

Nio fragment om alternativ metal

ANDERS BARTONEK

”Angel Dust”

I

Albumet *Angel Dust* innehåller väsentligen och simultant både en kritik och en fördjupning av arbetsdelningens princip, en princip i samband med vilken Theodor W. Adorno i *Estetisk teori* skrev att ingen konst har möjlighet att på något sätt realisera sin humana allmänhet om den inte tar vägen via konsekvent arbetsdelning. För Adorno innebär det att konsten kritiskt måste använda sig av den princip som har lett till behovet av konst. Om Adorno har rätt är Faith No More inne på en fruktbar väg då de håller fast vid denna dubbla karaktär hos arbetsdelningen. Å ena sidan: *Angel Dust* fylls över kanten av en indifferens av influenser – de hörs, men är svåra att skilja åt, och det tycks inte gå att härleda sig tillbaka till ingredienserna utan att just det går förlorat som eftersökningen vill förstå. I boken *The Real Story* citeras Bill Gould om varför den mer traditionella gitarrockaren Jim Martin togs in i bandet. Det gällde att skapa en specifik blandning: ”we needed a heavy guitar, and we couldn’t use some alternative guy who’d been fed on U2 to supply that punch. So really it was all about cooking a brew; he full-filled that ingredient”. Å andra sidan: det musikaliska utförandet utgörs av en tydlig arbetsdelning på ett sätt som är ovanligt för genren. Faith No More spelar orkestral, men icke-pompös metal. Trey Spruance, Mr. Bungle-medlemmen som fick i uppgift att spela in gitarren på ett senare album, är nära detta perspektiv: ”I’ve always naturally thought of the role of Faith No More guitar parts as being kind of minimal pieces of a puzzle working in conjunction with everything”. Exemplariskt för detta är versriffkonstellationerna på spåren ”Everything’s ruined” och ”Crack Hitler”. Avgörande är att detta dubbla förhållningssätt kombinerar individernas frihet och musikens indifferens-produktiva chiffer. *Angel Dust* både kritiserar och praktiserar arbetsdelning. När Adrian Harte i *Small Victories* beskriver Faith No Mores sätt att konstruera sin musik som ett ”plastmodium – a giant, many-headed slime pushing simultaneously in many different directions, capable of pulling itself into pieces, able to fuse back together” träder både indifferens (slime) och differens fram. Kombinerandet som metod är en viktig faktor

hos Faith No More, man kanske kommer att tänka på Joseph Schumpeters beskrivning av entreprenörens produktiva innovation såsom en ”ny kombination” av bekanta element, vilken samtidigt kommer ur men därigenom bryter ned det gamla. Men genom att enbart titta på delarna som kombineras blir det svårt att närma sig exempelvis ”Jizzlobber”, som delvis uppvisar klassisk metal, men kombinationen mellan rytmsektion, keyboard och Martins traditionella gitarr är svår att greppa. Det klassiska rockmomentet hos Faith No More tappar sin självklarhet, upplevs malplacerat, men förlorar inte sin omedelbara slagkraftighet i detta kanske det mörkaste och mest aggressiva spåret. När Martin lämnade bandet efter *Angel Dust* tappade Faith No More kontakt till detta problematiska förhållande till rockriffet, vilket på många sätt var deras livsnerv. Att Martins typiska hårdrockstil redan från början stod i kontrast till övriga medlemmars sätt att spela var de ju redan då medvetna om, men det var också något de sökte. När sedan samarbetet avslutades med Martin verkade denne själv inse vad detta innebar för Faith No More: ”Faith No More, as you know it, is no longer. I believe the fact that we (always) went in different ways musically was actually an integral part of the band”. Med honom försvann både musikens indifferens och kollektivets arbetsdelning.

II

Enligt uppgift konstruerade Mike Patton texten till ”Land of Sunshine” genom att sätta samman olika visa livsprognoser ur ”fortune cookies”. Det är rimligt att anta att han bearbetade materialet en smula och det är svårt att avgränsa vad som var de ursprungliga spådomarna, men Patton sjunger till exempel att: ”You have a winning way, so keep it. [...] You are an angel heading for a land of sunshine and fortune is smiling upon you”. Detta citatmontage tycks förskjuta Walter Benjamins metod från dennes Passage-projekt genom försöket att via sitt montage av kitsch nå utöver det blott ytliga. Det är omstritt hur Benjamins Passage-verk var tänkt att se ut som slutresultat givet att han hade hunnit färdigställa det, men en tolkning har gjort gällande att det uteslutande skulle bestå av ett sådant montage av citat, där själva den konstellation som citaten försätts i skulle ge dem en ny innebörd, gärna en chockeffekt. Även Adorno inspirerades av Benjamins metod och utvecklade idén om begreppskonstellationen, som utgår från ambitionen att i kunskapshänseende närma sig en sak utan att enbart pressa in saken i begreppets raster. Målet är att öppna upp utan att likställa saken med

annat och ignorera dess egenhet. Citaten slits av Patton (liksom av Benjamin) ur sitt ursprungliga sammanhang för att på nytt få liv i montage med andra brottstycken. Kaklapparnas budskap sätts samman utan vetskap om dess riktning, samtidigt med deras positiva innehåll om en tydlig lyckosam väg framåt mot solskenets rike. Kitschen blir rasande hos Patton, och lika osäker på sin riktning som lyckad. Men vad är det som Patton vill öppna upp genom sin konstellation?

III

Albumet *Angel Dust* hör hemma i och präglade en tid av förändring inom hårdrockens historia, då de tillsammans med band som Guns n' Roses, Nirvana, Jane's Addiction och de här diskuterade artisterna avlöste den löjliga party- och hårmetalen som exempelvis Poison och Europe stod för. Denna förändring innehöll inte bara ett återvändande till ett mer direkt och rått förhållningssätt till rocken, utan också att experimentell metal kunde ta stor plats. *Angel Dust* är ett huvudexempel på det sistnämnda, men just genom sitt säregna sätt att koppla samman det experimentella momentet med en mer direkt popdimension. I en musikteoretisk uppsats om Sonic Youth drev Mikael Tuominen tesen att det var ett väsentligt drag hos gruppen att befinna sig i gränlandet mellan det populära och avantgarde och han kallar dem därför just "populära rockavantgardister". Betraktar man *Angel Dust* med samma lins hamnar även detta verk i ett tydligare ljus. Låtarna håller sig genomgående å ena sidan på ett direkt och lättåtkomligt plan, men de flesta försök att hålla fast i vad de håller på med riskerar att misslyckas – musiken undandrar sig direktkontakt trots sitt direkta tilltal. Monterandet av skilda typer av moment från olika pop- och rocktraditioner, liksom från hip-hop och dansmusik – och även med "citater" från kabel-TV-världen från slutet av 80-talet: "Here is how to order!" ("Land of Sunshine") – konstruerar en avantgardistisk rock som aldrig offerar sin omedelbarhet, men inte heller går att förklara genom denna. På *Angel Dust* är yta och djup jämlika. Det är lätt att i efterhand kommentera *Angel Dust* för att inte vara så extremt som sitt rykte. Men det extrema ligger i att hitta den punkt där det direkta och ytliga å ena sidan och djupa och avantgardistiska å andra sidan korsar varandra, denna punkt är inte en kompromiss med avsaknad av ställningstagande, utan kan betraktas som en gyllene medelväg. Det byggs ofta i efterhand upp en bild av band, som exempelvis Sonic Youth, varefter lyssnare förväntar sig något mer spektakulärt, men istället vid lyssning av *Goo* konstaterar att det ju bara är ganska vanlig pop. Detta stämmer på olika

sätt även på artister som Pixies, Peter Gabriel och Talking Heads. Det avancerade på *Angel Dust* motsvaras just inte av föreställningen att djupet bör prioriteras före det ytliga. Det som rör sig i djupet behöver á la Hegel träda ut i verkligheten för att komma till sin rätt. Men även Martin Heidegger är, trots Adornos kritik, kanske närmare Hegel än den kritiska bedömningen anmäler i hans explikation av varafrågan. Det räcker inte heller för Heidegger att bara stanna i djupet. Den nämnda gyllene medelvägen måste hos Faith No More samtidigt vara lika diffus som välavvägd, det får inte vara möjligt att skilja det direkta från det indirekta. *Angel Dust* bör betraktas som folkligt, utan att bli populistiskt, och avancerat, utan att bli teknokratiskt och elitistiskt.

”Meantime”

IV

Meantime imiterar det maskinella och ställer sig sedan frågan hur den mänskliga rösten kan erövra ett utrymme gentemot det. Som murgröna slingrar sig sången och de frustrerade skriken runt de kompakta blockens rörelse. Den skyler både över och klättrar på vidundret. Rösten kan inte perforera det. Med mänskliga medel försätter gruppen sig in i maskinens funktionssätt, och genom denna icke-maskinella presentationen är de kanske närmare maskinens natur än den själv. Det är inte i första hand ett raseri mot maskinen de ger uttryck för, snarare försöker de hänga med så gott det går. *Meantime* hyser dessutom sträng aversion mot arbetsdelning i utförandet. Som en massiv och uniform orm forcerar den obönhörligt det urbana landskapet. Formuleras här ett minne av de första erfarenheterna av New Yorks tunnelbana för över hundra år sedan, när de irländska och italienska arbetarna skar genom Manhattan med sina bara händer och invånarna sedan steg ner i underjorden med dödsångest för att överlista markytan (”Bite my lip. How far down is down?”)? Även här syns den urbana kampen mellan yta och djup. Icke-arbetsdelningen i musiken bryts bara av det gitarrskrikande (som väl både kan representera maskinens skrik och människornas ångest) och det vokala momentet, som är konstant rådlöst inför sitt förhållande till maskinens våldsamma rytm – det hjälper varken att skrika eller att sjunga. Helmet skapar musik som inte ger plats åt sång genom sin kompakta anti-arbetsdelning, och sedan försöker Page Hamilton sjunga till det. Om människan, som Karl Marx skrev, har reducerats till att bli ett bihang till maskinerna, så omfamnar Helmet till synes detta faktum och upprepar det

gång på gång. Rösten kan inte vinna. Men ett bihang må vara än så onödigt och utbytbart, det är fortfarande där. Och detta motmoment finns också i maskinen själv: en uppgiven maskin skriker inte. Helmets aggressiva minimalism visar (exemplariskt på ”Iron Head”) hur människan kan hoppas vara outhärlig trots allt. Helmets maskin är extremt repeterande, men precis som hjärtat slår den ibland ett extra slag.

V

Distinktionen mellan stad och land utgör en fruktbar utgångspunkt för interpretationen av olika former av hårdrock, exempelvis för att skilja Helmet från band som AC/DC och Pantera. Visst, AC/DC svänger. Men jag menar att en beskrivning av Helmet som ett svängigt AC/DC vore träffande. De avbrutna riffen har de gemensamt, men AC/DC, inte Helmet, stampar på stället. Helmet rullar osaligt mot undergången, och snarast påskyndar den. Maskinen skriker och gnisslar, men avancerar också sensuellt och maniskt, och människan försöker hänga med. Se bara deras video till ”Unsung”. Helmet spelar stadsmusik, AC/DC lantmusik (precis som Pantera, the cowboys from hell). *Meantime* imiterar stadens puls, men faller inget omdöme om den. Maskinens rörelse och groove är primärt, men människans röst försöker hitta sin plats. Urbanitetens natur innebär att människan konstant befinner sig vid vattenytan och kämpar för sitt liv, detta åskådliggör Helmet. Den kompakta maskinen rullar smidigt fram och använder brotten som ackumulerande kraft. Men maskinen är trots denna avancerade rörelse inte helt immun. Flera av spåren slutar med att mekaniken skenar. ”Give it” är exempel på detta, och texten konstaterar resignerande: ”Killing hurts, has to be done”. Men Helmet vågar inte lita på att maskinen driver sig själv till förstörelse, på detta sätt är musiken i sanning marxistisk. Musikens oro sätts i gungning, men är rådlös. Marxism innebär idag att vara medveten om att vi rör oss i fel riktning, men att det egna förslaget är ännu mer förlegat än kapitalismens. Helmet försöker inte, som Marx, att ställa Hegel på fötter och hjälpa honom marschera, utan de transformerar hans ande till ett rasande tåg. Ibland ovan jord, men mestadels grävandes i jorden. Helmet är ”pulspondare” (Sara Westin) och de imiterar stadens tempo, både gatans övermäktiga och underjordens dödsnära. Hamilton sjunger: ”Every day’s the last day. No one sees you”, men det är inte säkert att detta är menat som något att sörja. Mer än någon annanstans framträder Helmets intensitet i trumspelet. Virveltrumman glömmet ingen. John Staniers piskrapp skyndar på katastrofen, men gör den också synlig. Varför skyndar vi oss? Människan

i trummorna uppvisar sin mänsklighet genom att försöka spela som en maskin, vilken förhastar sig, men inte lyckas dö. Nietzsches berömda imperativ om att man bör putta till det som håller på att falla liknar här virvelns piskande av den skenande maskinen. Men hittills störtar maskinen sig inte över stupets rand, skenandet har blivit livsprincip. Analogt till Benjamins och Giorgio Agambens idé och diagnos om ett permanent undantagstillstånd kan man här tala om permanent skenande, en konstant slutgiltigt ångest. Helmet håller oss kvar i denna stress, men vad ska vi göra ”in the meantime”? Staniers virvel blev berömd för sin distinkta karaktär både vad gäller klang och utförande. Ett effektivt sätt att slå ner på människan, men också ett sätt att minnas vad som händer. Slutet på ”Unsung” åskådliggör skenandet och det abrupta slutet är skenbart, direkt börjar ”Turned Out” med sin grävande riffvåg. Helmet spelar ut den rimliga rådlösheten om vad som kan hända härnäst, ingen vet. Mellan spåren måste de låtsas ta paus, men det finns ingen vila.

VI

Jazzmomentet i Helmet's rock (som ofta framhävs i samband med Hamiltons bakgrund och musikutbildning) är rimligtvis en anledning till dess överskridande av det stationära och lantliga rockstampandet, i vilket deras musik lätt hade kunnat hamna. På ytan är Helmet's disciplinerande musik motsatsen till jazzens proklamerade frihet, på sin höjd spelar den en viktig roll i musikskapandets första ögonblick då riffens figur formeras, för att i låtarna sedan stanna kvar i detta steg varefter figuren ”loopas”. Men kan detta ”jazzmoment” också användas för att beskriva Helmet's kollektiva och frihetssträvande rörelse? Kan jazzen användas som bild för Helmet's sätt att agera tillsammans, bortom den strikt musikaliska betydelsen av jazz? Grunden rör sig hos Helmet, det mullrar under gatan, men synkoperingen är inte huvudanledningen till det (tänk Adornos jazzkritik). Helmet's jazzrock ockuperar inte en källarlocal, men gräver en oregerlig tunnelbana. Jazzmomentet i musikens kollektiva vändningar tillåter dock hos Helmet inte någon frihet hos de enskilda musikerna (förutom sångens utlämnande åt sig själv). Disciplinen är sträng, alla måste gräva åt samma håll. Men kan jazzens frihet etableras kollektivt? Det som står på spel är stadens frihet som kollektiv jazz. Den är inte förverkligad, med söks hos Helmet. Att vara jazzig och (nästan) uniform. Det Adorno en gång utopiskt kallade ett tillstånd i vilket det gick att leva tillsammans utan rädsla vore en sådan frihet. Men Helmet visar hur en sådan kollektiv jazz också kan vara självplågande. Ångesten i tunnelbygget.

”Brown Album”

VII

Humor tas inte lätt emot i metalvärlden, inte ens inom den alternativa. Primus har blivit ett stort namn trots det, och till och med de sexistiska jackass-rockarna Limp Bizkit vill se sig som arvtagare. Men humor, detta är en vanlig åsikt, måste, om den nödvändigtvis ska ingå i hård rock, vara underordnad det seriösa i musiken. Primus avfärdas ofta som ”tokroliga”, och stora delar av metalvärlden både avslöjar och triumferar med sin exceptionella tråkighet. Denna tråkighetens tendens är tydlig, även om det finns undantag hos traditionella storheter som Metallica, och många hårdrockare gillar ju Tankards ölkomik. Men får man skämta om allt? Ja, är jag benägen att svara, om skämt inte går ut över svaga, alltså om humorn har en medvetenhet om maktstrukturer, då bör den skämta om allt, om det svåra i synnerhet. Ett möjligt kategoriskt imperativ vore uppmaningen att skämta om allt, särskilt om de svåra frågorna, men endast om du inte använder humor som ett maktmedel. Som Max Horkheimer och Adorno påvisar har dock den kapitalistiska underhållningshumorn funktionen att få människor att uthärda det dränerade liv de tvingas leva. De pekar på hur ”trickfilmen” får människor att ”vänja sinnena vid det nya tempot” och hur ”Kalle Anka i de tecknade filmerna liksom de olyckliga i verkligheten får ta sitt stryk för att åskådarna ska vänja sig vid sitt eget”. Och resultatet av det blir att ”skrattet blir ett instrument för sveket mot lyckan”: ”vad man skrattar åt är att det inte finns något att skratta åt”. Om man vill kritisera humor är det här man bör börja, inte hos Primus. Även om det inte är på grund av någon sådan idé som Primus kritiseras av metalpöbeln uppstår frågan varför *Brown Albums* humor inte skulle vara ett sådant skrattets ”stålbad”. Och Horkheimer och Adorno antyder dessutom att motmedlet mot denna terroriserande humor är humorlöshet (exempelvis hos Baudelaire och Hölderlin). Sviker Primus också lyckan? Det kan inte besvaras på ett omedelbart sätt, men en sak är säker: Horkheimers och Adornos underhållningskritik och den vanliga kritiken av Primus utgör ingen allians. Men att det framstår så blir till ett problem för författarna i fråga, inte för *Brown album*. Lyssnare till *Brown Album* vänjer sig inte vid att få skit av sin arbetsgivare, musiken rättar inte in sig i arbetslinjens depression, vilken den traditionella metallen har lärt sig att älska. Och Primus har dessutom stöd i förebilden Frank Zappas filosofi.

VIII

Virtuositeten är ett betydande och väsentligt karaktärsdrag hos Primus, men på *Brown Album* gör de mycket för att dölja den. Grumligt ljud, med en visuell estetik tagen från 1800-talet på omslaget, prioriteras före en produktion som visar upp allt som försiggår. På *Brown Album* flyter elementen samman, men hotar förbluffande nog inte Primus stil. De förstärker sin stil genom att låta mindre som sig själva. Härigenom blir *Brown album* en blockad mot insyn, mot övervakning och mot upp- och genomlysning. Där Primus tidigare motsvarade och måhända på grund av sina tekniska färdigheter lät sig lockas att låta mer tekniskt differentierat i ljudbilden (och på efterföljande album återgick till detta) motarbetar de sig själva på denna Rancho Relaxo-inspelning (som egentligen är en förproduktion). Den tidigare inställningen förvånar inte då Les Claypool tidigare har varit ljudtekniker åt Yngwie Malmsteen. För att återigen göra en koppling till urbana frågor kan man säga att *Brown Album*, genom sitt avvärjande av insyn, motarbetar de principer med vilka Baron Haussmann förstörde Paris på 1800-talet liksom den grid-princip med vilken New York grundlades under samma århundrande. *Brown Albums* visuella estetik korresponderar med denna epok. Primus musiks opaka karaktär motsvarar den gamla storstadens labyrint. Där Haussmann lät riva det gamla snirkliga och oregerliga Paris efter 1848 och lät dra stora boulevarder genom staden för att möjliggöra omfattande övervakning, förhindra barrikadbygge liksom för att ge räckvidd åt kanoneld, värnar Primus om gatans liv á la Jane Jacobs. *Brown Album* vill vara en barrikad med ett grin som trotsar Haussmann. En lantis kommer till stan, och man skämtar om skämtaren. Ljudbilden för oss till albumets brunhet. Beatles gjorde sitt vita album, Metallica spelade in sin svarta skiva, Primus valde att ge ut sin bruna skiva. *Brown Album* är en urban skiva som skenbart allierar sig med den lantliga och fascistiska brunheten, vilket Primus för övrigt gör genom hela sin katalog, jämför bara med (videorna till) ”Wynona’s Big Brown Beaver” och ”My Name is Mud”, liksom till det återkommande fisketemat (vilket inte tar stor plats på *Brown Album*). Skivan placerar sig i spänningen mellan stad och land och koketterar med en högintensiv blandning av landet och avancerad musik. De flirtar till exempel med boskap på ”Shake hands with beef” och blir till en stadsmusik genom att uttrycka sig med sin utstuderade lantshet. *Brown Album* distanserar sig från landet genom att imitera hillbillies i stil med *Deliverance*. Men det är inte bara ett nedvärderande av det lantliga: kanske inser de, precis som Jacobs gjorde det i sin bok om *The Death and Life of Great American Cities*, att storstädernas lokala och byaktiga dimensioner i de mindre

kvarteren utgör en absolut nödvändig aspekt av gatornas liv och dynamik. För Jacobs krävs det att de lokala och ”naturliga ägarna” är intresserade av att övervaka sin gata samtidigt som främlingskapet mellan människor i storstäder är lika viktigt. Håller Primus fast i det byaktiga för stadens skull? Detta vore en riskabel balansgång. Adorno utvecklar en pedagogik som vill kunna förhindra att Auschwitz återigen inträffar. Inom denna är avbarbariseringen av landet en grundförutsättning för att undergräva uppreandet av koncentrationslägrens skräck. Vad skulle Trump spela för musik om han kunde spela bas som Claypool? Inte skulle det låta som Primus i alla fall. Eller?

IX

Primus omvänder hierarkin mellan gitarr och bas, och sätter basen på tronen. Claypools bas tar ansvar för låtarnas bärande riff och i händerna av Larry LaLonde övertar gitarren istället funktionen att skissera klanger som omger basriffet och att betona och ornamentera på olika sätt genom spåren. Basen blir till ett ”lead instrument” (Tom Morello). De byter alltså inte plats, utan basen övertar rifffunktionen och puttar gitarren till en blott ornamentande roll. I boken *Primus – Over the Electric Grapevine* beskrivs av Matt Winegar också hur ”most bass players are taught to follow the drums. And Les never did that. [...] I remember Tim saying, 'It's so annoying. If the song starts to move a little bit, Les just stays right where he wants to be, and you better fucking match him or else the whole thing is going to fall apart.' Tim wanted Les to follow him, and Les wasn't having it”. Skulle man betrakta deras musik strängt funktionellt skulle Les inte behövas, men det är inte avsikten här. Primus är i denna mening en trio som påminner om The Police, vilka hade en liknande arbetsdelning, men Claypools bas bär Primuslåtarna i en mycket mer väsentlig mening än Stings bas gör det. Det är kanske på grund av att även Primus såg detta släktskap som de (på *Rhinoplasty*) spelade in en cover av Policelåten ”Behind my Camel”, även om de gissningsvis såg en viktigare förebild i trion Rush. Primus framstår härigenom i viss mening som arvtagare till det klassiska metafysiska tänkandet, där fokus ligger inte på det sekundära, utan på det grundläggande och primära (Primus). Basen befordras, inte bara som en grundbyggsten i rockmusiken utan såsom dess ledinstrument, och därmed lyfts det grundläggande, eller varats vara fram, om man vill uttrycka det med Heidegger. Basen förutsätts inte bara på ett oreflekterat sätt och förblir diffus i sin traditionellt självklara bakgrundsroll, om vilken man bara har en vag och allmän kunskap. Nej, Primus ställer frågan om varats vara, om basens bas, och det gör de genom

att beröva basen på sin basfunktion. Hela albumet låter också nästintill som ett enda basljud, ibland vitalt ("Kalamazoo") och ibland genomborrande tråkigt och extatiskt ("Shake Hands with Beef"). Men att Primus snarare oskadliggör basens ontologi genom att lyfta basen till ytan, snarare än utvecklar ett heideggerianskt intresse för ontologi, skulle därmed också gynna Judith Butlers projekt att ifrågasätta tanken om att det har funnits ett kvinnligt subjekt före det samhälle som sedan inrättar institutioner för att ge instrument till dess politiska strävan. Grunden hör inte till det förflutna, varigenom den skulle bli oantastbar och kvinnan fästs vid dess ramverk, utan den måste in i spel och omformuleras. Det är om grunden politiken måste handla, och därmed måste den in i fokus. Rockmusikens historia kan därmed gentemot Butlers argument betraktas som anti-feministisk eftersom den kan ses präglas av ansträngningen att hålla tillbaka basen och ge den perifer och oviktig roll. Den ska helst inte höras, den bara finns där bakom, precis som hushållsarbete. Att det inom den alternativa rocken finns åtminstone två prominenta exempel på band med övervägande män där den kvinnliga medlemmen spelar bas (Kim Deal i Pixies och Kim Gordon i Sonic Youth) är intressant i detta sammanhang. Men man ska inte läsa in för mycket i detta, särskilt då det i Deals fall inte var frivilligt, hon hade hellre valt gitarren men Joey Santiago hann före. Hon spelade sedan gitarr i sitt eget band The Breeders. Det ligger väl närmast till hands att tänka att kvinnliga basister har fått denna roll eftersom den är perifer, men kanske finns där också en möjlighet att röra om i botten.

Tack till Jesper Skarin för läsning, kommentarer och förbättringsförslag!