængere af det nye koncept. Da vi har en kultur, der dikterer normen, altså har et hegemoni, så vil der også være blevet skabt en anden. Med ungdommens subkulturer kan betydninger reproduceres, men skabes med ny mening (Hebdige, 1981, s.18). Når der opstår noget nyt eller en ny brug af noget gammelt, kan det have en tendens til at blive opfattet som obskurt og opmærksomhedsdragende. Dette kaldes *new-sense* og har til formål at beskrive den prangende nyhed. Det kunne være et skævt interval i starten af et stykke musik, eller et billede der vender på hovedet. (Dale, 2012 s.90) Det viser de ved at benytte symboler, der universelt er fordømt af den hegemoniske kultur (Hebdige, 1981, s. 107). Det er i en direkte udfordring til den hegemoniske norm. Det er også en tilgang til diskussionen, om symbolet og dets betydning. For nogen vil det være dialog, hvor samfundet og subkulturen mødes og finder en løsning.

Den æstetik en subkultur tilegner sig fortæller om en intern gruppes identitet. Bruget i sig selv er ikke unikt, men benyttelsen af symbolerne er (Hebdige, 1981, s. 103). Hebdige skriver at *bricolage*, i forbindelse med subkulturer, er når man har et bestemt symbol i samfundet, hvorpå en subkultur forsøger at ændre betydningen (Hebdige, 1981, s. 104). Punkerne behøvede ikke være nazister selv, men i og med de benyttede svastikaet som symbol, indgik de i en dialog med hvad

betydningen var. Når forskellige grupper i samfundet begynder at have forskellige forståelser omkring symboler, skabes der en splid. Når noget er sket, er der ikke nødvendigvis et direkte tegn på, at det har en forgænger som har været der. Begrebet *Trace*, beskriver, at der er et tegn på at noget har været der, uden nogle spor på dets nuværende tilstedeværelse; "*A track in the snow, for example, indicates that something has been there, yet this "appearance" of prior presence is in fact the sight of actual absence*" (Dale, 2012 s.85) Man danner sig en forestilling om hvad det ukendte er, baseret på konteksten af, hvad der fysisk er til stede. Det samme kan tilskrives brugen af svastikaet. Udgangspunktet her er, at man danner en forestilling om, at vedkommende der bærer svastikaet, er nazist. Brugen af symboler kan yderligere forstås ud fra begrebet: *erindrings politik*. Erindringspolitik beskriver brugen af fortiden for at styrke et nutidigt politisk argument, samt skabe en kollektiv identitetsfølelse. (Vinther & Sørensen, 2020). Dog er det ikke alle fortider der kan benyttes effektivt i en erindringspolitisk sammenhæng, det kræver at alle kan genkende den specifikke fortid (Vinther & Sørensen, 2020). Symboler bliver relevante her, da de er et effektivt middel til at aktivere modtagerens erindring. Dermed giver det mening at analysere brugen af et symbol, ud fra dets erindringspolitiske kontekst.

Der opstår en splid om hvordan den generelle forståelse af hvad betydningen af symboler og tegn skal være. Hebdige benytter sig af Umberto Ecos koncept: *semiotic guerilla warfare* (Hebdige, 1981, s. 105). Altså, når der foregår en diskussion omkring betydningen af symbolet. Det skaber et problem i forholdet til den hegemoniske kultur, fordi subkulturen kan med dette udfordre tabuer (Hebdige, 1981, s. 91).

Ifølge Hebdige, er reaktionen til subkulturer, opdelt i to. På den ene side bliver den set ned på. Det er det nye onde i samfundet, og noget vi skal beskytte vores børn imod. Men på den anden side kan den blive modtaget seriøst, i funktionen af at innovere, skabe nye tiltag og stil.

Hebdige beskriver mødet mellem samfundet og subkulturer med; "*Either deviant behaviour or the identification of a distinctive uniform [...] can provide the catalyst for a moral panic*" (1981, s. 93). Altså, når man begynder at kunne identificere en gruppe af en subkultur, som går imod hegemoniets normer og regler, skaber det uro. Her kommer det af, at kulturelt set, så er subkulturer støj til den hegemoniske kulturs lyd (Hebdige, 1981, s. 91). Støj er noget man er interesseret i at fjerne, fordi en kultur opfattes bedre som en helhed uden forstyrrende elementer. Når subkulturer

generelt blot bliver set som støj, opfattes den uniformt. Der er altså en enkelt gruppe der repræsenterer støj. Når man begynder at kunne genkende en uniform i stilen, bliver den også nemmere at generalisere. Man låser stilen fast i dens tendenser og markedsfører den. Her ender subkulturerne med at blive tilbageinkorporeret ind i det hegemoniske (Hebdige, 1981, s. 93). Hebdige beskriver denne tilbageinkorporering, som en anerkendelse af, at det blot er ufarligt støj (Hebdige, 1981, s. 94). Her bliver forskelligheden normaliseret, og gennem normalisering integreret i kulturen. Den bliver altså en del af det billede, som vi er vant til at se, og dermed ikke et udfordrende element. Støjen er dermed blevet en del af hegemoniets lydbillede og subkulturen er dermed ikke længere sekundær til den hele kultur.

Social bevægelse og identitetsskabelse teoridel

Vi ønsker at inddrage teori om sociale bevægelser og identitetsskabelse, for at kunne undersøge hvordan en kollektiv bevægelse har grobund i ungdommen og appellerer til denne. Vi kommer også ind på hvilke strukturer, der gør sig gældende for en bevægelse, der ønsker at udtrykke sig. Det er også med denne teori vi vil forsøge at forklare, hvordan man kan udtrykke sig individuelt gennem det kollektive, samt betydningen af dette for ens identitetsskabelse. Vi vil undersøge, hvad der får unge mennesker til at ville løsrive sig fra den tidligere generation og skabe oprør mod den hidtidige samfundsnorm. Vi tager udgangspunkt Margaret Meads forklaring på hvordan og hvorfor generationskløfter opstår. Ligeledes, benytter vi denne teori på tværs af tid, da vi benytter den som en generel teori. Endvidere anvender vi Benedict Andersons teori om sprog i fællesskaber, til at se på hvordan et fællessprog har spillet en rolle i punken som et fællesskab. Yderligere vil vi anvende Maurice Halbwachs teori om kollektive erindringer til at redegøre for idéerne i punkens oprindelse i 1970'ernes økonomiske krise.

Forskellige ungdomsgenerationers politiske engagement er kendetegnet ved *deltagerprofiler* (Andersen i Bykilde, 2000, s. 149). Deltagerprofiler dækker over de karakteristika der kendetegner de unges fokus på medbestemmelse. Dette kan inddeles i to; i traditionel forstand med tilknytning til politiske organisationer og i en mere græsrods aktivistisk forstand, hvor man ved græsrodsaktiviteterne gennem sociale bevægelser, deltog i aktiviteter knyttet til en bestemt situation (Andersen i Bykilde, 2000, s. 148). Ideen om græsrodderne kommer fra generation 68', der særligt var kendetegnet ved deres engagement for medindflydelse i forhold til den tidligere

generation. Andre generationers deltagerprofiler, bliver kendetegnet således: I 1970'erne var det *sociale bevægelser*, 1980'erne var der *brugerne*, der havde særlig fokus på medbestemmelse af offentlige ydelser. I 90'erne sker der igen et skift, der nu er præget af *netværksprincipper*, hvor mødeaktiviteter var centrale for diskussionen af medbestemmelse (Andersen i Bykilde, 2000, s. 146).

Sociale bevægelser

Sociale bevægelser er altså den deltagerprofil der dominerer unge i 1970'erne. Dette har Rene Karpantschof beskæftiget sig med. Med sociale bevægelser, menes der forsamlinger af mennesker, der handler i fællesskab ud fra en kollektiv agenda. Har man en omfattende serie af disse, er der netop snak om sociale bevægelser (Karpantschof i Bykilde, 2000, s. 162). Disse bevægelser optræder typisk i forbindelse med større omvæltninger og forandringer eller i mindre interessekampe, hvor det har været marginaliserede samfundsgrupper eller alternative miljøers kamp for ressourcer (Karpantschof i Bykilde, 2000, s. 175).

Sociale bevægelser er politiske i den forstand, at de er infiltreret af følgende aspekter: *en bestemt politisk kontekst, politisk interaktion og globalisering* (Karpantschof i Bykilde, 2000, s. 164). Dette er et aktionerende fællesskab, da det tager udgangspunkt i en politisk kontekst og interaktionen deraf og det skaber en bevægelses-dynamik. Dynamikken er blot kendetegnet ved to bevægelser i dynamisk modspil, frem for et klasseopgør (Karpantschof i Bykilde, 2000, s. 164). På definitionsbasis består en kollektiv bevægelse af et mobiliseret netværk, der er rettet mod et fælles mål og med midlet kollektive aktioner, formår at interagere med den modstander, der typisk kan bestå af politiske grupper, staten eller andre sociale grupper (Karpantschof i Bykilde, 2000, s. 168). For de sociale bevægelser er kollektive aktioner, altså centrale, og det er ikke blot udadvendte aktioner, men også det der foregår internt i bevægelserne. De offentlige aktioner er en måde at kommunikere ud til omverdenen og medierne, samt lægge pres på den vilkårlige modstander man står over for. Det kan også bevirke til udvidelsen af nye medlemmer og profilering af sig selv. Under mobiliseringen af disse aktioner, opstår der nogle rammebetingelser, som Karpantschof også kalder *den politiske opportunitetsstruktur* (2000, s. 171). Denne struktur er mellem bevægelsen og dem, som aktionen henvender sig til, som staten, medierne eller sympatisører.

Denne mulighedsstruktur er en dynamisk størrelse, der viser hvordan fremgang, fra eksempelvis bevægelsen, kan resultere i en tilbagegang, for dem man står overfor. Det er dog også en mulighed for begge parter i strukturen, til at fastholde opmærksomheden med denne bevægelse, eller internt styrke solidariteten. (Karpentschhof i Bykilde, 2000, s. 178).

Grundet globaliseringen kan der også være internationale aktører. *Den indirekte* eller *direkte* kanal kan påvirke, at aktioner spredt sig gennem landegrænser og skaber den *internationale opportunitetsstruktur*. Den indirekte er blot informationer fra verdenen der bliver præsenteret gennem medier, mens den direkte er mere gennem konkrete kontakter i netværket, der skaber identificering på tværs af nationer. En forudsætning for dette er dog nogle identitetsfællesnævner, som eksempelvis internationale institutioner (Karpantschhof i Bykilde, 2000, s. 179).

Denne kollektive identitetsdannelse, kan tænkes at have andet formål, end blot politisk forandring, for det synes ikke at være de politiske aktiviteter der er centrale, men i højere grad subkulturerne (Karpantschhof i Bykilde, 2000, s. 163). Vi vil derfor fortsætte med, hvorfor disse subkulturer er centrale for unges identitetsskabelse og vigtigheden af denne.

Identitetsskabelse i sociale bevægelser

På trods af, at de sociale bevægelser dækker over en kollektiv aktion, et fællesskab mod andre interesser, er der en generel tendens til at ungdommen blot er aktive i projekter, hvor der er grobund for en individuel personlig udfoldelse (Andersen i Bykilde, 2000, s. 156).

En undersøgelse fra 1998 viser at unges indblik i hvad der er politisk aktivitet, differentierer sig fra de ældre (Andersen i Bykilde, 2000, s. 157). Den konkluderer at der er 20% færre unge, der deltager i politiske aktiviteter ud fra ideologi, samt er ideologiknyttet til deres politiske ståsted. Dette er et tegn på, at unge er i gang med at danne en politisk identitet, løsrevet fra store ideologiske tanker. Centralt for deres deltagelse er, at det har en betydning, og de har mulighed for at ændre noget i deres personlige tilværelse. De resterende problemstillinger er ikke fokus (Andersen i Bykilde, 2000, s. 158).

Generelt for unge er det identitetsskabende element et centralt fokus. De traditionelle rammer for skabelsen af identitet var knyttet til fortiden. Disse rammer er nu under opbrud, for at

identitetsskabelsen ser fremad og bliver den enkelte unges projekt (Kold i Bykilde, 2000, s. 201). Traditionelt var der fokus på, at unge skulle reproducere den tidligere generations normer og holdninger. Det er dette der sker et opbrud med. Et resultat er at alle aspekter af identitetsskabelsen, er med en forpligtigelse til at være fri (Kold i Bykilde, 2000, s. 202). Dette ses eksempelvis i sin beskæftigelse. Hvor ens arbejdsvirke før kunne være for en simpel lønseddel, er det i højere grad nu et identitetsarbejde, noget man skal kunne se sig selv i. Kan man ikke det, bliver ens beskæftigelse en identitetstrussel (Kold i Bykilde, 2000, s. 201). Selv om identitetsdannelsen synes at være et individuelt projekt for det enkelte unge menneske, sker identitetsdannelsen igennem samfundet (Berger & Luckmann, 1983, s. 154). Altså identitet dannes i dialogen med den *anden*. Gennem internaliseringen med den anden identificerer man sig selv med dem (Berger & Luckmann, 1983, s. 157).

Det skal forstås at mennesker, uanset hvor vi kommer fra, eksisterer i fællesskaber. Det at have en identitet er kun noget vi opnår, fordi samfundet tildeler det værdi. Trods, at det er samfundet der tildeler denne værdi, bliver den også unik gennem primærsocialiseringen; “ [...] *det vigtigste tillidstrick samfundet udsætter individet for [...] er sammentræf af tilfældigheder, til at se ud som nødvendighed og dermed gøre individets tilfældige fødsel meningsfuld*” (Berger & Luckmann, 1983, s. 159). Altså, at man gennem sine forældre, bliver opdraget til at føle sig speciel, trods man er en tilfældighed. Her opstår der et brud imellem hvad der forventes, og hvad den objektive realitet er. Da samfundet ændrer sig og unge i højere grad løsriver sig fra forventninger til at reproducere normer, får det betydning for socialiseringen. Når ungdommen ikke reproducerer normerne, kan det ses som et oprør mod hvem der tidligere udgjorde den primære socialisering.

Margaret Mead skriver, at denne udvikling er skabt i en stigende teknologisk generationskløft (1970, s.105). Her kan de unge ikke længere lære af de ældre. De unge skal i stedet selv finde ud af at fungere i den moderne verden. Problemet opstår også i, at de unge ikke længere er socialiseret til verden igennem deres forældre (Mead, 1970, s. 107). Når de så internaliserer hvad der sker i samfundet, stemmer det ikke længere overens med det de har lært (Berger & Luckmann, 1983, s. 158). Altså er der grobund for en udskiftning af signifikante andre, hvor det ikke længere er den tidligere, men den nye generation som bliver den signifikante anden (Mead, 2005, s.121). Denne løsrivelse fra det traditionelle resulterer i nye identiteter og gruppedannelser. Hvor disse før i tiden ofte var bundet op på nationalstaten, med grupperinger der opstod inden for de samme normer og

traditioner, er de nu mere uafhængige. Dette betyder gruppedannelser sker på andre fællesnævner end eksempelvis blot etnicitet (Kold i Bykilde, 2000, s. 202).

Der opstår en konflikt mellem mennesker, der ser nutiden som en intensivering af den eksisterende *kofigurative kultur* og de som i en højere grad drager til deres jævnaldrende som signifikante andre (Mead, 1970, s.97). Mead skriver, at ungdomsaktivismen har startet et ungdomsoprør som følge af den teknologiske udvikling. Udviklingen har gjort mennesker i stand til at have oplysninger om hinanden og kommunikere tværs af lande (1970, s.102). Benedict Anderson skriver, at brugen af et fællessprog har gjort det muligt for store og internationale fællesskaber at eksisterer, da det tillader kommunikation mellem lande (2001, s. 55). På denne måde bliver sproget en essentiel del af etableringen og vedligeholdelsen af internationale fællesskaber.

Generationskløften er verdensomspændende. Mead skriver, at trods lokale uroligheder er dette ikke nok, til at forklare den gennemgående uro, der findes blandt unge. Teknologi, eller manglen på samme, undertrykkelse af revolutionære eller revolution, er alt sammen delvise forklaringer. (Mead, 1970, s.100) De lokale uroligheder skal trækkes ud af ligningen, og en fælles forklaring skal findes. Denne fælles forklaring for uroen er ungdomsaktivisme. (Mead, 1970, s.101).

I mødet med den nye teknologi, har ingen mere erfaringer end andre. Den nye tid, som de træder ind i, har de ikke kendskab til. Livsvilkårene er forandret og de ankommer med deres fortid, kultur, tanker og følelser, som er indstillet til anden leveform (Mead, 1970, s.105). Denne tænkemåde, sidder fast i en anden tid. En tid, inden ny-teknologiske udvikling. Dermed forstår de ikke hvad den indebærer. Alligevel sidder med styringen af samfundet, og adgang til de ressourcer, som der kræves for at opretholde samfundet. Heriblandt dikterer de, hvordan de unge skal løftes op igennem samfundet og karrierestigen (Mead, 1970, s.107). Hvis de unge vil have det på en anden måde, må de selv finde ud af det. De ældre ser ikke det, som de unge ser. Når Mead beskriver en ældre generation, der sidder fast i minderne om sin barndom, kan dette uddybes med ideen om *kollektive erindringer*. Begrebet beskriver en fælles erindring af fortiden, her den ældre generations barndom, der formes ud fra individuelle erindringer gennem det sociale miljø (Green, 2008, s. 104).

Der opstår en problematikken, når de unge ser den ældre generations ”facit” som ubrugeligt. Samtidig er det uforeneligt, når voksne; *“Blot behøver at blive selvbeskuende og genkalde sig mindet om sin egen ungdom for at forstå den ungdom, han har for sig, er han fortabt.”* (Mead,

1970, s.113) Mennesker bliver fortabt i sin egen ungdom, når de prøver at forstå de nuværende unge. Nogle føler sig forrådt af den yngre generation, som ikke kan lære ud fra den gammeldags metode, som fungerede da læreren selv var ung. (Mead, 1970, s.114) På denne måde, opretholdes ideen om det samfund, som de selv voksede op i. Den unge generation føler sig håbløse i forbindelse med overtagelsen af det samfund, som de har arvet af de ældre. De unges forståelse af den ældre generations "facit" samt følelsen af, at der ikke er nogen forståelse fra de ældre, har resulteret i en oprørsk desperation. Det har ført til en tanke om, at det nuværende system ikke kan omdannes til det bedre. Samtidigt er der ikke nogen anden vej til magten, end den som de netop gør oprør imod. (Mead, 1970, s.119)

Første skridt til en udvikling, er erkendelsen af, at der ikke er nogen der ved, hvad næste skridt er. Hernæst vil ændringen komme, i hvad der bliver kaldt den *præfigurative* kulturstil. (Mead, 1970, s.123) Altså vides der hvordan det ønskede resultat er, men vejen til dertil, kendes ikke.

Den postfigurative kultur er indrettet således, at de ældre var i centrum. Dette var et lukket system, som gang på gang, gentog fortiden. (Mead, 1970, s.126). I stedet skal der stræbes mod et samfund, som har fremtiden i centrum. Selvom den postfigurative kultur bragte samfundet til dets position, kan man først komme videre, hvis man udvikler systemet og forkaster de gamle metoder. Forkastelsen skal ske, uden at glemme de ressourcer man har fra den postfigurative kultur i form af evner, metoder og redskaber. Disse tre skaber vejen hvorpå, at det nye verdensfællesskab kan mødes. For at kunne overkomme fortidens håndjern, skal de mest engagerede unge, født ind i den nye verden, udvikle en ny kommunikationsform. (Mead, 1970, s.128) En ny kommunikationsform, som har til formål at bygge bro mellem den gamle og yngre generation. Succesen af dette afhænger af aktivitet fra de unge, som siddet på magten. Som nævnt beskriver Mead muligheden for at kommunikere på tværs af lande som en omstændighed bag ungdomsaktivismen. Endvidere skriver Anderson om nationalidentiske fællesskaber, men han går også i dybden med andre fællesskaber og hvordan de adskiller sig fra de nationalidentiske. En måde disse fællesskaber adskiller sig fra de nationalidentiske, er gennem deres brug af fællessprog. Anderson mener at brugen af fællessprog har gjort det muligt for store og internationale fællesskaber at eksistere, da de tillader fællesskabets medlemmer at kommunikere med medlemmer fra andre lande (Anderson, 2001, s. 55).

Analyse

Punken i en historisk kontekst

Hippiebevægelsen;

For at forstå punken vil vi undersøge hvorledes den placerer sig i den historie kontekst, specifikt perioden fra midt 60'erne op til starten af 70'erne. I denne tidsperiode vil vi se på konkrete hændelser, vi mener er relevante for punkens opståen samt den udvikling inden for æstetikken og musikken der har været med til at skabe den kulturelle situation punken fandtes i.

Vi vil starte med hippiebevægelsen, der kom til Europa midt i 1960'erne. (Grünbaum, 2020). Hippierne var optimistiske. Selve optimismen kan ses i John Lennons ikoniske sang *Imagine* fra 1971. Denne sang vil være vores genstand for at undersøge hippiebevægelsen. I *Imagine* beder Lennon gentagende gange lytteren om at forestille sig en bedre verden. Han beder lytteren om at forestille sig en verden uden besiddelser, grådighed og sult. Han erkender, at dette kan være en udfordring, og undrer sig om det overhovedet kan lade sig gøre, men tillader sig at drømme om et bedre sted. Her anerkender Lennon den kritik, at han er en drømmer, og den verden han forestiller sig, er urealistisk. Lennon vælger dog at forblive optimistisk, og fortælleren lytteren, at han ikke er den eneste drømmer og inviterer lytteren til også selv at blive en af drømmerne; "*I hope some day you'll join us*" (John Lennon-Imagine, n.d.). Dette beskriver han som vejen til den bedre verden. Sangen har to vigtige pointer. Den ene er, at verden kan være et bedre sted. Disse gentagende opfordringer til at forestille sig en bedre verden får netop lytteren til aktivt at forestille sig sådan en verden. Den anden pointe er, at en bedre verden kan opnås, selv hvis den virker urealistisk, eller det er svært at forestille sig den. Hippierne troede altså på, at verden kunne og skulle forbedres. Dette er altså eksempler på de tematikker der var centrale for bevægelsen der er forinden punken.

Troen på forbedring gennem fællesskab, blev sat på prøve under studenteroprøret. I Danmark startede studenteroprøret den 21.marts 1968, da en gruppe psykologistuderende ved Københavns Universitet besluttede sig for at strejke fra undervisningen. De studerende havde i flere år forsøgt at få mere indflydelse på deres uddannelse, samt at ændre undervisningen, så den var mere inddragende (Jensen, 2018, s.10). Konflikten opstod, da Uddannelsesadministrationsudvalget udgav en betænkning, hvor de besluttede, at universiteternes hierarkiske struktur skulle beholdes. De studerende var repræsenteret i Uddannelsesadministrationsudvalget af Danske Studerendes Fællesråd. Repræsentanterne havde valgt at opgive kampen om yderligere medbestemmelse, da de mente, sådan en ændring ikke var mulig. Skuffelsen over dette resultat efter mange års forsøg på fredelig diskurs, resulterede i protestere, og senere besættelse af Psykologisk Laboratorie på Københavns Universitet. (Jensen, 2018, s.11) De studerende modtog opbakning fra Mogens Fog, der var rektor for Københavns Universitet (Jensen, 2018, s.10). Det lykkedes deraf de studerende at få indført reformer, der sikrede deres repræsentation, og en mere inddragende undervisning. (Jensen, 2018, s.12)

Studerenteroprøret er relevant, da det udgør et ungdomsoprør baseret på en social bevægelse. Vi ser en generationskløft mellem de studerende, og professorerne. De studerendes utilfredshed opstod, da undervisningen foregik ved at professorerne stod og lærte fra sig uden at inddrage de studerende. Dette skabte en problematik, da de unge ikke længere troede på at de voksne havde det endelig faci. Der er altså tale om en næsten identisk problematik til den Mead beskriver. Samtidig skal man også se på situations løsning, hvor Mogens Foghs assistance var central. Det at Fogh, en af universitets mest magtfulde figurer, valgte at lytte til, og arbejde med de studerende, var af markant relevans for at få de studerendes ønsker ført igennem. Dette er et eksempel på det første trin mod en løsning. Fogh går ud og anerkender at ingen har alle svarene og at det derfor er vigtigt at kommunikere på tværs af generationerne. Studenteroprøret bliver til et vigtigt trin i processen for at gøre punkens ungdomsoprør muligt da det er et tydeligt bevis på at en social bevægelse kan etableres.

Den økonomiske krise

Den store økonomiske krise i 1970'erne var delvist forårsaget af et højt privatforbrug i det forrige årti, der ledte til økonomiske balanceproblemer. Problemer med arbejdsløshed, inflation, underskud på betalingsbalancen og underskud på de offentlige finanser. Udfordringen var, at der var højkonjunktur og økonomien klarede sig godt, hvilket gjorde det svært at overbevise folk om at spare (Sørensen et al., 2019). Et eksempel på dette er dyrtidsreguleringen, der betød automatiske lønstigninger, som skulle kompensere for de mange prisstigninger. Denne løsning virkede dog ikke, da disse tiltag øgede lønningerne, hvilket ledte til højere priser og derved inflation (Sørensen et al., 2019). Den daværende regering forsøgte at fikse problemet ud fra den keynesianske model, hvor staten er ansvarlig for at gribe ind i økonomien med henblik på at modvirke kriser (Nielsen, 2021). Dette virkede ikke, og i 1973 ramte den første oliekrise Danmark. Dette havde den betydning at højkonjunkturen blev erstattet af en lavkonjunktur med stagnerende produktion og stigende inflation og Danmark stod overfor en økonomisk krise (Sørensen et al., 2019). Denne krise var det landskab, som punken opstod i.

Da punken kom frem i Danmark, havde den økonomiske krise stået på i tre år efter oliekrisen i 1974. Dette kan forklare den krisefornemmelse Lynggaard beskriver internt i punkmiljøet (Lynggaard, 2002). Specifikt kan man se krisefornemmelsen som svar på en kollektiv erindring om en længerevarende krise. Ser man derimod på hippierne, der som Claus Bryld nævner, voksede op i og var et resultat af en økonomisk fremgangsperiode. Specifikt er der tale om fremgangsperioden i 1950'erne, der kom efter både 30'ernes store depression og anden verdenskrig. Hippierne kom altså på banen efter to kriser, som det havde lykkedes den vestlige verden at komme ud af. Punkerne stod derimod midt i en krise, der ikke kunne løses ud fra de eksisterende metoder. De besad en kollektiv erindring med en krise, der virkede uløselig som sit centrum. Yderligere mener vi at denne kollektive erindring ledte til en specifik livshistorie internt i punkmiljøet. En livshistorie der omhandler en generation, uden de samme muligheder som deres forgængere. Det kendte punkslogan "no future", beskriver en opgivelse af troen på fremtiden. Dette kan ses som et resultat af denne livshistorie. Men livshistorier handler ikke kun om de historier, man fortæller om sig selv, men også de historier man får fortalt om sig selv. Lynggaard beskriver en episode fra sine punkerdage, hvor han på en bar blev konfronteret af et medlem af en

ældre generation som kritiserer Lynggaard og tidens unge. Kritikken bærer på, at de unge i datiden ikke troede på noget, og hellere ville sidde og drikke alkohol, end at gå ud og kæmpe for noget. (Lynggaard i Nielsen, 1995 s. 178). Vi ser to livshistorier om punken. En om en generation uden muligheder og en anden om en doven generation. Vi ser altså "No Future" som et udtryk for en kollektiv erindring præget af krise. Samtidig ser vi, at punken havde to livshistorier. Punkens pessimisme, i kontrast med hippiernes optimisme, kan altså ses som et resultat af to forskellige kollektive erindringer og livshistorier.

David Bowie

Dog var det ikke kun den økonomiske krise der fyldte i 1970'erne. I dette årti havde et nyt nihilistisk udtryk formet sig. Denne nihilistiske udtryksstil er den samme som punken senere i årtiet ville påtage sig (Hebdige, 1979, s. 28). David Bowie var en del af dette nye udtryk. Bowie var dybt uinteresseret i klassepolitiske spørgsmål, og hans metabudskab var flugten fra lige netop disse tematikker (Hebdige, 1979, s. 61). Et element af dette metabudskab var Bowies udseende, der med dets brug af makeup, farvet hår og en kønnet tvetydighed, der udstrålede en flugt eller distraktion fra virkeligheden (Hebdige, 1979, s. 60).

Bowies udtryk har dog også et andet formål, end kun at distrahere, for han bruger den også som et oprør mod det normale. Bowie opdagede, at hvad der er set som det anderledes, er i konstant forandring. Bowie vælger bevidst det anderledes. Han gør dette ved at gøre sin stil og sit udtryk til noget der er konstant forandrende, ligesom det anderledes er (Brønnum, 2018, s. 1). Dette har dog den konsekvens, at ingen af Bowies udtryk kunne komme ud over det overfladiske. Dette skyldes, at intet kan være en del af det anderledes for evigt. Enten er der nogen der allerede har gjort det, eller også vil udtrykket blive populært og efterlignet, derved vil det miste sin status som del af det anderledes.

Men når man hele tiden holder sig i det overfladiske, risikerer man at miste sin identitet, og dette er også et af Bowies tilbagevendende temaer der optrådte i sange som "Changes". I "Changes" beskriver protagonisten, hvordan han aldrig har set et glimt af den udgave, resten af verden ser af ham. En udgave der beskrives som en "faker" (Bowie-Changes, n.d.) Vi ser altså et identitetsmæssigt skel mellem den udgave protagonisten viser resten af verden, og hvad han oplever som sit sande jeg. Han kan derfor ses som en misforstået eksistens. Senere i sangen

beskriver fortælleren hvordan han aldrig forlader en strøm af “*warm impregnance*” (Bowie-Changes, n.d.). Han befinder sig altså i en tilstand, hvor intet er permanent.

Bowie har altså forladt de klasse- og racepolitiske spørgsmål der fandtes i hippiernes musik og har erstattet dem med identitetspolitiske spørgsmål såsom “hvem er jeg”. Samtidig har han brugt sin æstetik til at reflektere denne tematik, ved konstant at udforske nye identiteter. Bowie bliver på denne måde en overgangsfigur fra hippierne til punkerne. Ligesom Bowie, benyttede punkerne også et specifikt udtryk til at kommunikere deres budskab. Samtidig kæmpede punkerne internt i miljøet over hvor meget det politiske skulle fylde. Specifikt er han del af en æstetisk og musikalsk udvikling der ledte til punken.

Delkonklusion

Hippiesindet har fokuseret på hvordan verden kunne blive bedre. Hippiernes kriseforståelse var præget af tidligere kriser, som havde løst sig og ført til fremdrift. I 1968 blev skuffelsen over opgivelsen fra dem der skulle repræsentere de unge på universiteterne startskuddet på studenteroprøret. Det fik blandt andet unge til at demonstrere de vandt i sidste ende, og studenteroprøret kom til at blive til forløberen på sociale bevægelser. Økonomisk krise prægede 1970erne. Grobunden for punkens krisefornemmelse blev dermed lagt, da de unge havde gået igennem en tid med håbløshed. Denne håbløshed prægede deres kollektive erindring, således det også fik indflydelse på den enkeltes punkers livshistorie. Med glamrockeren David Bowie blev deres udtryksstil pointeret. Punken fik sin nihilisme og eskapistiske metabudskab. Samtidig blev der taget afstand til identitetspolitik, og fokuseret på individet. Verden var forfærdelig, men man kunne flygte ind i sig selv.

Den danske punks yderpunkter i tid

Da vores projekt primært tager udgangspunkt i den danske punks æstetik, bliver vi også nødt til at afgrænse den periode af punk, som projektet er centreret omkring. Gennem flere førstehåndskilder fra tidligere danske punkere, der var med til etableringen, vil det kommende afsnit gøre rede for udviklingen af punk i Danmark. Fra starten i 1977, til en eventuel slutning i 1985.

Startskuddet (1977-1981):

Skal startskuddet til den danske punk defineres, kommer vi ikke uden om det engelske punkband, *Sex Pistols*, første koncert i København 1977 (Poulsen, 2010, s.9). For flere af deltagerne til koncerten, var dette starten for punken i Danmark og man begyndte at danne egne danske punkbands, samt skille sig ud fra mængden med hjemmelavet tøj, kort- og farvet hår (Wogensen og Ács i Poulsen, 2010, s.14). Et fællesskab opstod blandt disse, hvor "fuck jer" attituden trumfede igennem (Ács og Sickie i Poulsen, 2010, s.17). Danmarks første punkband SODS blev etableret efter Sex Pistols' koncerten, og de begyndte at spille forskellige steder på Sjælland. Musikken var sprælsk, uden nogen plan og det musikalske var byttet ud med ideen om at "lave rav i den" (Odde i Poulsen, 2010, s.20). Dette inspirerede flere kunstnere, og flere blev draget af miljøet, men selve SODS var kernen af dansk punks opstandelse. De og deres nærmeste flyttede ind i deres eget bofællesskab på Store Kongensgade, og levede livet på bistandshjælp og stjålen mad (Peter og Høiby i Poulsen, 2010, s.27). Som tiden gik, flyttede flere og flere ind, og sammen med *Pisserenden* og de omkringliggende gader, bliver disse epicentret for den danske punk (Lynggaard i Nielsen, 1995, s.186).

I slutningen af september 1977 samler forfatteren og redaktøren af tidsskriftet: *Hvedekorn*, Poul Borum, en del unge digtere/lyrikere til månedlige tekstkonsultationer. Digtere som fx Michael Strunge og Søren Ulrik Thomsen (Jac i Poulsen, 2010, s.23). Kunsten begynder så småt at blomstre. Det er værd at nævne, at punkmiljøets størrelse var begrænset og elitært. Det var svært at blive en del af. Kom man ind i varmen, var miljøet vidtfavnende, inspirerende og generøst (Lynggaard i Nielsen, 1995, s.184). Michael Strunge fik for eksempel aldrig for alvor en fod ind i miljøet, selvom han identificerede sig med det. Dette skyldtes både at Strunge var kommerciel, lidt for smart i tøjet og at punkmiljøet var meget lukket og arrogant. (Holck i Poulsen, 2010, s.238).

"Punkens grundregel nummer et var "gør-det-selv". Nummer to var "ingen kommer og gør det for dig". Og den tredje og sidste var såmænd... "ingen regler" (Lynggaard, 1995, s.185). Med denne "grundideologi", var det tydeligt, at punkerne ikke ville lade andre diktere deres liv, men selv skabe det, og på den måde gå imod samfundet, og være helt fri; "For det første skulle vi øve os på at spille instrumenter [...] Og vi skulle strikke og sy tøj [...] Vi brugte meget tid på at farve håret med crazy-colours [...] Holde det ved lige med hårlak og håndsæbe (Sickie i Poulsen, 2010,

s.29).

Deres æstetik var altså meget præget af at gøre det selv, og havde man ikke gjort det selv, var man ikke punk; *"Hvis man ikke selv havde lavet sine ting, men kom og havde købt outfittet, holdt den ikke"* (Sickie i Poulsen, 2010, s.48). Det samme gjaldt, når det kom til koncerter der skulle afholdes. De måtte selv lave deres plakater, og selv hænge dem op om natten (Høiby i Poulsen, 2010, s.29). Eftersom startpunkten ikke var begejstret for det kommercielle og medierne, lavede folkene i og omkring SODS det første danske punkfanzine *Ikliptx* i 1978; *"Det var den måde jeg holdt mig orienteret på. Jeg gik jo rundt for mig selv, så Ikliptx-bladene og de engelske musikaviser var det eneste, jeg havde at forholde mig til"* (Hall i Poulsen, 2010, s.46). Musikken blev også distribueret på punkens helt egen måde gennem kassettebånd. Da pengene var få, og det at lave LP-plader kostede mange penge, valgte de fleste punkere, der lavede musik, at udgive det på kassettebånd; *"Kassettebåndets betydning i miljøet var stor, rigtig stor, for det var en forholdsvis billig måde at få sin musik ud på [...] som så røg ud i butikkerne eller med til koncerterne [...]"* (Concrete i Poulsen, 2010, s.203). Sådan startede flere bands, og båndene cirkulerede rundt blandt punkerne, som man fik af andre og så hørte, indspillede det og gav videre; *"Det var sådan en Facebook-ting på det tidspunkt inden for punken. Altså, anbefal denne kassette, anbefal dette band til en, du kender"* (Unmack i Poulsen, 2010, s.204).

Opgør med forrige generation:

"Alt det smukke ved den tid var, at man prøvede at provokere, også sig selv og hinanden og overskride nogle grænser [...] Og da den forrige generation havde taget kærlighed og fællesskab og alt, hvad der var positivt, som sit trademark, var der kun tilbage for os at tage alt, hvad der var grimt, som trademark" (Fauli i Poulsen, 2010, s.337).

Den forrige generation fra 60-70'erne stod i tydelig kontrast til punken. Punkten var et opgør med denne hippie-generation, hvor alt det positive og fællesskabet blev byttet ud med en stærk individualisering, som handlede om at realisere sin egen identitet udenom samfundet. Man havde fået nok!; *"Fornemmelsen af, at man ikke rigtig vidste, hvor det bar hen, man vidste bare, at der var nødt til ske et eller andet"* (Carstensen i Poulsen, 2010, s.66).

Ungdommen kendte altså ikke til et bestemt facit på deres bevægelse, og paradoksalt nok, var de heller ikke villige til at drage videre på den fortidige generations erfaringer. Et tydeligt tegn på en voksende generationskløft, mellem ungdommen og de ældre. På baggrund af den økonomiske krise i Danmark, opstår hertil også navnet på de unge: ”*No-future-generationen*”. Krisen gav en følelse af total håbløshed, da den stigende ungdomsarbejdsløshed gjorde det næsten umuligt at få arbejde, og grunden til at tage en uddannelse dermed løb ud i sandet. Vi har en hypotese om, at dette altså også må kunne ses i deres æstetik.

Skelnen mellem Bz og punk (1981-1982):

I 1981 dannes *Initiv-gruppen* for et ungdomshus på Nørrebro, hvilket var startskuddet på bz-bevægelsen (Karker, 2007, s.28). Det sker i kølvandet på Danmarks økonomiske krise, store arbejdsløshed blandt unge, mangel på boliger til dem og især rydningen af Nørrebros åndehul og byggelegeplads ”*Byggeren*”. Dengang husede Nørrebro storbyens fattigste arbejdere. Unge fra Socialistisk Ungdoms Forum var primært dem, som tog initiativ til den nye gruppe, men de blev hurtigt overhalet indenom af unge fra punkmiljøet, Det Frie Gymnasium, Børnemagt og unge der så på, eller var med, da kampen om ”*Byggeren*” udspillede sig (Karker, 2007, s.28). De ville bare gerne have et sted at bo, og havde intet etableret politisk ståsted. Dermed startede kampe og oprør mod politiet og autoriteten. Og besættelserne af tomme lejligheder og fabrikshaller voksede voldsomt. Bz’erne blev dog mere og mere politiske, og demonstrerede imod alt de ikke gik ind for rent politisk, og alle deres æstetiske valg skulle have et politisk motiv modsat punkerne (Karker, 2007, s.35). Altså var Bz’erne en parallel minoritets-ungdomsbevægelse, som flere grupper unge deriblandt punkere også var en del af, eller deltog i (Bakdal i Poulsen, 2010, s.254)

Selvom flere punkere deltog i Bz-bevægelsen og accepterede den, var der samtidig andre punkere som ikke kunne lide den; ”*Bz-miljøet var lidt mere hippieagtigt og meget militant på mange punkter. Og måske i virkeligheden lidt for militant og lidt for hippieagtigt i forhold til punken [...]*” (Bakdal i Poulsen, 2010, s.252). Punkerne så dem mere som ”*aktive anarkister*”, hvorimod de så sig selv som de ”*inaktive anarkister*” (Bonfils i Poulsen, 2010, s.253). Da de unge fik tildelt Ungdomshuset på Jagtvej 69 i 1982, så mange førstegenerationspunkere deres ende; ”*Der var punken død set med førstegenerations øjne. Ungdomshuset overtog på en eller anden måde*

essensen fra rå-punken. Fra det punkt er det dér, den lever, og hvor alle andre grene er på vej i andre retninger” (Hall i Poulsen, 2010, s.274). Nu var det Ungdomshuset der dannede rammerne for de fleste punkkoncerter og med ”City-X” som husorkester, var andengenerationspunkten præget af meget mere politik; “ [...] første generation af punken er ekstremt innovativ. Det er en kreativ eksplosion, hvis ikke i alle retninger, så i hvert fald på alle planer [...] Man definerer sig selv for første gang, man skaber noget nyt” (Hall i Poulsen, 2010, s.276). Dette gør den anden generation ikke, men ”overtager” derimod den første generations uniform, og udvikler og drejer den i en anden retning;

“ [...] den oprindelige punk er fortsat ind i et nyt territorium. Fordi det er det, der er dens hjerte: det at finde nyt territorium. Hvor anden generations er at deklarerer domæne. Du vil altid have det kreative, der leder efter sin fremtid, og det stationære, der prøver at etablere sin nutid. Mange fra første generation var folk, der var på vej, det var nomader, mens anden generation eller bz-miljøet søgte et hjem [...]” (Hall i Poulsen, 2010, s.276).

Dette må være en grund til punkens opløsning. Jo flere punkere der deltog i diverse demonstrationer, besættelser og kampe mod autoriteten, desto flere ”ikke punkere” blev inspireret af deres æstetik og tog den til sig, men beholdt stadig deres oprindelige politiske standpunkt. Dermed blev punkens apolitiske symbol og ”grundideologi” også visket stille og roligt ud. Og hermed også et tegn på, at punken højst sandsynligt ikke er død, men bare er blevet mere og mere udviklet fra generation til generation. Dette er et tegn på hvordan en subkultur adapteres i den generelle kultur.

(1984-1985):

Ifølge Jan Poulsen, slutter punken heller ikke endegyldigt i 1985, men det er her punkens storhedstid og det fælles kunstneriske miljø krakelerer (2010, s.11). Hvis end ikke før 1985; ”Der er selvfølgelig en levetid for ethvert miljø” (Poulsen, 2010, s.339). Vi har allerede været inde omkring flere forskellige faktorer, som spiller ind i nedtoningen af den oprindelige punks tid. Mange af de kunstnere, som var med fra start, var enten døde af stofbrug, som også prægede punkmiljøet. Ellers var de blevet for kommercielle til punken (Poulsen, 2010, s.332). De havde fået en rigtig karriere de kunne leve af med afsæt fra punkmiljøet, som kendte musikere, digtere, billedkunstnere osv. Med arrangementer som *Gud og Grammatik* i 1984 og *Rock for Afrika* i 1985

hvor oprindelige punkkunstnere sagde ja til at komme og optræde, blev punken også mere og mere kommerciel, hvilket stikker i modsatte retning af den oprindelige ide med punken (Poulsen, 2010 s.339). Man begyndte at gå sin egen vej med sine egne projekter som individuelle kunstnere, og jo mere kendt man blev, desto mere blev man omtalt i medierne, hvilket skabte en mere direkte vej for omverdenen til punk-miljøet.

Delkonklusion:

Punkerne eksisterede i kontrast til den forrige hippiegeneration, hvor punkerne forsøgte at selvstændiggøre sig gennem et skarpt fokus på individualisering. Det betød også, at der var manglende lyst til at bygge videre på tidligere generationers erfaringer. Internt blev dette set som en frihedsbevægelse, imod det dårlige i samfundet. I 1977 spillede Sex Pistols en koncert i København, og blev startskuddet til den danske punk. Sex Pistols' inspiration kunne ses i den nye gør-det-selv æstetik, og en musik hvor man skulle "lave rav i den". Kort tid efter bliver Pisserenden, og omkringliggende gader epicentret for dansk punk. Særligt for punken var ideen med, at der ingen regler var. Man skulle gøre ting selv, og være anti-kommercielle. 1978 var året hvor punkerne startede deres eget tidsskrift, Ikliptx, som var det første danske zine. I 1981 dannes Initiv-gruppen for et ungdomshus på Nørrebro. BZ-bevægelsen opstod, og skilte sig ud med deres politiske aktioner. I 1982 fik de Ungdomshuset, og det blev et centralt sted for punkkoncerter. Dermed opstod der en ny generation af punkere. Som resultat af deres offentlige og politiske aktioner, begyndte mainstreamen at adopterer punkernes stil. Punkens grundideologi forsvandt i denne periode, men punken var ikke død. 1985 er året hvor punkens storhedstid er forbi. De fleste kunstnere har forladt scenen, enten fordi de døde af stofmisbrug eller blev kommercielle. Med Gud og Grammatik (1984) og Rock for Afrika (1985) indtager punken mainstreamen og bliver en del af det anerkendte samfund.

Punkens periode er nu blevet afgrænset, og vi kan derfor begynde at dykke ned i punkernes æstetik, og undersøge hvilke fællesnævner der findes i deres æstetiske udtryk, samt hvordan disse positionerede sig i relation til det omkringliggende samfund.

Æstetik i beklædning:

Ungdommens mode i 1970'erne havde flere retninger (Kyhn, 2016). Der var tre forskellige grupperinger, som hver især havde deres egen unikke stil. Der var "flipperne", som mindede mest om de tidligere hippier. Her ses politiske holdninger, som de gennem deres mode udtrykker. F.eks. deres opgør mod det vestlige kapitalistiske forbrugersamfund. Genbrugstøj, lapper, batikfarver, hjemmelavet hønsestrikk, men også tøj fra ikke-vestlige lande og arbejdstøj for at udvise solidaritet og sympati for den arbejdende befolkning og de ikke-vestlige folkeslag (Nationalmuseet i København, n.d.). "Andefødder" og træsko var de primære sko, og håret skulle gerne være helt naturligt (Tidens samling, n.d.) Så var der "diskerne", som gik på diskotek. Med stor inspiration fra diskomusikken og film. Knald på farverne, satin, glitter, makeup, stort hår, skjorter og garbardinebukser (Tidens samling, n.d.). Og så var der "rockerne" der kørte rundt på knallerter. Der primært var inspireret af den amerikanske rockerkultur. Læderjakker, cowboybukser samt vest, læderstøvler og gerne påsyede patches og mærker (Nationalmuseet København, n.d.). Med en gennemgang af moden i 70'erne, kan vi nu undersøge hvordan punkens mode står i kontrast til det forhenværende.

Manglen på penge grundet arbejdsløshed, samt "Gør-det-selv"- ideen som tidligere nævnt, præger i den grad punkens mode. Modedesigner Vivienne Westwood, samt Sex Pistols' manager Malcolm McLaren begyndte at sælge nye og innovative punk outfits i England i 70'erne (Rees, 2019). Dette spiller en rolle i udviklingen af punkens mode, både fordi Sex Pistols og andre punkbands fra England tit optrådte i tøj fra deres shop, men også fordi især Westwood var med til at gøre moden kommerciel som tiden gik (Rees, 2019).

Starter vi i Danmark til Sex Pistols koncerten i 1977 optrådte forsanger Johnny Rotten med røde strithår i T-shirts, der var klippet i stykker, men så sat sammen igen med sikkerhedsnåle. Umiddelbart noget, som godt kunne laves uden så mange penge på lommen. Dette ses også tydeligt til koncerten i Danmark hvor Camilla og Peter (set på billedet nedenfor), har lavet deres egne "ødelagte" T-shirts med sikkerhedsnåle og skrevet på dem. Flere til den koncert, så sådan ud, men der var andre, som ikke var gået lige så langt som de to. Deres påklædning var opsigtsvækkende og inspirerede andre unge, som deltog til koncerten;

"På det tidspunkt kendte jeg ikke Camilla, Steen og Peter, men jeg lagde mærke til, at de så helt rigtige ud [...] Camilla med gult strithår, og jeg fornemmede, at det var noget. Dagen efter fik jeg selv klippet håret af og farvet det citrongult" (Ács i Poulsen, 2010, s.14)

En direkte brug af inspiration fra andre i miljøet. Altså spillede sekundærsocialiseringen en stor rolle for etableringen af punkens mode i Danmark, og dialogen med den anden var identitetsskabende for punkerne.

Her ses Peter og Camilla til Sex Pistols koncert i 1977;



Billede 1:

Getty Images (n.d.) *Fans af det britiske punkband Sex Pistols. Som ægte punktere er de iført t-shirts med masser af sikkerhedsnåle* [Fotografi]. Besøgt 17. december 2021 DR.

<https://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/punken-fylder-40-aar-men-bider-den-stadig-fra-sig>.

Den overdrevne brug af sikkerhedsnålene, kan bricolage, forklare hvordan punkerne brugte dem som en form for provokation. Umiddelbart er sikkerhedsnålens funktion at holde noget sammen på en midlertidig basis, men her bruges den til udsmykning, på både tøj og ansigt. Det er altså ikke midlertidigt, som samfundet ellers bruger den til, og dermed skabes der allerede splid. I tillæg også et brud på Meads postfigurative kultur, da det ikke var normen at ødelægge sit tøj. Skulle man have nyt tøj, kunne man gå i Frelsens Hær og købe skjorter, smalle jeans, jakker, stribede trøjer mm. og så ødelægge det med huller, sikkerhedsnåle og tekst og tegn. En udfordrende stil som går imod hegemoniet i Danmark, og som skaber en form for uro, provokation, distancering til tidligere generationer, samt en ny kommunikationsform for de unge punkere. Med en ny mode tilfælles, tiltrak dette en del af samfundets udskud. *"Det, at jeg fik lov til at sige skrid med jer, alle sammen, ikke verbalt, men i min attitude, gjorde, at jeg fik enormt meget mod"* (Sickie i Poulsen, 2010, s.17). Dette er et direkte brug af æstetikken, som noget der giver punkerne mod. Håret skiller sig også ud i startpunken. Camilla har kort, gult hår, og har altså ikke naturligt og langt hår, som det var kendetegnet i hippie-bevægelsen. Eftersom voks var dyrt, satte man det med håndsæbe. Dette er et symbol på "gør-det-selv", og det korte hår på kvinder er et brud på de tidligere kønsnormer. Om dette udtaler Camilla selv; *"Man skulle bare være ultrakorthåret og sort om øjnene og måske have et hundehalsbånd på. Det var en enorm befrielse for mig bare at turde være grim. Rigtig grim. Og have grimt tøj på og store komfortable støvler"* (Høiby i Poulsen, 2010, s.17). Et fysisk oprør mod at være den sexede kvinde, og det kvindesyn som var i samfundet. Det samme gjaldt drengene, der ligesom pigerne også brugte makeup som eyeliner, læbestift og neglelak.

Den oprindelige "Gør-det-selv" punkmode i Danmark, blev udfordret i årene efter 1977, da der opstod flere shops i London, hvor det blev muligt at købe punker "outfittet". Et andet dansk punkband ADS, er et godt eksempel på dette. Det blev mødt med meget mere modstand end SODS. Dette skyldtes deres meget bevidste udseende (Poulsen, 2010, s.240). *"ADS var nogle fotomodeller fra Channel One og frisørsalonen Monroe. Det virkede, som om de var mere optaget af at se godt ud end at lyde"* (Laursen i Poulsen, 2010, s.239). De gik ikke op i at "gøre-det-selv", men mere hvordan deres outfit afspejlede deres musik, og det faldt ikke i god jord hos de andre punkere. ADS' forsanger Michael Funder Thorlacius nævner, at dem de optrådte for enten synes

de var fantastiske, eller nogle “bøsserøvhuller” og “københavnersnobbe” (Funder i Poulsen, 2010, s.240). Bandet gad dog ikke ligne de oprindelige punkbands: ”[...] vi kunne have stillet os op som de der art-punkbands, der kom bagefter, og have haft ride-bukser og en jakke fra Frelsens Hær på [...] Det var bare ikke os” (Funder i Poulsen, 2010, s.240). Og sådan begyndte flere og flere punkere, at definere deres eget æstetiske udtryk, som ikke var lig med den fra 1977. Det faldt ikke i god jord hos de oprindelige punkere, som også kommer til udtryk i deres blad Ikliptx;

”Var det ikke på tide at de danske punks tog sig xxxxxxxx sammen [...] Burde det ikke være givet at vi bandlyste alt hvad der har med færdigsyet 300-400kr. ”punkertøj” fra Flip-Machine og andre vandle steder at gøre [...] Det var da trods alt udgangspunktet at vi under ingen omstændigheder skulle lægge vore kroner hos tøj-pusherne. Ikke alene støtter i nogle idiotiske kapitalistvin [...] I mister også jeres fantasi og evnen til selv at skabe noget” (Ikliptx, 1979, No.1, s.2).

Det citatet opsummerer må altså være essensen af deres beklædning. Det skal ikke være dyrt. Det skal ikke være købt færdiglavet. Det skal ikke være uoriginalt. Det skal være kreativt. Det skal være hjemmelavet. Det skal være så billigt som muligt. Er det ikke det, kan man ikke kalde sig selv for punker. Det interessante ved dette citat er også, at de bruger ordet “kapitalistvin”. Selvom de ser sig selv som et oprør mod forrige hippiegeneration, deler de stadig modstanden til kapitalismen. Samtidig virker citatet som et opråb om at lade vær med at følge med strømmen, og i stedet bevæge sig væk fra at være mainstream, i håb om at bevægelsen ikke ender med at blive det. Der fortages altså en rekyl, i at man tager afstand fra kapitalismens forsøg, på at tage del i punken.



Billede 2: Nationalmuseet i København, (n.d). *Punkerjakke, 1982* [Fotografi]. Besøgt 17.

december 2021 Natmus. <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/modens-historie/1980erne/punkerjakke/>

Læderjakken er taget fra rockerne i 60'erne, og blevet gjort til punkmode gennem "gør-det-selv"-udsmykningen. Den på billedet er fra 1982, og det er tydeligt, hvor hjemmelavet den er, hvordan den er ødelagt, og dermed passer ind i den oprindelige ide om punkmoden. Denne på billedet er dog fra en genbrugsbutik, men det kan være svært at skelne fra nykøbt og genbrugt. Læderjakken er blevet et ikon inde for punkmoden med internationale aktører som tidligere nævnt Vivienne Westwood (Rees, 2019). Med hendes voksende succes inde for punkmoden, var hun med til at gøre den og punkmoden generelt, mere kommerciel og populær blandt ikke oprindelige punkere, og andre modedesignere og dermed mere mainstream (Rees, 2019).

Delkonklusion:

Punkens beklædning var altså iøjnefaldende, udfordrende og provokerende, og gik imod hegemoniet. Punkerne oplevede en ny fælles kommunikationsform gennem deres beklædning, samtidig med den gjorde op med kønsnormerne, og det var ikke længere nemt at se, hvem der var mand og kvinde. "Gør-det-selv" var normen inden for deres mode, og designede man ikke selv sit tøj, kunne man ikke kalde sig for punker. Normen blev udfordret af internationale aktører, som i

sidste ende, var afgørende for modens udvikling mod samfundets normalisering af den, trods en stor kritik af dette fra de oprindelige punkere selv.

Kroppens æstetik

Androgyne & Uniformelle;

Punkens æstetik vist med kroppen kommer til udtryk gennem de androgyne rollemodeller, som fandtes blandt deres kunstnere. Mændene adopterede en stil, der var mere åben overfor feminine udtryk. Samtidig adopterede kvinderne også punkens mere rå og maskuline uniform.



Billede 3: Wogensen, O.D. (n.d.) *Forsanger i War of Destruction på scenen* [Fotografi] Besøgt 17. december 2021 .Vice. <https://www.vice.com/en/article/7xkmwy/billeder-fra-den-koebenhavnske-punk-scene>

På billede 3 ovenfor, har manden til venstre en lang kjolelignende beklædningsdel på. Kjoler er noget som ikke er traditionelt forbundet med den maskuline, men med den feminine

kønsopfattelse. Det er en provokation overfor samfundets normer, når sådan beklædning bliver benyttet. Der var altså bestemte normer, for hvordan mænd og kvinder klædte sig. Beklædningen er også i samspil i sammenspil i sammenspil med en spinkel kropsbygning, som begge personer på billede 3 har, hvor det stramme tøjsætte fokus deraf. Hårstilene er forskellige på personerne. Personen til venstre har spiket sit hår. Dette fungerer som bricolage. Det traditionelle feminine på en maskulin krop. Den spinkle person, som udtrykker både at være fuld af følelser, mens den anden ingen har på samme tid.

Udenom punkbevægelsen, betyder det, at folk danner associationer når man ser denne udfoldelse. Man bliver altså fanget i der er noget uniformelt og afvigende fra normen. Det man er i en identificerbar gruppe, betyder også folk vil behandle én som medlem af denne. Internt i punken, opstår der også en dialog for om hvorvidt samfundets normer overhovedet skal gælde. Fordi når punkerne påklæder sig således, indgår de også i dialogen udadtil. Med andre ord foregår der et slag over det semantiske udtryk, og semiotic guerilla warfare omkring kjolen. Altså, der foregår en intern dialog man indirekte deltager i ved at iagttage dem.

Hvis man ser på billede 3, kan man se begge personer på billedet er stærkt fokuseret på hver deres - personen til højre ser ud til at være mere fokuseret i det tekniske. Det er i kontrast til sangeren til venstre som er dybt optaget af sin vokal. Hans ansigtsudtryk er fyldt med aggression og det ligner der bliver lavet store bevægelser. Begge viser punkens essentielle følelsesregister (Lynggaard i Nielsen, 1995, s. 189). Den ekstreme følsomhed, som vist i sangeren, og den ekstreme følelsesløshed, som ses på guitaristen/bassisten. Således forsvinder den ene kunstner ind i den anden, hvilket gør dem begge uniformelle i kropsudstråling. Altså bliver individet på billedet mere usynligt, fordi de minder om hinanden.

Person next door;



Billede 4: Wogensen, O.D. (n.d.) *New Order koncert* [Fotografi] Besøgt 17. december 2021

.Vice. <https://www.vice.com/en/article/7xkmwy/billeder-fra-den-koebenhavnske-punk-scene>

Det var ikke alle punkere der iklædte sig androgynt. Parallelt med at punkens idoler klædte sig androgynt, var der også en mere girl/guy next door bevægelse. Billede 4 som viser bandet New Order i 1981. Bevægelsen hænger også sammen med kommodificeringen af punkstilen, der muliggjorde alle at tage punkuniformen på. Hvis alle går med uniformen, bliver det også sværere at finde ud af hvem der var de rigtige punkere. Altså var det unge i start 80'erne, der tog punkæstetikken til sig, men ikke dens forhold til kønsudfoldelse. Udfordringen i samfundets normer, blev mere lagt over på musikken og værdierne frem for. Der opstod en type af "norm-punks" hvor punkerne selv, lignede folk der kunne være ens nabo. Her var kendetegnet, at punkstilen blev til noget man kunne tage af og på. Man kunne smide sin læderjakke, og hoppe i et jakkesæt, uden at bryde den sociale forventning heraf. Så det at være punker er ikke direkte i kontrast med samfundet mere, men snarere en social identitet man kan tage af og på. Her er det mere det kommercielle i æstetikken, der kommer til udtryk da den ikke udtrykker den samme fuldtidsdedikation. For punkbevægelsen, får det den betydning at punken ikke længere er noget farligt. Den er blevet tæmmet, og noget alle kan deltage i uden det skal være

på bekostning af fremtidsaspekter.

I og med punken bliver en æstetik, man kan købe og klæde sig i, bliver den også mere tilgængelig for dem, der bare synes tøjet ser interessant ud. Men når vi både inkluderer og ekskluderer i kreationen af stilformer, bliver punkens æstetik udvidet til at kunne inkorporere en atmosfærisk del. Personen, i fokus på billedet 4, har en klassisk stil i forhold til start 80'erne. Hvis man så dem på gaden i andre sammenhænge, ville man ikke tænke punker som det første. Indefra i punken kunne det også havde været en intern modstand imod hvad en rigtig punker er. Hvis alle punkere kun gik klædt på en bestemt måde, således der dannes uniform, er de ikke blevet mere selvstændige. Det med man tager hverdagstøj på til punkarrangementer, gør så man skiller sig mere ud. Internt i punken, i 80'erne, bliver der dannet en fuld cirkel, hvor det rebelske indefra er ikke at klæde sig som alle de andre.

Erotik;

Punkens æstetik var ikke kun synlig i gadebilledet. I zinet *Iklipsx* optræder nøgne kroppe på siderne, som enten tegnet eller som fotografier. Kroppene har tendens til at være uredigerede, og viser en virkelighedsnær portrættering af menneskekroppe. Den nøgne krop som symbol i sig selv, skaber et erotisk aspekt af punkæstetikken. Trods lovgivning af billedpornografien i 1969, var nøgenhed stadig et tabubelagt emne i samfundet.



Billede 5: Ikliptx (1980) *Mand med hånd på lem* [Scan] Ikliptx 1980 No. 1

<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.ikliptx.konvolut.pdf>

Billede 5 viser en halvnøgen mand, der sover med en hånd på sit lem. Trods det er en tegning, er der en virkelighedstro stilisering. Manden på tegningen er ikke tegnet med store muskler eller uproportioneret kropsdele. Han er en tegnet i et mindre mindeværdigt øjeblik. Det kan ses ved, at han ikke har nået at få alt tøjet af, før han faldt i søvn. Samtidig ligger han også med hånden om sit lem. Den er enten i en kradsbevægelse, eller i et forsøg på at tage fat i den. Han er i hvad kunne være en situation. Fra punkens side kan det ses som en afstandtagen til det seksualiserede ved den nøgne mandekrop.



Billede 6: Ikliptx (1980) *Nøgen kvinde i bur* [Scan] Ikliptx 1980 No. 1

<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.ikliptx.konvolut.pdf>

På billede 6 vises der en nøgen kvinde med tildækket hoved, bundet til et bur der mindsker hendes bevægelsesmuligheder. Vi antager meningen er en symbolsk forklaring, for det forhold der var til nøgenhed i samfundet i 80'erne. Det var restriktivt på mange måder, med få steder hvor det var tilladt for kroppen at være naturlig. Trods det naturlige ved kroppen er hun blevet placeret i et fantasifelt, hvor hun ikke kan bevæge sig og sidder fast. Det repræsenterer samfundets tilbageholdenhed overfor individets muligheder. Der er også noget primært over at være fanget i et bur, nøgent som et dyr. Det leder over på at det profane i samfundet, som nøgenhed som symbol

kan bruges til at forklarer, deres kamp imod samfundets tilbageholden overfor deres væremåde.

Femme Fatale;



Billede 7 (venstre): Wogensen, O.D. (n.d.) *Kvindelig forsanger i Siouxsie and the Banshees.*

Besøgt 17. december 2021 Vice. <https://www.vice.com/en/article/7xkmwy/billeder-fra-den-koebenhavnske-punk-scene>

Billede 8 (højre): Ikliptsx (1979) *Vicious Decay* [Scan] Ikliptsx 1979 No. 1

<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.79.01.pdf>

Gennem punkens “no future” og stilistiske værdier overfor samfundsprovokation, blev der skabt nye roller, som man kunne spejle sig i og internalisere. Eksempelvis den kvindelige figur, der fik mulighed til at kunne seksualisere sig selv. To af disse karakterer er Susan Janet ”Siouxsie” Ballion fra Sioxsie and the Banshees (billede 7), og sangerinden Ann-Christine Gløet fra Vicious Decay (billede 8). Deres påklædning skreg til samfundet det tabubelagte ved kroppen, på en måde det

daværende samfund forbandt seksuelt. Tøj som var forbundet med fetishwear og sexarbejde tog hun på, på scenen. For eksempel er hun ikklædt en nylontrøje og nylonstrømper. Tøj hvor man kan se direkte igennem, som derved lægger et fokus på kroppen under, frem for tøjet de har på. Der bliver en tydeliggørelse af hud som traditionelt har haft konnotationer. Udadtil imod samfundet er det et opgør med hvad man må have på hvornår. Den kvindelige seksualitet må gerne være mere synlig. Samtidig signalerer den også oprør i det interne punkmiljø, fordi selv punkerne seksualiserer den kvindelig krop (iklipsx, 1979, No. 1, s. 13). I det større billede bliver der skabt en virkelighedstro femme fatale karakter, som samtidig bliver normaliseret, så den ikke har den samme effekt som før.

Symboler som æstetik

I dette afsnit vil vi foretage en analyse af symboler, der går igen i punkmiljøet, for at undersøge hvorledes æstetikken bag dem, kan være en måde at styrke fællesskabet, udtrykke sig politisk eller som en intern og ekstern kommunikationsform. Vi vil dog pointere at i denne analyse, har det været besværligt at sætte den fotografiske empiri i en temporal kontekst, da det ikke er muligt at se hvornår symbolerne blev tegnet. Vi vil forsøge at kommentere på dette forbehold og betydningen af denne under hvert empiriske eksempel.

Gennem undersøgelsen på The Chinese University i Hongkong, har de påvist, at hjernen i højere grad bruger længere tænketid og bliver aktiveret mere, når man betragter noget, man opfatter som æstetisk flot. Punkbevægelsen, som Camilla Højby tidligere bliver citeret for, påklæder sig bevidst 'grimt'. Man vil derfor kunne tænke, at deres æstetisk 'grimme' fremtoning i samfundet, ikke var noget, der skabte længe og aktiveret hjerneaktivitet for de resterende udefrastående. Alligevel ved vi gennem vores analyse, at flere aspekter af punkbevægelsens æstetik, skabte reaktioner og genererede opmærksomhed. I den kontekst vil vi forsøge at analysere, om punkernes brug af symboler, har spillet sammen med den yderligere æstetik, som en kommunikationsform til at provokere, skabe reaktioner og give noget at tænke over i kontrast til blot 'det grimme'.

Politiske symboler:

I analysen af de konkrete symboler, har vi særligt set på beklædning og centrale geografiske steder i miljøet i form af vægudsmykning og/eller graffiti.

Et særligt emne, der ofte går igen i symbolikken er politik, og mere konkret – kontroversielle politiske ståsteder. Billedet nedenunder er fra Huset i Magstræde i 1982, der også bliver nævnt som spillested for mange punkbands i deres eget tidsskrift (Iklipsx, 1978, no. 7 s.2)



Billede 9: Kbh-billeder. (n.d.) *Fotografi af branddør i Huset på Magstræde 14 i 1982* [Fotografi].

Kbh-billeder. <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153133>

På billedet af den overmalede branddør ses flere politiske referencer, eksempelvis "K.K.K" der giver tydelige associationer til den racistisk højreekstremistisk organisation i USA: Ku Klux Klan. Organisationen er berøgt for flere racemotiverede mord og forfølgelser på minoriteter. Dette er et meget provokerende symbol, og stærkt politisk ukorrekt. Forkortelsen her kan være et symbol med forskellige betydninger. Først og fremmest kan det ses som en distancering til den forrige generation, gennem provokation.

Det er stærkt afstandstagende til den fredsbevidste hippiebevægelse, og uden en ærefrygt for den historie som mange fra ældre generationer har gennemlevet. Dette kan være et udtryk for punkerne, som afvigere fra den fælles historie. Det kan være med til at forstørre generationskløften, ved ikke at acceptere de forandringer der i fortiden er blevet kæmpet for, ved at slynge rundt med henvisninger til mørke kapitler i historien. Med en afstandtagen til den postfigurative kultur og respekten for dennes centralisering af de ældres politiske korrekthed, bliver det en provokerende aktion. Vi betragter det som en ny kommunikationsform som de unge skaber, for at løsrive sig fra den ældre generationsform. Der er ikke en direkte pointeret modtager af denne provokation, men med et symbol på dette, står det i skærende kontrast til hippiebevægelsens tanke om fred og kærlighed mellem alle. Her bruger de også symbolerne i en erindringspolitisk kontekst, selv hvis de ikke argumenterer for en specifik pointe, argumenterer de imod hippierne ved at bruge de her symboler. Symbolet her bliver blot en opretholdt kløft mellem de to subkulturer, da det får lov til at være et eksisterende øjebliksbillede på punkmiljøet. Vi ved om billedet blot, at dette er taget i 1982. Vi kender ikke til hvornår symbolerne er lavet. Om ikke andet, ved vi, at huset blev rejst efter K.K.K. var almen kendt, så der har stadig været en reference.

Med henblik på denne nye kommunikationsform, vil vi undersøge effekten af denne. En ny kommunikationsform kan være med til at mindske generationskløften, men det er ikke denne effekt som symbolbrugen synes at bevirke til. Hebdige tager udgangspunkt i punkens brug af Svastika, og her kan K.K.K. have samme effekt. Symbolet bliver altså en måde, hvorpå punkbevægelsen forsøger at åbne en diskussion omkring hvad betydningen af symbolet er, og udfører derfor en semiotic guerilla warfare. Det fungerer i denne kontekst, som en lille kamp i den større krig mod samfundet og generelt alle rundt om miljøet. Som nævnt i teorien kan forskellige brug af symboler resultere i en dialog, hvor innovation er velkommen. Men når vi så alligevel forklarer dette som warfare, er det fordi det bunder i nogle meget politisk ukorrekte symbolhenvisninger. Dette virker for markant en provokation, hvis det var med et ønske om at blive lovprist som innovation, frem for at fremprovokere en foragt.

Det skaber derfor blot mere splid, fordi K.K.K. derfor bliver et symbol på hvordan punkbevægelsen bliver en trussel for den hegenomi, der vil opretholdes af den tidligere generation, ikke blot afgrænset til hippiebevægelsen. Når punkerne så netop skriver K.K.K., er det ikke nødvendigvis en

henvisning til Ku Klux Klan, men det ville være naivt at tro, at de ikke kender associationen omkring det. Det ville dog også være en hurtig sluttet konklusion at tro, at det var en reel markedsføring af organisationen, som intet tyder på, var udbredt i punkmiljøet. Derfor er det i sidste ende blot en provokation og en kommentar om manglende autoritetstro til den tidligere generation.

Det er stadig forundringsværdigt, at punkbevægelsen til en vis grad vil forenes med en organisation som K.K.K. Til forskel for hippiebevægelsen, har punkbevægelsen ikke været en gennemtrængende antiracistisk bevægelse, men heller ikke det modsatte. Da det er et kontroversielt symbol, kan man blot undre sig, hvorfor det alligevel har sin plads og hvordan det er blevet accepteret. Accepten kan man diskutere, når eksempelvis Rune Lykkeberg, der ikke var intern i miljøet skriver *“Det var, som om punkerne selv dyrkede meningsløsheden og ubehaget.”* (2019). Dette var dybt uforståeligt og meningsløst for ham. For hvorfor dyrke og fremprovokere ubehag? At det netop er en dyrkelse af ubehaget, understreger hvor ekstreme punkerne ønskede at fremstå, ved eksempelvis at slynge om sig med K.K.K. Det er et tegn på ikke blot at tage afstand fra hippiebevægelsen, vække ubehag i samfundet, men tilmed også at tage afstand til minoriteter og udsatte befolkningsgrupper. Vi har altså en bevægelse, der ikke vil forenes med minoriteter, autoriteter, magthavere eller den gængse dansker, der også bliver udsat for provokation. I lyset af dette, kan symbolet være mere brænde på bålet, der er “no-future” og ingen allierede.

Der er nogle forskellige forudsætninger for at et symbol som det overnævnte, overhovedet kan have en effekt, hvad end intentionen har været. Hvis vi ser brugen af sådanne symboler som en aktion fra punkbevægelsen, kan man se det som deres kamp om ressourcerne, til at definere historien og brugen af symboler. Ser man det som punkbevægelsen der i fællesskab foretager disse funktioner, er de ud fra Karpenchofs teori, afhængige af forskellige aspekter. Det sker i den politiske kontekst, som K.K.K. udspringer fra, hvor det derfor virker provokerende og vækker opmærksomhed. Ku Klux Klan er stærkt politisk associeret som en ekstremistisk højrefløj, der er berygtet for militante metoder. Foruden denne association og den politiske kontekst, er det blot en gentagelse af tre bogstaver.

For at dette kan være en effektiv kommunikationsform, er netop interaktionen med den tidligere generation essentiel, da de vil opfatte det som provokerende. Punkbevægelsens brug af symboler

er afhængige af en reaktion og interaktion med omverdenen. Her er det værd at nævne, at det jo ikke blot er i interne miljøer, der bliver brugt historiske symboler.



Billede 10: Iklipsx (1979) *Ung kvinde med t-shirt på* [Scan] Iklipsx 1979 No. 1

<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.79.01.pdf>

Zinet er fra 1979 og påpeger denne tendens tidligt i punkbevægelsen. Dette er et svastikasymbol, som punkerne selv ifører sig. Selv om der står 'destroy' over symbolet på trøjen, er bare tilstedeværelsen i sig selv i offentligheden meget provokerende, og med påførelsen af den i offentligheden er det meget tydeligt udadrettet kommunikation.

Politiske symboler er altså både internt i miljøet og ude i offentligheden, en kommunikationsform der skaber en bevægelses-dynamik i interaktionen med udefrastående, der skaber den politiske opportunitetsstruktur, som opretholder opmærksomheden til bevægelsen. Henholdsvis billedet af trøjen og døren er taget med tre års mellemrum. Dette peger altså i retning af symbolbrug på tværs af flere centrale år i bevægelsen.

Interne symboler:

Mens de tidligere nævnte symboler, er globalt velkendt I politiske kontekster, var der andre symboler, som man skulle have en tilknytning til miljøet for at kende. Her er et udklip af billedet af døren foroven, hvor vi ser to ens symboler, skrevet med to forskellige stregtykkelser;



Udklip af Billede 11: kbh billeder (n.d.) *Fotografi af branddør i Huset på Magstræde 14*

[Fotografi]. Kbh billeder. <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153133>

Først og fremmest må vi gå ud fra at symbolet, grundet forskellighederne, er skrevet I to forskellige omgange og det er derfor et symbol, der altså bliver gentaget. Logoet er en forsimpning af punkbandet Dead Kennedys logo (Dead Kennedys officiel website & Lewis, (n.d.)). Dette er altså et kulturelt logo, som man skal kende til, før man kan genkende det. Det bliver derved et internt kodesprog. Det bevirker derfor ikke det store til interaktionen med omverdenen, andet end forvirring over et gentagende tegn, man ikke kan aflæse. Det kan derfor betragtes som en kollektiv, intern aktion. Dette kan være en måde for tilhængere af punkmusikken at manifestere sig på tværs af tid og rum, og skabe en genkendelse I rum til andre interne der forstår koden, som også kommer til at virke som et fælles kodesprog. Det fælles kodesprog kan krydse landegrænser og opretholde punken som større, fælles bevægelse. Dermed bevirker det til at drage opmærksomhed til tilstedeværelsen af bevægelsen og skaber et trace, hvor medlemmer kan mærke tilstedeværelsen af andre. Dette kan være med til at styrke solidariteten og grupperingen. Anvendelsen af disse

kulturelle markører er også et eksempel på hvordan den individuelle aktion kan styrke den kollektive bevidsthed og fællesskab.

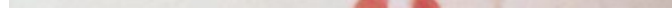
Symbolik:

Punkerne benyttede sig ikke blot af konkrete symboler, men udfoldede også nogle grafiske symbolikker. Med disse kunne de skabe en æstetik, som i sin symbolik fremsatte nogle politiske og idealistiske holdninger.



Billede 12: Ikliptx (1978) Side vedrørende cola [Scan]. Ikliptx No. 7:

<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.ikliptx.78.07.pdf>



Billede 13: kbhbilleder (n.d.). *Udklip af fotografi af en anden dør i Huset på Magstræde 14.*

[Fotografi] kbhbilleder. <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153080>

Vi ser her et kors, symbolet på kristendommen, der er krydset over. Krydset her bliver et symbol for 'anti'. I dette tilfælde anti-religion. Endnu et eksempel på mentaliteten om at aktivt ødelægge det, man ikke vil associeres med. Selvom religiøs afstandtagen er et politisk ståsted, ser vi andre eksempler, hvor punkere gennem symboler viser en generel samfunds-afstandtagen. De følgende eksempler er fra danske pladecovers



Billede 14: [Albumcover af Pære Punk] (n.d) besøgt 17. december 2021 vinylplader.

<https://vinylpladen.dk/vinyl/various/paere-punk-LP>

På dette albumcover fra 1979 er to fremtrædende politikere på hver sin side af den politiske midterlinje; Anker Jørgensen og Poul Schlüter. På albummet er deres øjne dækket over med punkalbummets titel Pære Punk. Det fungerer som en provokerende tildækning af meget betydelige samtidige politikere. Det er en afstandtagen til magthaverne, i en visuel latterliggørelse. Det er også værd at notere, at dette var et samlet værk, af nogle af de hidtil større punknumre. Det

er altså punkmusikkens kollektive afstandtagen. Året efter i 1980, ser vi det danske punkband Brats med dette pladecover;



Billede 15: [Brats albumcover] (n.d.) besøgt 17. december 2021. Garagerock.

<http://www.garagerock.dk/bands.og.diskografi/brats/brats.htm>

Bandnavnet er nedskrevet under en stregkode. Dette kan være en symbolsk kommentar til forbrugersamfundet og en direkte kommentar til kapitalismen. Det er ikke fordi, der er en afstandtagen til dette, blot en humoristisk opstilling af bandet, som et produkt i samfundet, en ironisk kommentar. Når det så er sagt, er det ikke nødvendigvis, at de ikke gør det med en antikapitalistisk agenda, men med den ironiske fremstilling, er denne op til fortolkning. I dette lægger vi, at det er op til modtageren selv at fortolke, og den politiske kommentar bliver derved

ikke hovedfokus. De deltager altså ikke aktivt i diskussionen, men lægger i højere grad en stikpille ud.

Igennem disse forskellige visuelle æstetikker er der én ting der går igen – fra pladecover bestående af blot et fotografi med en dymo klistret på, til en toiletdør fuld af tusch; begge består af lagret elementer, der giver et indblik i produktionsprocessen. Samtidig bærer alle eksemplerne også præg af den netop urolige, overflod af elementer og en lidt sjusket helhed. Dette er essensen af det der af Bisbjerg og Buchs bliver kaldt *rendestensæstetik* (2008, s. 25). Rendestensæstetikken betegner hvordan man visuelt fremstår på gadeplan og som amatørproducenter. Dette har været en vigtig æstetik at udstråle, for symbolsk at vise, at alle ville kunne fremstille dette. I sig selv, er det en løsrivelse fra store produktionsorganisationer, samtidig med at det fungerer som en appel til punkbevægelsen, der netop ofte befandt sig ved rendestenene, i Pisserenden eller blot rodløst omkring i tilværelsen. Dette kan ses som en anti-æstetisk reaktion og har til formål at holde kommercialiseringen af punkmusikken på afstand, ved at give mulighed for at mindre produktioner bliver opfordret til gennem æstetikken. Således benyttes æstetikken til at holde det etablerede, større samfund på afstand.

Delkonklusion:

Punkens politiske symboler har en tendens til have stærke - og meget kontroversielle holdninger. Ikke nødvendigvis fordi, at de er enige med disse, men mere for at tage afstand til den forrige generation, igennem provokation.

Sprog:

I *Ikliptx* er sproget forholdsvis varierende og overvejende korrekt dansk, uden de helt store udfald og slangudtryk. Noget der afviger fra dette er, at der er ord der er udskiftet til engelsk. Der skrives f.eks. "*Bollocks var aftenens scoop*" og fortsætter "[...] *de var punks*" (Ikliptx, 1978, No.1, s.1.) Selv om punk i forvejen er et ord der er lånt fra det engelske sprog, kan det bøjes på dansk, men dette er undladt. Man kan tænke, at det måske er for at appellere til de unge eller måske blot for at være tro til punkens engelske rødder. Tendensen hvor det engelske sprog indvaderer det danske, udfordrer nogle danskeres sproglige tolerance, da de engelske ord og gloser, overtager danske ords betydning, og plads i sproget. (Redaktionen, 2019). Det kan ses, som at alle kan være med, når sproget er flydende i den forstand. Samtidig bliver flere sprog inkluderet. Umiddelbart, er der ikke de helt store sproglige virkemidler, som danner fællestræk i punken, dog er det følelserne der danner det fælles sprog.

Vi vil her fremhæve en anmeldelse af Michael Strunges værk, *Livets Hastighed* fra 1978. Mike Pace, som er skribent i Iklipsx, har lavet denne anmeldelse af værket, og fremhæver, at Strunge har formået at beskrive "[...]alle vore følelser, længsler og ensomhed, på en helt ny måde." (Iklipsx, 1978, No. 9, s.13) Det bliver altså i højere grad temaer som følelser der bliver det fælles sprog, som vedligeholder fællesskabet. En anti-æstetisk tanke, hvor budskabet og holdninger bliver selve essensen af dikteringen og det litterære bliver mindre vigtigt. Dermed bliver lyrikken ikke blot betragtet som kunst, men tager en kritisk form, henvendt mod samfundet. Et eksempel på dette; "*Man føler sig som en fremmed fra en fremmed planet, ensomt isoleret [...]*" (Iklipsx, 1978, No. 7, s.10). Her ser vi hvordan dystopiske tanker, fungerer som det bindende middel. Det er følelsen af at være en tilsidesat eksistens, som synes at være et gentagende element i punkens sprog og tematikker.

Iklipsx skribent Jesper Reisinger har skrevet om magasinet MM, der har skrevet en afhandling om hvad de; "*nu tror/ ved om dansk punk*" (Iklipsx, 1978, No. 9, s.8). Alt bliver målt og vejet i tal og der bliver analyseret på udseende, påklædning og øvelokaler. Reisinger tog fat i, at man helt har misset betydningen af punken, når man på den måde forsøger at gøre punken til en mode, som man skal hoppe med på. Aktionen mellem punkerne og modparten, magasinet MM, gør det muligt for begge parter at holde sig relevante og skabe opmærksomhed ved at danne en politisk opportunitetsstruktur. Ved at forholde sig til MM-artiklen, bliver punken stærkere som social bevægelse.

Meningen om, at hvis man som punker mener noget, skal man tilintetgøre oppositionen, er et tema man kan se flere gange. På dette stykke grafitti, står der; "*Bliv ateist, skyd en præst*".



Billede 16: Kbh-billeder (n.d.). *Fotografi af anden dør i Huset på Magstræde 14* [Fotografi]
 kbh-billeder. <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153080>

Ligeledes føler punkerne, at de er ofre af en heksejagt, når de skal betale i “*dyre domme*” samt modtager dårlig behandling, for at komme til koncerter. Helt konkret beskriver de, at de er undvegne straffefanger. De ansvarlige for dette skal, efter skribenten Camillas mening, hænges, og det er gerne ved halsen. (Ikliptsx, 1978 No. 8, s.7). således er der en aktion med en modpart og derved styrke sig selv som social bevægelse.

Når punkerne er destruktive, gør de det på en måde der fremstår parodierende. De gør grin med sport, ved at formulere et skriv om verdensmesterskabet for unge arbejdsløse skopudsere. De har sågar lavet en opskrift på *Jule PUNK kager*, hvor dele af opskriften består af *pis* og 3-5 gram pot som topping. (Ikliptsx, 1978, No. 9, s.6) At humoren er en del af æstetikken, viser at punkerne ikke tager sig selv alt for seriøst, men måske også som upålidelige. En konsekvens af deres humoristiske

retorik, kan være verden udenfor punkmiljøet heller ikke tager dem seriøst, som ultimativt kan skabe konsekvenser og udfordringer internt i miljøet. Punkens dystopiske, og nogle gange selvdestruktive tendenser, går ikke fri fra deres parodierende hang. En kultivering af selvhad, selvskade og selvmord omtalte de også med en humoristisk undertone. (Iklipsx, 1980 No. 1, s.8)

Delkonklusion:

Det overordnede fællestræk i sproget er følelser og dystopien. Temaer som længsler og ensomhed går igen, og skaber en anti-æstetisk tankegang hvor budskaber og holdninger, som bliver essensen og det litterære hermed mindre vigtigt. Det fører hen til, at det tager en kritisk form, der er henvendt mod samfundet. At punken tager aktivt afstand til andre, danner en opportunitetsstruktur, som medvirker i begge parter mulighed for at holde sig relevante. Punkens parodierende tendens, skyldes alt de ældre ikke længere kan lære fra sig. Det fører videre til, at de lærer af hinanden i stedet for, og løsriver sig fra den hegemoniske kultur, og udfordrer denne, ved at lægge nye betydninger i gamle traditioner, ved at parodierer dem.

Selvopfattelsen i punken

Punkerne udfordrer vores sanselige erindring i den måde, de kom til at fremstå i gadebilledet. Med deres beklædning og brug af kontroversielle symboler som tidligere nævnt, udfordrede punkerne samfundets generelle opfattelse af hverdagsæstetik. Dette med et ønske om at skille sig ud fra samfundets normer, og på den måde vise sine politiske holdninger i søgen efter det grimme. På mange måder blev deres æstetik, anti-æstetisk, en visuel kritik af verden og en søgen efter at provokere de æstetiske normer. Punkens æstetik udfoldede sig som nævnt, i beklædningen og på kroppen, men også i de symboler de bar og sproget både internt og eksternt. Huller i bukserne, opsigtsvækkende hår, sikkerhedsnåle, K.K.K tegn, blev ude i gadebilledet opfattet som en overensstemmelse, en homologi, en bestemt måde man så ud på, når man var punker I gadebilledet var der ingen tvivl, når denne relativt lille gruppe mennesker kom gående. Nu kommer punkerne! Hele billedet af sammensætningen af tøj, vildt hår, opkast, narkotika, zines og den sjælførladte, anspændte musik, afspejlede deres væremåde. Det kunne sammenlignes med at være et omværende kaos i hverdagsbilledet. Sådan kom punkerne i hvert fald til at fremstå i det generelle samfunds øjne, men de havde til dels selv en anden opfattelse af dem selv og det interne miljø.

Punkermiljøet var et snævert og lukket miljø, som ikke havde noget ønske om at opsøge mediedækning, tvært imod. *"Denne artikel er et eksempel på hvordan medierne fordrejer alt og stikker folk løgne [...] så de kan bruge dem i mod os, og tage broden ud af the riot ved at kommerciellesere det. SÅ BOYKOT MEDIERNE"* (Ikliptx, Vol.4 s.8) Punkerne var optaget af at søge det grimme og udfordre hverdagsbilledet. De ville skabe en reaktion og var overhovedet ikke interesseret i at medierne skulle definere deres æstetik og opfattelse af deres miljø. Muligvis fordi punkernes politiske holdning til dels var vag og ikke så konsekvent. På den ene side var de præget af antikapitalistiske og stærke politiske holdninger, men på den anden side, var de ikke så aktiv politisk drevet, og det kommer der ikke politiske resultater ud af. De dyrker denne "fuck jer" attitude, men mod hvem? For selv om punkerne var optaget af at provokere og udfordre, var aktionerne ikke direkte rettet mod nogen, men mod samfundet som konstruktion og samtiden generelt set. De havde ikke tiltro til det moderne samfund og intet håb om en lysere fremtid. Deres mest politiske handling var hovedsageligt deres æstetik, som blev ved med at udfordre det hverdagslige menneskes tanker om hvad et ungt individ skulle være, tro og forvente af verden. Dermed blev det uacceptabelt, at den ældre generation uden nogen forståelse af miljøet eller det at være ung i den tid, skulle forklare og perspektivere deres miljø og tilværelse som ung. På trods af at punkerne ikke selv ønskede mediedækning, var det akkurat i form af denne reaktion fra samfundet, at punkerne og deres holdninger først fik betydning. Det var netop på baggrund af denne transindividuation, at noget først tilgives en betydning i opfattelsen hos den anden part. Det er først når samfundet opfatter punkerne som udstødt, at de tilgives den mening og kan defineres som subkultur.

"Jeg havde bleget mit hår til den koncert og havde sådan en mærkelig grå T-shirt på med huller i. Jeg lavede mit eget punktøj, indtil der begyndte at komme lidt stil over det, så lukkede hele bandet ned for den dress-up-ting på en gang. Der hvor medierne mente, at her kom punks, og de så sådan ud, begyndte vi at holde op med at gå i alt det tøj." (Peter i Poulsen, 2010, s.48)

Citatet ovenfor viser at denne æstetiske provokation ikke blot var en intern kommunikationsform indad i subkulturen. Punkerne var afhængige af at kommunikere og skabe reaktion hos den anden part, nemlig samfundet. For uden dette modsvar fra samfundet, ville subkulturen ikke eksistere.

I en tid som ellers var præget af kaos, erindrer punkere derimod sin egen fremtræden og tid som en flugt fra den håbløse tilværelse. *“Det er sjovt, for det bliver ofte beskrevet som en meget sort periode, men i virkeligheden var der jo mange farver. Det var en utrolig farverig periode”* (Bonfils i Poulsen, 2010, s. 159). *“Jeg erindrer ikke punken som sort. Jeg erindrer den som mangefarvet, som et fellinisk orgie af farver. En innovativ do-it-yourself-kultur”* (Hall i Poulsen, 2010, s.159).

Opfattelse af punken i gadebilledet

Punkerne var også svært ironiske og præget af postmodernismens destruktive og pessimistiske tanker. Denne sammenfatning af at være ironiske og politiske på samme tid, former en egen form for aktivisme. Aktivisme i den forstand at den ikke var ideologidreven eller fysisk i form af protester, men det politisk budskab fremmet gennem graffiti og symboler. De havde ikke en utopisk forestilling om verden som et bedre sted, de tog afstand fra denne optimisme med deres pessimisme. Verden var ikke til at redde. Dermed var det måske vigtigere at nå ud til andre unge, som havde samme holdninger, end at protestere for ændringer af den danske politik. Et politisk engagement som tog afstand fra den ældre generations politisk aktive arbejde. For selv om de yngre, ifølge Rene Karpantschof, tilsiges at være 20% mindre politiske aktive end de ældre, er det ud fra politik, drevet af en ideologisk opfattelse. Punkerne drev sin egen form for politiske aktioner, med denne mere ironiske og pessimistiske form for aktivisme, der ikke var ideologisk drevet.



Billede 17: Wogensen, O. D. (n.d.) *Punker står foran John Lennon graffiti* [Fotografi] Vice <https://www.vice.com/da/article/jm98g4/billeder-fra-de-punkens-tidlige-r-i-danmark-666>

Individualismen stod stærkt hos punkerne og de lovpriste en “do it yourself” mentalitet. Samfundet var ikke et tryghedsnetværk, det var “hver mand for sig selv”. “[...] så havde jeg ikke en selvforståelse af mig selv som punker. Fordi man var så optaget af sig selv, kunne man ikke føle, at man var del af en gruppe (Sten-Knudsen i Poulsen, 2010, s.158). Til trods for denne individualistiske tankegang, var det, de klare æstetiske træk og holdninger som formede miljøet internt, på baggrund af denne transindividuation, hvor forholdet mellem *jeg* og *vi* er vigtig i formningen af miljøet. Den individuelle punkers æstetiske budskab fik, på lige linje med det politiske, først betydning igennem miljøet. Således som punkmiljøet blev dannet af individuelle æstetiske udfoldelser, som så skabte dette kredsløb af en fælles måde at fremstå i gadebilledet på.

De allerfærreste opfattede denne æstetik som smuk og havde ingen interesse i at tage del i bevægelsen. Det forblev en indelukket kreds, dermed blev punkernes fremtræden i gadebilledet og deres udadvendte politiske aktioner, deres repræsentation af sig selv. Ikke blot fordi ingen ønskede at tage del i fællesskabet, men også fordi punkerne selv kan tænkes at have været ekskluderende. I begyndelsen af punken, kunne man ikke være halvt punker, og det nyttede ikke at være en smule med i miljøet. Dengang var det alt eller ingenting, men dette ændrede som tiden skred frem. Mentaliteten kom tydeligt frem i mødet mellem punkerne og samfundet, i fremtoningen og gennem de politiske aktiviteter i gadebilledet. Enten i form af graffiti, beklædning eller symboler. Et eksempel på punkere i gadebilledet, udspillede sig ofte på Vestergade i København. De sad i deres karakteristiske beklædning og “tiggede” penge af turister på Strøget (danskpunk.blogspot, 2011). Disse aktiviteter på baggrund af deres levende ide om individualitet og en “fuckfinger” til de økonomiske systemer. Som tidligere nævnt ønskede punkerne ikke nogen form for lønningsarbejde, til trods for at arbejdsløsheden var høj. De arbejdede ikke for midlertidige løsninger, de havde ikke tiltro eller tillid til “systemet”. Denne holdning til morale og arbejde, var provokerende og gik imod alle samfundets normer, regler og strukturer. Dermed blev det også mødt med modstand og utilfredshed. Punkernes handlinger blev dermed medbragt i mødet med punkerne i gadebilledet.



Billede 18: [Københavnske punks på vej til Pære Punk koncert i Århus] (1978) [Fotografi]
danskpunk.blogspot

<https://danskpunk.blogspot.com/?fbclid=IwAR32drtpAJqOdRdB1cpCRsrnrX0VZnemQYn68EJhWS3oJe8K5HKXk0914qg>

En sådan gruppeidentitet var med til at fremme selvtilliden hos de unge punkere. Da de kom vandrende i store grupper, blev deres ukendte og uforståede æstetik, endda mere skræmmende og provokerende. Punkerne blev ikke alene en samfundsopposition, men sammen som en gruppe blev forskellen mellem punkergruppen og andre fællesskaber mere forstærket.

Punkerne blev internt også inspireret af hinandens fremtoning; *"Siouxsie var et modeikon. Efter hun dukkede op på scenen, begyndte alle pigerne at gå klædt som hende: Nylonstrømper i stedet for t-shirts og sort makeup. Vi var alle sammen vilde med hende."* (Digens, 2017). Sådan vil et enkeltindvids fremtoning, blive individuelt konkretiseret af andre og internaliseret. Til trods for at det blot var en lille gruppe unge som søgte denne punkeræstetik og de politiske holdninger, blev dens repræsentation genkendelig og tydelig i gadebilledet. En homogen, æstetisk udfoldelse som blev opfattet anderledes af samfundet, end af punkere selv. Alligevel fik punkæstetikken først betydning, når den bliver opfattet af andre. Dermed blev punkæstetikken fortolkning udefra, det som holdt den levende. Punkerne blev derfor gjort til og realiseret som "den anden part", en subkultur.

På mange måder kan man konkludere, at æstetikken havde anderledes betydning for punkerne internt i subkulturen kontra samfundet omkring. I begyndelsen var det en opsigtsvækkende kontrast i gadebilledet med hullede klæder og det opsigtsvækkende hår opfattet som blot grimt. Mens det internt i kulturen repræsenterede et medmenneske med samme holdninger, en ven. Sådan

accelererende afstanden mellem punkerne og samfundet som opponent og punkerne betegnet som anderledes eller udenfor normen. Når vi så oplever fremkomsten af eksempelvis person-next-door punks, har disse ikke samme effekt i gadebilledet, og når reaktionerne ikke længere er lige så voldsomme, får punken som subkultur ikke samme funktion som tidligere, hverken internt eller i gadebilledet.

Afrunding

Med afsæt i betydningen æstetikken havde for punkbevægelsen, vil vi diskutere hvorvidt en æstetisk fællesnævner er med til at danne og opretholde en subkultur. Dette vil vi se på ved at fokusere på ungdomsfællesskaber i nutiden. Med henblik på bevægelserne beautiful suffering, klimakrisen og sadrap, vil vi anvende vores analyse af æstetikken's vigtighed for punken, til at diskutere hvorvidt denne observation kan generaliseres til dagens unge fællesskaber. Vi vil undersøge om punkens essens stadig kan leve videre i nye former for både æstetik og fællesskaber. For at kunne trække paralleler til nutidens ungdomsfællesskaber, vil vi konkludere på punken som subkulturs benyttelse af æstetik.

Æstetikken har for punkerne, været en klar måde at udtrykke sig på. Internt i miljøet, har symboler skabt en hemmelig kommunikation, en form for kode til andre i miljøet. Dette har skabt en følelse af at være et fællesskab. Sproget har været med til at styrke solidariteten, ved fælles at skabe en dualisme mellem “dem og os”, hvor man har stået sammen mod de andre. Kollektivt kunne man på gadeplan hurtigt gennem æstetikken identificere andre fra miljøet. Denne dualisme har altså kunne styrke det interne miljø. Som resultat af dette, har der været en naturlig fremstilling af et “dem”, der var det eksisterende samfund. Man kunne derfor udtrykke utilfredshed med det post figurative hegemoni gennem beklædning, symboler og kommunikationsformer. Det kom til udtryk, ved at blive betegnet af andre som et omværende kaos i gadebilledet og ved at tage stødende og kontroversielle symboler i brug. Et konkret eksempel hvorpå man har kunne skabe dette brud, var ved kønsnormerne, som var sat i samtiden af tidligere generationer. *Den androgyne punker* viste tvetydige kønsnormer. Den mandlige punker adopterede feminine udtryk i uniformen, ved at gå i kjoler. Kvinder klippede sit hår af, og gjorde på den vis op med de traditioner, kvinderne var bundet af, ved at ekstremiteter.

Dette er i tillæg til alt det andet, blot et klart ønske om ikke at imødekomme noget af det normaliserede, og intet forsøg på at mødes i midten.

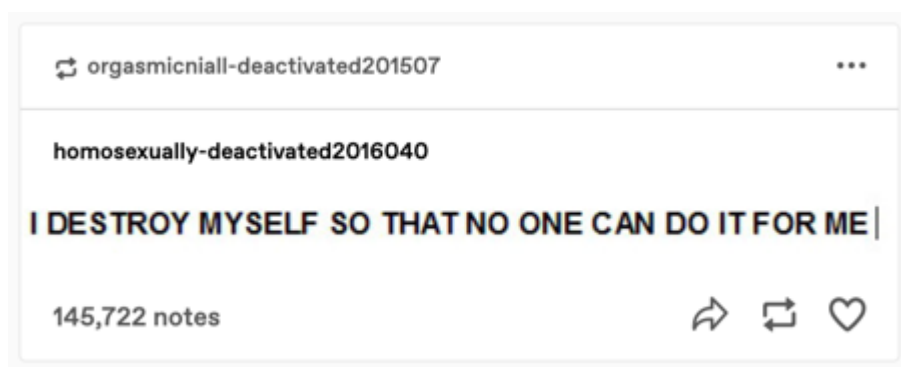
Punkerne havde en udstråling af *Rendestensæstetik- gør-det-selv* tema, der var let tilgængeligt og hurtigt identificerbar. Den lette tilgængelighed var essensen, men muliggjorde også en åbning til at profitere og mainstreamgøre bevægelsen. Når denne bevægelse blev formet, blev punkeren mødt med en reaktion, på baggrund af deres iøjefaldende æstetik og provokation. Først når punkerne ikke længere kunne udfordre samfundet faldt bevægelses-mekanismen med modparten, og æstetikken blev mere normaliseret. Punkens status som subkultur ophørte dermed. Pludselig var de ikke de samme udskud, og de ydergrænser de havde dyrket, blev mere midtercentreret. Således er der altså blevet rykket noget, gjort en forskel. Men det var jo ikke en løsning punkerne søgte. Så hvad er egentlig resultatet af en æstetik i en subkultur? Det var det der dannede subkulturen, opretholdte den og endeligt var det også den, der normaliserede og udfasede den. Gennem den teknologiske udvikling har der forekommet en ny kommunikationsplatform, hvor en ny form for æstetik bliver brugt. Sociale medier medfører nogle permanente ændringer i nutidens unges identitetsforståelse og dannelse af fællesskaber. Det interessante bliver her at undersøge hvordan disse nye kommunikationskanaler, trods en eventuel anderledes æstetik, bygger på punkens drivkraft nemlig tanken om no-future.

Denne pessimistiske holdning overfor livet og fremtiden, er en vi ser lever videre blandt unge i dag. Vi vil derfor tage udgangspunkt i en bevægelse, der benytter sociale medier, og igennem denne kommunikationskanal former sin æstetik, og syn på tilværelsen.

Punkens pessimistiske holdning overfor livet og fremtiden, er en vi ser lever videre blandt unge dag.

Vi vil derfor tage fat i en bevægelse, som benytter sociale medier og til at udforme sin æstetik og syn på tilværelsen. I denne bevægelse står særlig det melankolske og opgivende centralt. Bevægelsen har nogle lignende elementer med “no-future”-tankegangen fra punken og bliver kaldt *beautiful suffering*. Dette betegner en cyberæstetik, hvor utilpassede unge gør op mod perfektionismen, der dominerer de sociale medier (Pedersen, 2015). Hvad der er interessant med denne cyberæstetik er, hvordan det netop ikke kaldt en subkultur, men blot en æstetik. De unge samles om en referenceramme med det opgivende, melankolske og

ødelæggelsesraseriet og dyrker denne gennem billeder på blogs på Tumblr. Dette billede er et eksempel på en Tumblr-post i beautiful suffering bevægelsen;



Billede 19: Homosexually-deactivated2016040 (2014) *Tumblr Post 1* [Screenshot] tumblr.com

Billedet, der er blevet delt mere end 145000 gange på Tumblr, er blot et citat omkring ødelæggelse af sig selv. I sig selv en meget voldsom udmeldelse, men centralt for denne cyberæstetik, er hvordan unge; "[...]placerer de depressive budskaber i en æstetisk ramme" (Pedersen, 2015). Her har æstetikken altså en central rolle. Selve billedet er et klart citat, hvis æstetik egentlig blot er sort skrift i en kantet typografi. Det er altså ikke svært at skabe, meget lig punkens do-it yourself rendestensæstetik, alle kan være med.

Denne tanke om, at alle kan være med er et samlende element, som forstærker fælleskabet. For at være medlem af punken var en fælles æstetik nødvendig for at vise tilhørsforhold til bevægelsen. Mens i bevægelsen beautiful suffering blev en digital æstetik dyrket, som en naturlig kommunikationskanal på baggrund af den teknologiske udvikling. Til forskel for ungdommen i start 80'erne, har vi i dag internettet og sociale medier som et nyt sted for nutidens unge at samle sig. Siden punkens afslutning i 1985, har der været en afgørende ændring i vores fælles verdensbillede. Unge i dag bruger nok lige så meget tid på at forme deres identitet via internettet som gennem den "virkelige" verden. Generationen født efter tusindårsskiftet er vokset op med internettet som en del af deres opvækst og socialiseringsproces. Dermed kan det for dem være svært at skæln mellem det "online" og det "offline" liv; *"Jeg tror for alvor, vi er begyndt at erkende, at vores virkelighed virkelig er ny"*

(UNGORG et al., 2014, s. 13). Teknologi vil tage del som en generaliseret anden i sekundærsocialiseringen. Internettet vil i dag være med til at forme et individs identitet, og tage del i opdragelsen, kulturforståelsen og tanker om det at være ung. Sociale medier bliver en platform, som tillader unge at forsøge sig med forskellige identiteter. Sociale medier skaber plads til at udforske personligheder og sider ved ens identitet, uden at konfrontere omverdenen med dette.

Selv om bevægelsen beautiful sufferings kan tænkes at ville opfattes som en skæv subkultur, der danner et fællesskab på baggrund af en konkret æstetik og holdning, bliver denne som andre digitale ungdomsfællesskaber betragtet som mainstream i kraft af, den er online. Hvor punkens dannelse var afhængig af en æstetik udover normen, tillader sociale medier generelt ikke denne mulighed. Dermed får ikke ungdomsbevægelser ikke den samme opmærksomhed, fordi vi allerede har set noget lignende, og intet formår at være helt unikt. Disse forskellige bevægelser er overalt på internettet, både i relation til grafisk æstetik, men også i aspekterne af beklædningen, de flydende kønsnormer og sproget. Vi bliver med andre præsenteret for et hav af forskelligheder, der dermed ikke længere trodser normen, provokere eller er iøjnefaldende på samme måde.

På samme måde kan man argumentere for at bevægelser i dag, ikke bliver til en subkultur, grundet at den fra start tager del i mainstreamkulturen. En anden faktor for den misvisende betragtning af disse som subkultur kan være generationskløften. Hvor de forskellige generationer før har kunne kommunikere med hinanden i den fælles virkelighed, i gadebilledet, ved tidsskrifter og i et fysisk møde med hinanden, føre disse nye bevægelser primært kommunikation i den digitale verden. Sociale medier tillader unge at udfolde æstetik på en ny måde. I form af billeder, grafisk design, videoer, memes og mere. Et globalt fællesskab som strejker sig over landegrænser på tværs af kulturen. Disse fællesskaber består typisk hovedsagelig af unge. Primært fordi den ældre generation ikke er vokset op, med denne indforståethed med sociale medier og dennes betydning for identiteter og fællesskaber. Det er en ny verden, en ung verden som til dels også er forbeholdt den yngre generation. Når disse unge fællesskaber udtrykker deres holdninger og utilfredshed overfor samfundet via sociale medier, vil den ældre generation ikke opfatte deres mening, og dermed heller ikke angive en reaktion på deres budskab. På sin vis kan vi erkende, at ungdomsbevægelser dannet over internettet, ikke kan betegnes som

en subkultur. På baggrund af at vi, som nævnt tidligere, betragter en subkultur til at være en ved siden af normen. Det vil derfor være behov for en modpart, altså normen, for at kunne definere sig selv som afviger fra hegemoniet. En subkultur forankret over internettet vil ikke opnå modstand fra oppositionsrollen, fordi de ikke tager del i den digitaliseret kultur, og dermed bliver ikke nuets ungdomsfællesskaber givet en betydning i kraft af reaktioner fra andre. Subkulturen vil miste sin position som udstødt og bliver en del af den generelle kultur.

Selv om vi ikke betragter disse internetfællesskaber for subkultur, danner de fællesskaber blandt unge, og samler mennesker på tværs af nationer og områder, samt tillader mennesker med samme interesser og holdninger at finde sammen. Ja faktisk er der tegn på, at det netop er de individuelle følelser, som hele fællesskabet er baseret på. Nemlig tanken om at være afviger fra forventningerne og normen og gøre oprør med en samlende æstetik. Om det er gennem sociale medier eller ved et fysisk møde. I bevægelsen ”sadrap”, finder vi mange lighedstræk til punken. En ungdomskultur med musik som et fælles referencepunkt, og som på lige linje med beautiful suffering dyrker dystreheden og do-it-yourself tilgangen.

Gennem Tumblr blev rapkollektivet *"GothBoiClique"* dannet i 2012. Det skilte sig ud fra den rapbølge som eksisterede på det gældende tidspunkt. Som en af gruppens første medlemmer nævner, skyldtes det: *"...that the aesthetic is open to interpretation by a generation of listeners drawing organic threads between trap, emo, black metal, dark wave, indie rock and whatever else tickles their fancy"* (Reeves, 2018). Dette blev kollektivet for de såkaldte *"SoundCloud-rappere"*, hvor det at gøre det selv, var udgangspunktet i musikken. Man lavede sine egne beats og tekst, og lagde det gratis op på musikplatformen *SoundCloud*. Det var hverken gennemproduceret eller professionelt, men derimod hjemmelavet og amatøragtigt.

Der er, altså ligesom i punken, en "gør-det-selv" ideologi i den måde at lave musik på. Grundet den teknologiske udvikling er instrumenterne bare byttet ud med digitale musikprogrammer, og kassettebåndet er byttet ud med de sociale medier. En af de helt store kunstnere inde for dette univers er Gustav Åhr, bedre kendt som Lil Peep. Med tekster om depression, selvmedicinering, selvmordstanker og tristesse (Ullman, 2018). Han blev et forbillede for de unge, som selv stod i samme situation som ham, og dermed blev der

skabt et fællesskab, som lovpriser depressionen, selvmordstanker, stofferne og det totalt håbløse (Ullman, 2018). Bevægelsen Beautiful suffering viste tanker om selvmord igennem grafiske citater, med kantet typografi, mens her vises gennem tematikkerne i rapperens sprog. Lil Peep var ikke den eneste indenfor denne genre, rappere som XXXTENTACION og Juice WRLD, var også kendte indenfor dette miljø og de: *"... skaber et rum, hvor det er legitimt for plagede unge mænd at give udtryk for svaghed. Psykisk sårbarhed bliver aftabuiseret, og på den måde bryder de nedtrykte rappere med de brystbankende hypermaskuline stereotyper i hiphoppen..."* (Ullman, 2018, p.14). Igen minder dette om punken. Anderledes er dog, at denne rap er mere selvcentreret og selvdiagnosticerende, imens punken mere var en "fuckfinger" til autoriteterne og form for oprør. "No-future" i denne kultur måske mere som et tilvalg: *"Problemet med sad rapperne er [...] at de affolitiserer psykiske lidelser og gør outsiders til værelsen til et glamourøst, individualiseret livsstilsvalg"* (Ullman, 2018, p.15). Fælles for dem begge er dog, at medlemmerne kan samles om et stykke kunst, som varer ved. I dag kan man holde sammen på det fællesskab, da de sociale medier altid kan sætte dig op med andre inde for denne kultur, og dette ses også, når man tager et kig på henholdsvis Lil Peep's og Juice WRLD's Instagram, som stadig ligger billeder og videoer op, selvom alle tre er døde.

Det er tydeligt, at indenfor dette fællesskab, betragtes disse rappere som forbilleder, der bliver ansigtet på det depressive sprog. De bliver foregangspersoner for en bevægelse, der fronter livets mørke sider. Hvor personlige tekster går hen og får stor betydning for enkeltindivider som dyrker samme følelser. Det var samlingspunktet omkring denne fællesskabsfølelse, kan endda ses som vigtigere for dannelsen af både punkbevægelsen og sadrap, end selve det at have en fælles æstetik. For på en måde er æstetikken med til at danne og opretholde fællesskabet, men punkere eller sadrap tilhængere, ville ikke have haft et behov, for et sådanne fællesskab uden en følelse af at være udstødt og rodløs. Sadrap bliver også, på lige linje med beautiful suffering, betragtet som en del af nuets mainstreamkultur, men det betyder ikke, at deres holdninger, politik, budskab og fællesskabsfølelse ikke er lige så betydningsfuld som i punken.



Billede 21: Getty Images *Lil Peep* [Fotografi] Mirror.UK

<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/lil-peeps-cause-death-revealed-11663829>

Tager man et blik på for Lil Peeps visuelle æstetik, spotter man hurtigt identiske træk fra punken. Sikkerhedsnåle, neglelak, afbleget mohawk, påsyede mærker, og nitter. Selv i dag, lægger man mærke til nogle ting der skiller sig delvist ud. Outfittet er klart inspireret af punk, men værd at lægge mærke til, er hans tatoveringer i ansigtet. Et stort rødt anarkisttegn på kinden giver associationer til punken, og han udtalte selv i et interview: *"Det gør det sværere at få job, når ens ansigt er dækket af tatoveringer"* (Ullman, 2018, p.15). Anarkisttegn og en ligegyldighed overfor jobmarkedet, giver os associationer til punkerne som inaktive anarkister. *"På sin vis er der et uartikuleret ungdomsoprør i den måde, hvorpå sad rapperne og deres deprimerede fans vender ryggen til arbejdslivet og finder et terapeutisk fællesskab i deres ineffektivitet"* (Ullman, 2018, p.15). Denne æstetik som vist hos Lil Peeps og kan opfattes som provokerende, både på sociale medier og i gadebilledet, men fungerer ikke ligeså ekstremt, som hvis det var i punkernes tid. Derfor er alle hans tilhængere ikke udsmykket med tatoveringer i ansigtet. Hans æstetik er til dels med til at skabe en reaktion hos unge, samt opmærksomhed. Derfra kan tilhængere skabe et fællesskab. Dermed er det ikke æstetikken i form af beklædning og det kropslige som skabe opmærksomheden fællesskabet bygger videre på, men brugen af sprog og symboler som opretholder bevægelsen.

Som nævn i opgavens indledning betragter vi klimakrisen, som nuets afgørende krise, ungdommen kan respondere på. Denne respons kan fungere som bevægelse, der strejker sig over landegrænser og som både er samlende blandt unge, men også vækker opmærksomhed fra den ældre generation. Greta Thunberg har gået forud med sine klimaytringer, og nået ud til flere millioner af unge over hele verden. Det interessante med denne bevægelse er, at den skiller sig ud fra de to tidligere eksempler på nutidige bevægelser. Klimabevægelsen er bygget op omkring et direkte politisk budskab, med et konkret svar på problemet. Bevægelsen dyrker ikke en fælles opgivenesshed. Bevægelsen henvender sig direkte til opponenter, for at påvirke klimapolitikken og kræver en forskel i deres fremtid. Klimaaktivister går direkte i dialog med oppositionen, nemlig politikerne. De fremlægger en løsning på problemet, et krav om at handle før det er for sent. Det politiske overskygger æstetikken i klimaaktionerne og er det som vi opfatter som det absolut samlende i bevægelse. Netop fordi gruppen har en defineret modstander, bliver det skabt en reaktion, der betyder en bevaret opmærksomhed.

Konklusion

Når vi så skal konkludere på nødvendigheden af denne fælles æstetik, må det siges at være optimalt for dannelsen af en subkultur, at der i starten er en tydelig identificerbar æstetik, som provokerer og vækker røre i samfundet. Den skal skille sig ud fra det normale. Der bliver nødt til at være forgangspersoner, som de unge deler samme holdning med, og kan se sig selv i. Herefter vil der opstå en ny fælles kommunikationsform internt, som sammen med resten af æstetikken, vil opretholde subkulturen. Om end det er før eller efter de sociale mediers opståen. Dog må det optimale ved opretholdelsen være, at æstetikken ikke bliver taget helt ud i det ekstreme ligesom punken, da subkulturen vil ende med at gå hen og blive hurtigere mainstream/normaliseret. Måske var det egentlig punkens redning, at norm punken opstod? Det samme gælder med de nutidige subkulturer. For selvom de sociale medier gør det nemmere at nå ud over landegrænser, og dermed også nemmere at danne nye fællesskaber, bliver det også sværere at betragte noget som en subkultur. For jo flere antal medlemmer af subkulturer, desto mindre bliver det en minoritet, og kan hurtigt ende med at blive mainstream, og ikke længere subkulturer. Subkulturer skal altså dannes og opretholdes efter en hårfin balance, og med det in mente, er det vildt nok at tænke på, at punkerne alligevel kunne finde ud af det i +-8år. Men altså who cares anyway? I hvert fald ikke punkerne.

Litteraturliste:

Anderson, B. (2001). *Forestillede Fællesskaber*. Roskilde Universitetsforlag.

Berger, L. P. og Luckman, T. (1983) *Den samfundsskabte virkelighed. Samfundet som subjektiv virkelighed* Lindhardt og Ringhof.

Bernhardt, E. (2012). *Estetikk og fremmedgjøring En undersøkelse i lys av Kant* (Masters).
<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/34331/Bernhardt-Master.pdf?sequence=1>

B, K. (2021, december 12). *History of Pop-Punk Music With Timeline*. Spinditty. Besøgt 17/12 2021, fra <https://spinditty.com/industry/History-of-Pop-Punk-Music-with-Timeline>

Brats. (n.d.). Garagerock. <http://www.garagerock.dk/bands.og.diskografi/brats/brats.htm>

Bykilde, G., Bykilde, G., & Bykilde, G. (2000). *Når unge udfordrer demokratiet : dokumentation og debat* (1. udgave.). Center for Ungdomsforskning.

Brønnum, J. (2018). *Bowie: Rockmusikeren som eksistensdigter* (1st ed). Eksistensen

Camus, A. (1998). *Oprøreren* (3. ed.). Gyldendals Tranebøger.

Cheung, M.-, Law, D., & Yip, J. (2014, 31. december). *Evaluating Aesthetic Experience through Personal-Appearance Styles: A Behavioral and Electrophysiological Study*. Besøgt 17/12 2021, <https://Journals.Plos.Org/Plosone/Article?Id=10.1371/Journal.Pone.0115112>.
<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0115112>

Dale, P. (2012). *Anyone can do it: empowerment, tradition and the punk underground*
David Bowie – Changes. (n.d.). Genius. Besøgt 17. december, 2021, fra <https://genius.com/David-bowie-changes-lyrics>

Dead Kennedys officiel website, & Lewis, A. (n.d.). *Welcome To The Official Website For Dead Kennedys*. Deadkennedys. Besøgt 17/12 2021, fra <http://www.deadkennedys.com/history.html>

Digens, A. (2015, 22. oktober). I billeder: *Da punken mistede sin uskyld i København*
Vice. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.vice.com/da/article/jm98g4/billeder-fra-de-punkens-tidlige-r-i-danmark-666>

Digens, A. (2017, 3. oktober). *Billeder fra den københavnske punkscene*. Vice. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.vice.com/da/article/7xkmwy/billeder-fra-den-koebenhavnske-punk-scene?fbclid=IwAR1OGuVRUZYa5gElMdiQbN4wau-eFw7HzbJsQUfJkAq5LK642MgYFBzu3lg>

Ewens, H. (2021, July 23). *'There are no rules now': how gen Z reinvented pop punk*. The Guardian. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.theguardian.com/music/2021/jul/23/there-are-no-rules-now-how-gen-z-reinvented-pop-punk>

Folker Christensen, L. (2015, 25 januar). Depressionen smitter online. *Politikken*.

Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays On Postmodern Culture* (1st ed.). [E-book]. Bay Press

Green, A. (2008). *Cultural history*. Bloomsbury Publishing Plc.

Grünbaum, O. (2020, September 8). *ungdomsoprøret*. Den Store Danske. Besøgt 17/21 2021, fra https://denstoredanske.lex.dk/ungdomsopr%C3%B8ret?fbclid=IwAR2EWYoI8NHYUGe6Iq6ZKBWgM8Sb3QYHQpa8npHf2VhAXi8pkigHO_DsC2k

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style (New Accents)* (1st ed.) [E-book]. Routledge.

Iklipsx 1978 No. 7 (1978) <http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.78.07.pdf>

Iklipsx 1978 No. 8 (1978) <http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.78.08.pdf>

Iklipsx 1978 No. 9 (1978) <http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.78.09.pdf>

Iklipsx 1979 No. 1 (1979).
<http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.79.01.pdf?fbclid=IwAR0bRPF1vZxuVj0D2OJJVXz-IvI5TdKKlGRsueql-LjrqNNoUnWoD5AsLxk>

Iklipsx 1980 No. 1 (1980) <http://www.garagerock.dk/mags/pdf/mag.iklipsx.konvolut.pdf>

Introduktion. (2011, 19. april). danskpunkt.blogspot, Besøgt 17/12 2021, her
<https://danskpunk.blogspot.com/?fbclid=IwAR32drtPAJqOdRdB1cpCRsrnrX0VZnemQYn68EJhWS3oJe8K5HKXk0914qg>

Jensen, S. (2018). 1968 og studenteroprøret i Danmark. *Samfundsøkonomien* Nr 2, 9–13.

Jespersen, J. (2020, 23 marts). *keynesiansk teori*. Den Store Danske. Besøgt 2/12 2021, fra
https://denstoredanske.lex.dk/keynesiansk_teori

John Lennon – Imagine. (n.d.). Genius. Besøgt 17. december 2021, fra <https://genius.com/John-lennon-imagine-lyrics>

Karker, A. (2007). *Jagtvej 69* (1st ed., Vol. 1). Lindhardt og Ringhof.

Knox, T.M. 1988. "*Hegel's Aesthetics: Lectures on fine art*". Oxford University Press [s.2]

Kyhn, D. B. (2016, 13 april). *70'erne: Dengang du enten var disker eller flipper*. Dr.dk. Besøgt 18/12, 2021, fra <https://www.dr.dk/levnu/fritid/70erne-dengang-du-enten-var-disker-eller-flipper>

Lund, J. (2016). Samtidighedens æstetik - Teknik, tid og politik. *Agora*, 33(01), 101–117.

Lykkeberg, R. (2019, 1. maj). Rune Lykkeberg i boguddrag fra 'Vesten mod Vesten': Punkten var min ungdoms første tegn på, at fremskridtets tid var forbi. *Information*. Besøgt 17/12, fra https://www.information.dk/kultur/2019/03/rune-lykkeberg-boguddrag-vesten-vesten-punken-ungdoms-foerste-tegn-paa-fremskridtets-tid-forbi?lst_tag)

Lynggaard, K. (2002, 8. marts). *Skidt på samme lokum...* Information. Besøgt 28/10 2021, fra <https://www.information.dk/2002/03/skidt-paa-samme-lokum>

Magstræde 14. (n.d-a). kbh billeder. Besøgt 17/12 2021, fra <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153133>

Magstræde 14. (n.d.-b). kbh billeder. <https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/153080>

Mead, M. (1970). *Kultur og engagement*. Schultz.

Nationalmuseet i København. (n.d.). *Afghanerpels fra 1970'erne*. Nationalmuseet. Besøgt 17/12 2021, fra <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/modens-historie/1970erne/afghanerpels/>

Mortensen, D. H. (2019). *Danske Pladecovers: udvalgte plader 1960-2019*. Byens Forlag

Nationalmuseet i København. (n.d.). *Punkerjakke med bemalinger og nitter fra 1980'erne*. Nationalmuseet. Besøgt 17/12 2021, fra <https://natmus.dk/historisk-viden/temaer/modens-historie/1980erne/punkerjakke/>

Nielsen, G., & Rifbjerg, K. (1995). *Danmarksbilleder*. Bogklubben Samtid.

Nielsen, M. R. (2016, 28. august). *Punken fylder 40 år – men bider den stadig fra sig?* DR. Besøgt 17/21 2012, fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/musik/punken-fylder-40-aar-men-bider-den-stadig-fra-sig>

Nielsen, J. S. (2021, 13. februar). *Keynes bragte økonomien ud af sin depression ved at gøre staten til en central aktør*. Information. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.information.dk/udland/2018/09/keynes-bragte-oekonomien-depression-ved-goere-staten-central-aktoer>

Pedersen, K. (2020, 27. februar). *Det ekstreme mainstream*. [Www.Kommunikationsforum.Dk](http://www.kommunikationsforum.dk). Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.kommunikationsforum.dk/artikler/Internettets-moerke-side>

Pedersen, K. (2015, July 3). Det hæsliges æstetik. *Weekendavisen*.

Poulsen, J. (2010): *Something Rotten!* København: Gyldendal.

Pære Punk - Various (LP) | Køb vinyl/LP, *Vinylpladen.dk*. (n.d.). Vinylpladen. <https://vinylpladen.dk/vinyl/various/paere-punk-LP>

Redaktionen. (2019, 18. januar). *Engelsk invaderer det danske sprog*. Nyheder.tv2.dk. Besøgt 17/12 2021, fra <https://nyheder.tv2.dk/samfund/2019-01-18-engelsk-invaderer-det-danske-sprog>

Redder, H. (2019, 1. maj). *'Hippierne var eksotiske, men ændrede kun lidt.'* Information. Besøgt 2/12 2021, fra <https://www.information.dk/kultur/2011/10/hippierne-eksotiske-aendrede-kun-lidt>

Reese, M. (2018, 6. August). *Wicca Phase Springs Eternal: Occult Genre-Smasher Bred in Punk, Backed by Code Orange*. Revolver. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.revolvermag.com/music/wicca-phase-springs-eternal-occult-genre-smasher-bred-punk-backed-code-orange>

Rior, B. (2020, 16. marts). *The ultimate guide to teenage (Gen Z) slang in 2020*. Mynewsdesk. Besøgt 17/12 2021, fra https://www.mynewsdesk.com/flowbox/blog_posts/the-ultimate-guide-to-teenage-gen-z-slang-in-2020-90864

Sangild, T. (2012, June 25). *Svar på spørgsmålet: 'Hvad er æstetik?'* kunsten.nu - Online magasin og kalender for billedkunst. Besøgt 8. november, fra <https://kunsten.nu/journal/svar-paa-spoergsmaalet-hvad-er-aestetik/>

Schmidt-Rees, H. (2019, 31. maj). *Punk Fashion And The Bubble-Up Theory of Fashion*. PERSPEX. Besøgt 17/12 2012, fra <https://www.per-spex.com/articles/2019/4/21/punk-fashion-and-the-bubble-up-theory-of-fashion>

Shenton, Z. (2017, 9. december). *Lil Peep's cause of death revealed after rapper passes away aged 21*. Mirror. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/lil-peeps-cause-death-revealed-11663829>

Skov, J. L. (2018, 23. August). *De ældre efterlyser et ungdomsoprør, men de burde selv tage affære*. Information. Besøgt 17/12 2021, fra <https://www.information.dk/debat/2018/08/aeldre-efterlyser-ungdomsoproer-burde-tage-affaere>

Sørensen, A.E, Olesen, T.B, Farbøl, O. (2019,1. november). *De økonomiske balanceproblemer i 1970'erne*. danmarkshistorien.dk. Besøgt 2/12 2021, fra <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/de-oekonomiske-balanceproblemer-i-1970erne/>

Syberg, K. (2017, 4. December). *Som ung synes man, at man er revolutionens fortrop, men man er bare barn af sin tid*. Information. Besøgt 17/12, 2021, fra https://www.information.dk/debat/2017/11/ung-synes-revolutionens-fortrop-bare-barn-tid?lst_tag

Tidens Samling (n.d.). *Mode fra 1970'erne*. Tidenssamling.dk. Besøgt 18/12, 2021, fra <https://tidenssamling.dk/viden-om-tiden/mode-20-aarhundrede/mode-i-1970erne/>

Ullman, A. (2018, 9. august). *De unge rappers lidelser*. Weekendavisen. Besøgt 17/12 2021. Fra <https://www.weekendavisen.dk/2018-32/kultur/de-unge-rappers-lidelser>

UNGORG, & Eide, A & s. Alnæs. (2014, February). *DET ER PÅ FACEBOOK MAN FLØRTER: UNGDOMMERS FORHOLD TIL IDENTITET OG SEKSUALITET PÅ SOSIALE MEDIER*. <https://www.medietilsynet.no/globalassets/publikasjoner/2015/2014-ungorg-sosiale-medier-rapport---web.pdf>

Vinther, S. M., & Sørensen, J. (2020, 7 maj). *Besættelsestiden er en erindringspolitisk kampplads*. Forskerzonen. Besøgt 6/12 2021, fra <https://videnskab.dk/kultur-samfund/besaettelsestiden-er-en-erindringspolitisk-kampplads>

