

Abstract

Research about non-institutional musical environments, like hiphop, is important when education and learning are being discussed. The literature on aesthetic informal learning is limited. We need to know more about how learning is organised in autonomous and musical contexts.

In this article two female rappers from New York City are in focus. The rapper Jean Grae is a Grammy nominated rapper who is well-known around the world. Toni Blackman is a hiphop ambassador, appointed by the U.S. Department of State. Her different social and educational projects on hiphop have been given a lot of attention in the press.

The purpose of this article is to study what kinds of learning aspects appear in the rappers' talk about their work in interviews, group conversations, magazines and self-produced texts.

The results show how the rappers stand out like fosterers, popular adult educators, jazz musicians, tradition-bearers, specialists and artists. Linguistic reformulations are used to analyze the complexity of the rappers' activities. Finally, the article discusses how school can be a fosterer and a tradition-bearer and at the same time positive and open to new forms of popular culture.

Keywords: female rappers, hiphop, aesthetic informal learning, tradition-bearer, fosterer, popular adult education, non-institutional musical environment, education

Johan Söderman, (Licentiate of Philosophy) PhD candidate in Music Education, Lund University.

Claes Ericsson, (PhD) Associate Professor (Reader) in Education (docent i utbildningsvetenskap), Halmstad University

Göran Folkestad, (PhD) Professor (Chair) in Music Education, Lund University.

Traditionsbärare och fostrare – samtal om lärande med två amerikanska rappare

Johan Söderman, Claes Ericsson & Göran Folkestad

Forskning om estetiska uttrycksformer så som de gestaltas i autonoma och musikaliska lärandemiljöer är relativt begränsad. Estetisk verksamhet äger ofta rum i sammanhang där varken kursplaner eller lärare styr processerna. Det är känt att estetisk praxis kan vara av stor betydelse för människors självkänsla och identitetsutveckling (Drotner, 1991; Fornäs et al, 1988/1995). Däremot finns det relativt lite kunskap om hur detta ”fria” eller ”informella” lärande är strukturerat och hur det verkar i olika kollektiva kontexter (Fornäs et al, 1988/1995; Folkestad, 2006; Söderman & Folkestad, 2004; Söderman, 2005a). Ett sätt att närma sig den värld som utgörs av autonomt estetiskt lärande är att sätta fokus på och studera dessa självstyrda estetiska läroprocesser. Forskning om hur människor själva organiserar sitt eget lärande kan utgöra viktig kunskap för diskussionen kring pedagogik och utbildning. Det lärande som äger rum när individer, på egna villkor och utanför formell utbildning, formar institutionella strukturer, där de inte bara uttrycker estetiska ambitioner, kan även vara av centralt intresse för diskussionen om den obligatoriska skolans framtida utformning. I icke-institutionella hiphopmiljöer uppstår ibland lärandemiljöer, som är ”skolliknande” (Chang, 2006; Sernhede, 2002; Söderman & Folkestad, 2004; Söderman, 2005a; Toop, 2000).

Det kan konstateras att pedagogisk forskning inom det estetiska området i hög grad har fokuserat på lärandets process och form. Det finns ett antal studier inom det musikpedagogiska området där syftet är att utveckla kunskap om icke-institutionaliserade eller informella lärstrategier (Folkestad, 1996, 1998; Saar, 1999; Green, 2001; Ericsson, 2002; Gullberg, 1999, 2002; Johansson, 2002; Saether, 2003; Söderman & Folkestad, 2004; Söderman, 2005a). I dessa lärandemiljöer finns det sällan några motivationsproblem, vilket den obligatoriska skolan ständigt brottas med. Autonoma lärandemiljöer, som till exempel hiphopkulturen, kan således utgöra ett relevant forskningsobjekt för utbildningsvetenskapen.

Det finns exempel på pedagogiska inslag i litteraturen kring hiphop. Ove Sernhede (2002), som har följt ett hiphopkollektiv i Angered, noterar den skolliknande situationen vid hiphopparnas repetitioner. Han skriver att ”ibland kunde repetitionerna bli seminarieliknande tillställningar då någon av de äldre och initierade berättade om hiphopens historia, de svartas eller de latinamerikanska indianernas historia, någon redogjorde för en bok han läst” (s. 137). Det går att se att förutom skolan, framträder även den nordiska folkbildningstraditionen, där studiecirkeln utgör en pedagogisk modell för emancipatoriskt lärande som förebild för hiphopparna i Sernhedes studie.

I Los Angeles uppstod i början av 1990-talet en informell hiphopskola kring rapparen Spade där rappare¹ fick lära sig hiphopens estetik och hantverk (Chang, 2006). I Söderman och Folkestad (2004) och Söderman

¹ J-Ro från Alkoholiks, som numera bor i Malmö, var en av Spades unga adepter.

(2005a) framträder två olika hiphopkollektiv. Det är de läroprocesser och kreativa strategier som uppstår i deras verksamhet som beskrivs och diskuteras. De båda kollektiven har olika ambitioner och mål med sina respektive verksamheter. Den ena gruppen vill slå igenom och försörja sig på hiphopmusiken medan den andra mer framstår som idealister och missionärer för hiphopkulturen. Den senare gruppen avstod till och med från att medverka på en samlings-cd med okänd svensk underground-hiphop, som de själva dels tagit initiativet till och dels ordnat finansiering till, eftersom de tyckte att det fanns så mycket annan bra svensk hiphop som borde uppmärksammas och synliggöras.

I autonoma musikgrupper sker olika former av lärande, konstaterar Fornäs et al. (1988/1995). Även Lucy Green (2001), som har studerat det informella lärandet bland rockmusiker, drar slutsatsen att traditionell musikundervisning har mycket att lära av gehörsmusikers lärostrategier. Rockspelande handlar oftast om att spela på gehör vilket kan betraktas som en form av muntlighet (se Lilliestam, 1995; 1996). Det är dock viktigt att påpeka att fokus för denna artikel är autonoma musikmiljöer; deltagarna i dessa hade kunnat spela efter noter och det hade fortfarande varit autonoma musikmiljöer. Det är inte bara musikaliska kunskaper som tillägnas i dessa ungdomsgrupper. Det går att anta att ett frivilligt och lustfyllt musicerande både bidrar till personlig utveckling och ger nödvändiga yrkeskunskaper. Förutom musikaliska kunskaper kan det handla om exempelvis administrativa och sociala kunskaper som tillägnas när ungdomar spelar rock (se Fornäs et al., 1988/1995).

Fredrik Björk (2005) kritiserar Fornäs et al. för att inte lyfta fram drömmarna om att kunna leva på musiken bland rockspelande ungdomar. Drömmen om att kunna försörja sig via musiken fanns hos ett av kollektiven, som beskrivs i Söderman och Folkestad (2004) och Söderman (2005a). Det går dock att skönja vissa klasskillnader mellan de båda hiphopkollektivens ambitioner och livsmål. Drömmen om att ”slå igenom” och bli professionella musiker, som finns hos ett av kollektiven, kan härledas till en uppfattning om att skola och utbildning inte är något för dem. Deras utländska bakgrund har säkert betydelse för denna ”underdog-känsla” när det gäller skola och utbildning. I Sernhede (2002) säger Tedriko, som också har invandrarbakgrund att: ”skolan är inte min grej, men jag klarar mig...man kan ju säga att gruppen också är en slags skola, fattar du...”(s. 137). Idag existerar inte formella utbildningshinder i de flesta europeiska länder men ändå kan ungdomar uppleva att skolan inte tillhör deras värld. Särskilt bland de nya européerna, människor med utländsk bakgrund som lever i ”reservatliknande” områden utanför störstäderna, finns det många som riskerar att bli den nya underklassen (Sernhede, 2002).

Björk (2005) skriver om professionaliseringen av rockspelande i Sverige genom att exemplifiera med Folkhögskolan Fridhems musikutbildning för rock- och jazzmusiker. När musikaliska inträdeskrav på denna populära musikutbildning infördes höjdes nivån på utbildningen, konstaterar Björk, och en ökad professionalisering av rockspelandet startade, som idag har lett till att jazz- och rockutbildningar finns på de svenska musikhögskolorna. Det är viktigt att påpeka, vilket Björk inte riktigt synliggör i denna artikel, att Fridhems populära musiklinje enbart var en av flera intressenter i denna omfattande institutionalisering av rock- och jazzmusiken som har pågått under de senaste årtiondena. Denna process startade redan

under 1970-talet på de svenska musikhögskolorna i och med den så kallade SÄMUS-utbildningen (se Olsson, 1993). Idag kan man på Musikhögskolan i Malmö bli lärare i musik med inriktning mot inte bara jazz, vilket idag är relativt vanligt internationellt, utan även i rockmusik vilket fortfarande är mindre vanligt vid en internationell jämförelse. Den stora reformeringen av musiklärarutbildningen, vilket resulterade i den så kallade SÄMUS-utbildningen, beskrivs av Olsson (1993).

Den begynnande institutionaliseringen och professionaliseringen av hiphop som just nu sker i USA beskrivs av S. Craig Watkins (2005). Vid musikutbildningen vid Berklee College i Boston, finns det en professor i scratch². Vid denna innovativa musikutbildning betraktas skivspelaren (turntablen) som ett musikinstrument. Berklee College gav redan på 1960-talet undervisning på elgitarr och införlivade jazzmusiken i sin verksamhet på 1940-talet. Denna musikutbildning kan ses som en indikator på vad som är på väg att ske med hiphoppen. Det är förmodligen bara en tidsfråga innan hiphop flyttar in på någon av de nordiska musikhögskolorna.

Det finns även en rad professorer i musikvetenskap med inriktning mot hiphop på amerikanska universitet och lärosäten. En del av professorerna undervisar även i praktiska hiphopkurser. En av dem är Joseph G. Schloss, som själv har en bakgrund som breakdansare och deejay. Han har undervisat i praktiska universitetskurser i hiphop genom sin verksamhet som universitetsprofessor vid bland annat New York University och Tufts University. Schloss, har i sin forskning, uppmärksammat hiphoppens lärandeaspekter. Schloss (2004) framställer letande efter skivor, som hiphoppens deejays och producenter ägnar sig åt, som ett informellt problembaserat lärande. En skiva leder till nyfikenhet efter fler skivor med samma artist, en låt som är en så kallad cover leder till att originallåten hittas, och så vidare.

Hiphoppen har setts som ett socialt projekt ända sedan starten i New York för cirka trettio år sedan (Chang, 2006). David Toop (2000) beskriver tidiga motivationsprojekt på skolor i New York med hiphop som medel. Han beskriver hur deejayen Gary Byrd arbetade med flera projekt i nedgångna skolor i New York under 1970-talet, med rap som pedagogiskt verktyg. Toop (2000) citerar Byrd: "I was trying to figure out some way to improve reading levels. My not being an 'educator' but more like a motivator I figured that if you could at least motivate kids to be interested enough in reading that's the first step" (s. 45). Jeff Chang (2006) ger flera exempel på hiphoppens pedagogiska sidor i sin monumentala skildring av hiphopkulturens framväxt. Den populära universitetsprofessorn Andrei Stoberts kurser i afroamerikansk musik besöktes bland annat av rapparen Chuck D från Public Enemy. Stobert betonade vikten av att hans studenter skulle studera traditionen istället för att fokusera på det som är "hippt" och "inne". Public Enemy har kommit att bli den afroamerikanska traditionens främsta förespråkare och förvaltare. De har bland annat samplat från kända jazzklassiker vilket ska ses som en hyllning till jazzen utifrån ett afroamerikanskt perspektiv.

I Changs omfattande dokumentation över hiphoppens historia (2006) beskrivs hur kriminalitet, våld och droger ersattes med hiphop och dess tävlingskultur i det socialt nedrustade New York City under 1970-talet. Projektet drevs av eldsjälar som till exempel Afrika Bambaataa, som framstår

² Scratch (och även ibland cuts) kallas de rytmiska ljud som uppstår när deejayen rör vinylskivan fram och tillbaka på en analog, manuell skivspelare (en så kallad turntable).

som en informell pedagog och ungdomsledare. Istället för våldsamma gängbråk skulle ungdomar ”battla” (utmana) varandra i något av hiphoppens fyra element. Hiphoppens fyra element är: deejaying (DJ-ing), breakdance, graffiti och rapping (MC-ing). Hiphoppens emancipatoriska kraft har hela tiden varit budskapet i Bambaataas mission. Han är fortfarande verksam och numera åker han runt i världen och agiterar för införandet av ett femte element inom hiphop; kunskap. Bambaataa talar om ”overstanding” och menar att ungdomar måste läsa böcker och bilda sig så att de kan höja sig över en vanlig kunskap (understanding) och därmed ta makten över sina egna liv³.

Skolan och institutioner har inte monopol på musikaliskt lärande. Roger Säljö (2000) skriver att ”Lärande är således ett möjligt resultat av all mänsklig verksamhet och kan inte på något enkelt sätt kopplas till bestämda arrangemang som skola och undervisning” (s. 13). Icke-institutionella musikmiljöer, som till exempel hiphop, är således högst relevanta för förståelsen av lärandet och dess mekanismer och aspekter. Sammanfattningsvis är det viktigt att slå fast att relationen mellan informellt estetiskt lärande och nyare musikformer bör utforskas för att en fördjupad diskussion om människors lärande ska kunna ske.

New York är hiphoppens födelsestad. Staden brukar beskrivas som hiphoppens Mecka och numera kan man som turist åka sightseeing i hiphopmusikernas fotspår. Under vintern 2008/2009 kommer ett hiphopmuseum att invigas i Bronx (Chang, 2006). För att förstå hur hiphopmusiker resonerar kring lärande kan det vara fruktbart att studera rappare från just New York City. Under hösten 2004 fick Söderman möjlighet att vara gästforskare vid Teacher’s College, Columbia University. Under sex månader kunde denna artikels empiri samlas in. Följande artikel handlar om två rappare, eller emcees⁴ som de själva kallar sig, från New York City. De två kvinnorna är Jean Grae och Toni Blackman. Grae är i första hand utövande musiker även om hon även arbetar som krönikör för några amerikanska tidningar. Blackman är också utövande musiker men försörjer sig i första hand med hjälp av olika sociala och pedagogiska projekt som rör hiphop.

Denna artikel ingår i ett avhandlingsprojekt (se Söderman, kommande) om hiphopmusiker och lärande där avsikten är att studera olika aspekter av lärande inom hiphopkulturen (Söderman & Folkestad, 2004; Söderman, 2005a; Söderman, 2005b).

Syftet med denna artikel är att studera vilka aspekter av lärande som framträder i talet om den egna verksamheten i intervjuer, gruppsamtal, tidningsintervjuer och egenproducerade texter hos två amerikanska rappare.

Teoretiska utgångspunkter

Denna text kan inordnas under det som brukar benämnas *kulturstudier*. Studien ansluter sig till den brittiska forskningstraditionen, *cultural studies*, som utgör en tvärdisciplinär arena och mötesplats för forskare från olika

³ När Söderman lyssnade till Bambaataa vid en hiphopfest i Bronx 2004 talade han om vikten av utbildning för afroamerikaner och att föräldrar måste sluta röka för att framstå som goda förebilder för sina barn.

⁴ Emcee kommer från Master of Ceremony eller Mike Controller. En emcee är också en konferencier vid amerikanska musikshower som förväntas vara ”slängd i käften”.

discipliner. Vi har valt att använda cultural studies som ett teoretiskt ramverk för denna studie. Att inta ett "cultural studies-perspektiv" kan innebära att ungdomsgrupper ses som en motkultur mot rådande normalitet och ordning. Cecilia Andersson (2006) skriver att "Cultural studies undersöker bland annat betydelsebärande praktiker, synliggör kulturella konstruktioner" (s. 66). Cultural studies utmärks av en metodologisk och teoretisk mångfald och är en tvärvetenskaplig forskningstradition. Det finns en medveten vilja att lyfta fram marginaliserade grupper i samhället och därför kritiserar cultural studies ibland för att ha en politisk agenda. I denna artikel får vi möta två afroamerikanska kvinnor vilka tillhör en marginaliserad grupp i det amerikanska samhället.

Cultural studies startade utifrån en diskussion om kulturbegreppet i Birmingham under beteckningen Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) 1964. Detta kom att kallas Birminghamskolan och blev internationellt känt genom forskare som Richard Hoggart och Raymond Williams, men framförallt genom Stuart Hall, som genom sin person kom att bli synonym med cultural studies under 1970-talet och 1980-talet. CCCS lanserade ett kulturbegrepp som var mer antropologiskt än tidigare rådande kultursyn och som beskrev olika människors eller gruppers gemensamma livsvillkor. Kulturbegreppet, som tidigare endast betecknade så kallad seriös konst, fick härigenom en bredare innebörd. Williams (1958/1966) definition av kultur som "a whole way of life" blev banbrytande och bröt med tidigare kulturuppfattning (se Turner, 1996).

Kritiker menar att det har varit en ensidig fokusering på manliga subkulturer och vit arbetarklass med start i Paul Willis berömda studie om brittiska arbetarklasser (1977) (se Thornham, 2000). Dominic Strinati (1995) hävdar att antingen är kvinnor frånvarande eller representerade som stereotyper hos cultural studies. I denna artikel får vi möta två kvinnor som verkar i en mansdominerad bransch vilket skulle kunna svara upp mot denna feministiska kritik. Det är dock viktigt att påpeka att det under senare år har bedrivits många feministiska studier inom det allt större och världsomspännande cultural studies-fältet.

Pierre Bourdieus kultursociologi har varit viktig för analysen av denna artikels empiriska material. Framförallt de fältmekanismer som han lanserar i *Konstens regler* (2000). I en studie av Söderman (2005b) används en kombination av fältteori och diskursanalys när svenska professionella rapparens konstruktioner av identitet kartläggs. Denna teoretiska kombination använder även Mads Krogh (2006) i sin studie av den danska hiphop-journalistiken.

Metodologi och design

Den metodologiska ansatsen för denna studie kan benämnas *kulturanalys*. Ehn och Löfgren (2001) menar att varje kulturanalytisk tolkning är en skapelse. Varje produkt består av subjektiva föreställningar där kulturell tillhörighet, personliga erfarenheter och intressen spelar roll. Kulturanalytiska tolkningar kommer inte till genom en mekanisk procedur där man tar ett steg i taget enligt överenskomna regler och konventioner, menar Ehn och Löfgren. Det handlar om vetenskaplig kreativitet vilket kan vara svårt att enbart läsa sig till. Denna personliga och unika process

innehåller tysta dimensioner som är svårverbaliserade. De har trots detta faktum lanserat angreppssätt som kan vara användbara i analysen:

Perspektivering innebär att man försöker se en företeelse som något. Fenomen kan ses som en form av "social kontroll, kulturellt revir eller klassmarkör" skriver Ehn och Löfgren. Perspektivering innebär en språklig omformulering och Ehn och Löfgren talar om kulturanalys och om kulturanalytisk forskning som ett slags "metaforfabrik".

Kontrastering innebär att ett begrepps mening klargörs genom dess kontraster. Vad något betyder är nära länkat till vad det *inte* betyder. Ehn och Löfgren menar att alla kulturer är uppbyggda kring oppositioner som till exempel gott och ont. Det kan vara fruktbart att studera motsatsen till det man studerar. Vad är det i den studerande kulturen som är oacceptabelt, ohederligt, orent, ofint, onormalt, osannolikt, omoraliskt och otänkbart undrar Ehn och Löfgren.

Prövning innebär att forskaren ska söka efter svaga punkter och inkonsistenser. Det bör finnas, menar Ehn och Löfgren, en överensstämmelse mellan tolkning och presenterad empiri. Kulturanalytiska tolkningar bör också jämföras med annan forskning inom samma ämnesområde. Prövning går att likna vid det som inom traditionell vetenskapsteori brukar benämnas validitet.

Det finns också ett "oundvikligt" etnografiskt perspektiv i denna studie. Söderman har studerat hiphopkulturen i snart åtta år och "hängt" med dess aktörer i många olika sammanhang. Han bodde under 2004 sex månader i Harlem i New York City. Det är omöjligt att inte känna sig som en etnograf och som en främmande fågel när man vistas i en främmande miljö.

I denna studie bygger på kvalitativa forskningsintervjuer. Kvale (1997) menar att det finns två typer av intervjuare. Han använder metaforerna *malmletaren* och *resenären* för att benämna dessa två kategorier. Malmletaren vill "spegla" verkligheten genom att "gräva" efter något värdefullt och unikt i datamaterialet. Detta förhållningssätt kan benämnas realism (se Börjesson, 2003). Alvesson och Kärman (2000) menar att en stor del av dagens forskning skrivs som om "language is strictly controlled by the researcher, a simple tool through which she or he mirrors the world" (s. 138). I denna attityd till intervjuer finns det ringa medvetenhet om den *språkliga vändningen* som har påverkat samhällsvetenskap och humaniora under senare år.

Den senare metaforen (resenären), som Kvale använder, beskriver dels en forskningsprocess, dels en attityd till intervjuer. Bildligt sett skulle det kunna beskrivas som att forskaren ger sig ut på en resa bland konstruktioner och diskurser i datamaterialet. I denna uppsats utgör resenären en passande beskrivning av det förhållningssätt som finns till intervjumaterialet.

Vidare finns en deskriptiv ansats i denna artikel, som tar sig uttryck i att två olika kvinnors verksamhet porträtteras. Kompletterande data från offentliga intervjuer används i presentationen för att ge en rikare bild av dessa kvinnor. Ehn och Löfgren menar att olika former av data gör kulturanalysen rikare. De menar också att man ska låta empirin "svämma"

över. Långa citat som gärna uttrycker mer än vad de behöver kan användas i presentationen för att ge liv åt analysen, påpekar Ehn och Löfgren.

Datamaterialet som kommer att presenteras bygger i första hand på två individuella intervjuer med två amerikanska rappare, vilka genomfördes under hösten 2004 i New York City. Intervjuerna var ganska ostrukturerade och kan betraktas som ”fria” samtal även om intervjuaren (Söderman) försökte styra samtalet mot lärande och hiphop. Intervjuerna har transkriberats ordagrant och varje intervju varade i cirka en timma. Kompletterande data som har använts för studien är publicerade intervjuer i tidskrifter, böcker och hemsidor på Internet. Söderman fick även möjlighet att följa några pedagogiska hiphoprojekt under hösten 2004. Gruppsamtal, observationer och dokument från dessa träffar utgör även de kompletterande data.

Dessa två kvinnor är vana vid offentlighet och att framträda i media, vilket är en anledning till att namnen inte fingeras. Dessutom ställde de båda rapparna upp i projektet med ett löfte om just publicitet.

Deras utsagor kommer att granskas kritiskt, men det är samtidigt viktigt att poängtera att vi hyser stor respekt för deras verksamhet. Det är två mycket kompetenta och kreativa kvinnor som är i fokus för artikeln och som båda har rönt stor medial uppmärksamhet för sina respektive verksamheter.

Jean Grae och Toni Blackman

I följande resultatredovisning kommer de afroamerikanska rapparna Jean Grae och Toni Blackman att presenteras. Först kommer en individuell presentation av de båda rapparna och avslutningsvis en jämförande analys och dess implikationer på lärande och utbildningsvetenskap.

Jean Grae

*Rap's dead
Rap sucks
But thanks to ya'll for
Killin' it
Grillin' it down
And spillin its guts
And fillin' it
Back up with trash
Wait up I mean cash
(Jean Grae, My Crew)*

Jean Grae är en kritikerhyllad rappare från New York vars rapptexter har jämförts med en nobelpristagare i litteratur – Toni Morrison. Hon har jämförts med undergroundrappare i media, vilka ofta utmålas som antagonister till den kommersiella skivindustrin (se Jeffries, 2007). Citatet ovan från hennes låt *My Crew* positionerar henne som en icke-kommersiell rappare. ”Back up with trash. Wait up I mean cash” gestaltar hur hiphop har blivit ”nedsmutsat” av pengar. Pengar och skräp framställs i låten som likvärdiga komponenter. Pengar beskrivs vidare som något negativt och orent (se Bourdieu, 2000).

Grae försörjer sig i första hand som artist och musiker även om hon ibland frilansar som skribent och krönikör åt olika tidningar och tidskrifter. Hon är en förebild för många rappare, inte bara i New York utan även i Sverige.

Hon föddes i Kapstaden i Sydafrika och i samband med Sowetoroligheterna flyttade hennes föräldrar från Sydafrika till New York City. Hennes far är pianisten Abdullah Ibrahim (känd som Dollar Brand) och hennes mor är sångerskan Sathima Bea Benjamin. Båda är internationellt hyllade jazzmusiker. Under hösten 2004 släpptes cd-skivan *This week* som blev mycket uppmärksammad i New York City.

Efter e-postkorrespondens med hennes manager under hösten 2004 fick Söderman till stånd en intervju med Grae, vilken ägde rum på en pub i Brooklyn⁵. Managern betonade redan före intervjun vikten av publicitet för en relativt ny artist som Jean Grae. Söderman uppgav som skäl till intervjun att han skriver en bok om hiphopmusiker, vilket då betraktades som god publicitet.

Grae som en musikaliskt kunnig rappare

I den mediala berättelsen om Grae förmedlas historien om hur hon har fötts rakt in i den afroamerikanska musiktraditionen. Hennes uppväxt med två föräldrar som är professionella jazzmusiker beskrivs i tidskriften *Mugshot* (Dawson, 2004):

Mom and Pops also instilled an appreciation for jazz in their children. From age six, Jean and her brother were grilled about styles and sounds of jazz greats.

Each morning before school, breakfast with Mom was accompanied by the sounds of New York City jazz station WBGO". "One morning we were arguing about who was on bass. My mom kept telling me it was Buster Williams but I was like 'No, it's Rufus Reed, listen.' At the end of the song, the announcer said 'On bass, Rufus Reed.' She told me later that she was absolutely stunned that I was right. (s. 50)

Utsagan ger uttryck för att det har skett en musikalisk fostran i hemmet och för att Grae tack vare sin musikaliska socialisation har gedigna jazzkunskaper. Jean Grae har studerat "vocal performance" på High School of Performing Arts i New York, som var förebild för filmen och teveserien *Fame*. Hon har även påbörjat en kurs i Music Business på New York University. Grae framhåller att hennes musikstudier har varit betydelsefulla för hennes verksamhet. Det går att se i följande utsaga hur musikalisk bildning, vilket det inte är självklart att alla rappare har, framträder:

Jean Grae: I try to be more of a musician, I approach things as more of a musician than others normally do. Because I just have that background [...] Musical wise there's always things that I want to, in

⁵ Stort tack till "New York-baserade" journalisten Martin Gelin som förmedlade kontakten till Jean Graes manager.

songs you know where the bass line is totally flat and, can't believe that they took that in there, nobody heard it.

Hennes musikaliska förmåga att exempelvis urskilja en basgång som inte fungerar uttrycks till och med som bättre utvecklad än hos de producenter hon arbetar tillsammans med. Det musikaliska hantverket framstår i utsagorna som centralt för verksamheten. Musikalisk bildning blir således viktigt för en professionell rappare på Graes nivå.

Grae som skolkritiker

Grae har dock en hel del negativa erfarenheter från det amerikanska skolsystemet och hoppade av skolan redan som 16-åring. I följande utsaga är hon starkt kritisk till hur ungdomar, som besitter andra kunskaper än de som värderas som de rätta i skolan, blir behandlade i det amerikanska skolsystemet och återigen beskriver hon hur viktiga hennes föräldrar har varit för henne:

Jean Grae: The whole thing with the school system is, you know. They're not, I came to the school being ahead of my classes that I normally had as freshman in high school because I've done them in an experimental junior high school. So those classes were not seniors and I was barely 13 to get into high school and they are not prepared and they are not, uhm, the education system isn't educated enough to educate the kids. So when they get something that's kind of outside of it: they are like that's against the rules we can't make that happen. So, you are by there punished for being too educated and we have to hold you back which happens to a lot of kids. They have no idea of how to place certain things and make so that everyone will fall under the same level. [...] I wanted to learn other things which the school wasn't offering. I wanted to get out in the world and actually learn it. And my parents, again, were extremely supportive. It was up to me, and to the school: Get out of here if you don't want it here. I was fortunate enough to have parents who kind of saw things in a different way.

Citatet är uttryck för att skolan stöper alla i samma form och att kreativitet straffas i den amerikanska skolan. Grae uttrycker också att det finns ett slags "livets skola" som den vanliga skolan inte kan konkurrera med. Hon ville skaffa sig kunskaper, som hennes skola inte kunde erbjuda. I likhet med tidigare studier framstår inte skolan som tillräckligt kompatibel med dessa ungdomars bildningsbehov (Sernhede, 2002; Söderman & Folkestad, 2004; Söderman, 2005a). Räddningen blev Graes inre styrka och att hennes föräldrar förmådde att stötta henne till att få sluta skolan.

Grae som traditionsbärare

Det går inte att enbart utbilda sig till en emcee, menar Grae. Det går att förmedla hantverket men hon uttrycker samtidigt att det finns tysta dimensioner i emceeskapet. Däremot menar hon att skola och utbildning inte

kan blunda för ett av världens starkaste kulturuttryck. Skolan måste relatera och förhålla sig till hiphop eftersom den är så inflytelserik i vår samtid. Hon ser släktskapet mellan jazz och hiphop och kallar hiphop för vår tids nya jazz. Hon ser hiphop som en naturlig fortsättning på den afroamerikanska musiktraditionen:

Intervjuare: Jazz music is established in music education, what do you think about hiphop? Can you learn how to be an emcee at school?

Jean Grae: I don't think you can teach someone to do that. I think you can teach them the technical aspects of everything, the technical aspects of production, the technical aspects of emceeing. I don't think you can teach them to necessarily doing it, you know. As far as education it is an extremely important subject especially in today's world hiphop reaches so far and you don't even, you are so taking it for granted, everything you see on TV, every commercial that comes on, every ad you see, everybody's wearing you know. It has influenced so many aspects of culture that it is, it would be wrong to ignore it as a driving force and not just music everything. So I can see it, hiphop is definitive, we like to call it the new jazz and coming from the same background.

Den afroamerikanska musikgemenskapen framställs som enhetlig där jazz och hiphop beskrivs som olika grenar på samma träd. Det verkar vara viktigt för Grae att hålla fast vid den afroamerikanska musiktraditionen, vilket också kan ses i ljuset av hennes bakgrund med två föräldrar som är jazzmusiker.

Grae som folkbildare

Jean Grae talar om en historielöshet bland dagens unga i USA och stödjer därmed sitt uttalande på den folkbildnings- och folkupplysningstradition som, enligt vår mening, är påtaglig i hiphop från New York. Folkbildning och folkupplysning existerar inom afroamerikansk kultur. Vid en födelsedagsfest för hiphopkulturen som Söderman närvarade vid i New York City, hösten 2004, debatterades bojkott mot McDonalds, kvinnofrågor och vikten av utbildning för afroamerikaner.

Det finns exempel på hur rapparen agerar folkbildare och folkupplysare. Rapparen Sean "P Diddy" Combs (som också är känd som Puff Daddy) ledde kampanjen "vote or die" under presidentkampanjen 2004 och ibland talar han på skolor, som är dominerade av afroamerikanska elever, om vikten av utbildning. Den kände rapparen KRS-One kallar sig för *teacher* och Grae medger att hon är väldigt inspirerad av honom. Hiphop med inslag av folkupplysning kallas också ibland för *conscious rap*. Folkupplysning genom-syrar dock hela det amerikanska samhället och inte bara hiphopkulturen, men säkerligen finns rötterna till denna folkbildningstradition i den afroamerikanska medborgarrättsrörelsen.

I följande utsaga framställer Grae det som om det är den äldre generationens skyldighet att lära den yngre generationen historia. Hon ger också uttryck för att dagens ungdom inte visar någon respekt för historien, vilket kan ses som en gammal vedertagen och etablerad myt om ungdomen

som respektlös och historielös. Men det kan även relateras till afroamerikaners specifika situation i det amerikanska samhället. För att afroamerikaner ska kunna realisera det viktiga budskap som James Brown en gång sjöng i "I'm black and I'm proud" behövs det en medvetenhet om afroamerikansk kultur och historia. Det är främst afroamerikansk musikhistoria som Grae framhäver som viktig. Hon menar att det existerar en kulturell kanon, som alla afroamerikaner bör känna till:

Jean Grae: I think a lot of the problem with today and hiphop especially just America in general we leave our founding fathers by the way side and...

Intervjuare: What do you mean by that?

Jean Grae: No connections to our history at all [...] I think that something happened in the past let's say 8-9 years because even my generation you know we appreciate them, we know where it came from, we knew our history and the generation right after us doesn't [...] Something horrible happened. It's got to be our fault. We didn't teach them, we didn't let them know that it was important. I knew everyone who came before us. I grew up on KRS and he definitely told us that it was important to know where you come from. I think we failed the next generation in a lot of ways, a lot of ways. But it is definitely not too late to try to pick up on it right now.

Intervjuare: So the history is really important?

Jean Grae: History is very important and not even going back to hiphop history, going back to where hiphop came from and you know definitely setting from James Brown and going back to Funkadelic and then going back to jazz and then going back to blues and bebop and just going back to the origin of the drum in Africa. And just...The line is so long but all of it, you can't really, you can't almost be a part of it and do it well without knowing where it comes from and I think that's why a lot of what we regard as commercial music right now kind of feels cold cause...it doesn't have anything behind it, it just standing alone by itself and kind of wow we are the new thing. There's no legacy behind that, there's nothing behind that.

Grae uttrycker att den kommersiella musiken upplevs som kall av lyssnarna och att detta beror på att den saknar en tydlig grogrund i den afroamerikanska musiktraditionen. Det uttrycks som viktigt med kunskaper om den afroamerikanska musiktraditionen. En viss självkritik kan spåras hos Grae när hon uttrycker att hon och hennes kollegor har misslyckats med att förmedla musiken till den yngre generationens barn och ungdomar. Hon ger också uttryck för en musikalisk kanon där bland andra afroamerikanska musiker som James Brown och Funkadelic ingår.

Enligt Grae måste människor inse att de faktiskt kan påverka hip-hoppen. Människor kan ta makten över sin egen kultur, menar hon. Det uttrycks en önskan om ökad medvetenhet om den kollektiva kraften som människor har i citatet nedan:

Jean Grae: But I think a lot of...the other problem is that we don't as a people realize how much power we've got. Like we're not claiming it's whole potential like this is our music, we have the right to claim it, we have the right to do something with it.

Grae uttrycker att makten över de kulturella produktionsmedlen måste erövrats av folket. Det går att dra paralleller till hur idéer om konsumentstyra kooperativ uppstod i arbetarrörelsens begynnelse i Sverige. Liknande tankar fanns i den svenska proggrörelsen under 1970-talet och i den globala motkultur som växte fram i slutet av 1960-talet och som gestaltades i studentuppror och i musikfestivaler som Woodstock. Den bärande idén är att det faktiskt går att påverka musiken kollektivt och att ungdomar inte behöver bli passiva musikkonsument. Människor kan själva påverka produktionen av musik och skapa sina egna alternativ.

Grae som specialist

Internet har hjälpt oberoende artister som henne själv att få ut sin musik, säger Grae. En viss överetablering av rappare har skett på grund av just Internet. Det har blivit för lätt att "komma ut som rappare" och det behövs någon form av självsanering bland rappare, menar hon. Dessa okvalificerade rappare har inte skivkontrakt men tack vare Internet kan de nå potentiella lyssnare med sin musik, vilket Grae menar orsakar en överetablering av rappare. Det går att se detta fenomen som protektionism⁶ när hon menar att vissa rappare inte har den specialistkompetens som krävs för att kvalificera sig som fullvärdiga aktörer:

Jean Grae: It's a big issue. You know in a lot of ways Internet has become very helpful especially for independents, especially for an artist like myself. I couldn't get a radio play but I can push myself as hard as I need to on the Internet. But it has it's downsides, everyone can make a record. Everyone can be a rapper [gör citationstecken med fingrarna] everyone can put out a rap record. If you put it on the Internet you probably sell 4 000.

Internet både hjälper och stjälper, enligt uttalandet, och hon framställer en kluven inställning till dagens situation med dess musikaliska lättillgänglighet. Samtidigt är uttalandet ett uttryck för att det behövs ordentliga hantverkskunskaper och musikalisk bildning för att kvalificera sig som en kompetent rappare. Hantverket uttrycks åter som viktigt i citatet. Denna protektionism går stick i stäv med tidigare motkulturer, till exempel punken, där budskapet var att "alla kan".

⁶ Protektionism brukar användas som term för att beskriva nationalstaters sätt att skydda sin inre marknad. Vi använder protektionism för att beskriva hur professionella hiphopmusiker skyddar sin kompetens från amatörers konkurrens.

Grae uttrycker viss frustration över att vissa aktörer inte inser att det krävs gedigna hantverkskunskaper för att bli en bra rappare. Hon ger exempel på hiphoppens lägre kulturella status när hon jämför rappare med professionella violinister:

Jean Grae: Everybody's got a record out and it doesn't matter if you are good. All you got to do is to get Pro tools and burn a CD and put it on the Internet, that's it, everyone can put anything out.

Intervjuare: Is that a problem, or?

Jean Grae: I think that's a lot of the big problem, not enough fans, not enough fans, not new enough fans. I make a comparison a lot: you go and see the philharmonics and you are not coming home and fucking buying a violin and think that you can put out a record the next day.

Det måste ske någon form av kontroll av hantverkskunskaperna, menar Grae. Citatet är ett uttryck för att det måste finnas någon form av inträdeskrav på "rappfältet". Jämförelsen med professionella violinister visar även att rapparens hantverkskunskaper inte är tillräckligt synliggjorda och kända av folk i allmänhet. Det går att se dessa uttalanden som om det behövs någon form av auktorisation av rapparna. Hon återkommer i citatet nedan till vikten av ett gott hantverk och att hiphoppens olika subgenrer spelar mindre roll i värderingen och bedömningen av rappare:

Jean Grae: I mean if it doesn't make me feel anything and if I can't, if nothing in that entire song makes me want to rewind and be like: Oh shit what did he just say. You got to have the rewind factor, You need to have, I need to have charisma, I need some personality. I need to feel some kind of soul for you. I need to feel like, you are doing this because you, that's what you are put here to do. I don't care if you are making gangsta records. If you are making gangsta records you better make the best fucking gangsta record I'll ever heard. Do that shit right! If you are making songs for the girls, do the best damn songs for the girls songs you can make. As long as you do what you do well and it makes people react with emotions.

Hon talar om att en bra rappare har en "rewind factor" vilket innebär att lyssnaren vill gå tillbaka och höra om samma sak. Det spelar ingen roll vilken typ av hiphop som rapparen ägnar sig åt så länge det finns ett gott hantverk. Grae uttrycker till och med att den kontroversiella "gangster-rappen" är godkänd så länge den utförs professionellt. Grae framställer det som att innehållet inte spelar någon roll, det är formen som är det viktigaste, vilket går i clinch med hennes tidigare uttalanden om hiphoppen som fostrande och folkbildande. Formen behöver dock inte enbart bestå av "handfasta" hantverkskunskaper. Inslag av individualitet, som till exempel karisma och personlighet ses även som viktigt i sammanhanget.

Grae som självterapeutisk konstnär

Grae beskriver hur skrivandet fungerar som terapi för henne och hur hon i första hand identifierar sig med själva skrivandet. I talet om den konstnärliga verksamheten närmar det sig självterapi. Grae uttrycker även att skrivandet blir ett sätt att leva och fungera, en livsstil. Hon säger att hon måste få uttrycka sig skriftligt:

Jean Grae: To me there's almost a kind of therapy, a good way of getting everything out, when things are bothering me I can go to writing and get it out quickly. And you know the kind of feel like I got a big weight off my shoulders.

Grae använder metaforer från bildkonstnärer när hon talar om musikbakgrundens relation till lyriken:

Jean Grae: It suppose to be a canvas that you paint on you know even if that canvas was that, or the wall it should look equally as beautiful without it.

Det går att se hur talet om produktionen av hiphop genomgår en konstnärlig ”rening” genom användandet av metaforerna. I talet om sin verksamhet framstår Grae som en konstnär vars verksamhet i första hand är introspektiv och självterapeutisk.

Grae framställer det som om alla erfarenheter är positiva för skapandet och att konstnärligheten inte bara sitter i själva hantverket. Konstnären måste även kunna uttrycka något:

Jean Grae: All your experience is making who you are as a person, especially as an artist, what you write about, what you do, the type of music you make.

You can't have beauty without any pain behind it. That's not really beautiful.

Något egentligt beslut att ägna sig åt skrivande har Grae aldrig tagit och hon är förvånad över att andra människor uppskattar hennes skrivande. För henne är skrivandet främst något introspektivt:

Jean Grae: I think I really could have done anything I wanted to do. I was not expecting people to respond to it. I like writing, I did not know that anyone else was going to be like: hey, I like your writing.

Hon tycker det är positivt att andra människor uppskattar hennes skrivande. Samtidigt beskrivs skrivandet som något som sker oberoende av andra individer. Det går att ana en viss dubbeltydighet; skriver hon för sig själv eller för andra? Samtidigt vittnar det om en föreställning om att det konstnärliga kommer inifrån och att det sker på grund av att vissa människor på något vis är förprogrammerade att utöva konst.

Toni Blackman

Genom Kyra Gaunt, som är professor i musikvetenskap med inriktning mot afro-amerikansk musik vid New York University, fick Söderman kontakt med Toni Blackman under hösten 2004. Blackman har blivit uppmärksammad för olika pedagogiska projekt som rör hiphop (se Richardson, 2007). Hon växte upp i Kalifornien men flyttade som tonåring till Washington DC för att studera vid universitet. Hon har även turnerat som professionell rappare med etablerade artister som The Roots, Queen Latifah, Rickie Lee Jones och Joan Osbourne. Blackman är omtalad som en duktig freestyle-rappare⁷.

I motsats till Jean Grae, som i huvudsak försörjer sig som musiker och artist, framstår rapparen Toni Blackman som en aktivist/socialarbetare/pedagog/entreprenör där hiphoppen framstår som ett medel. Blackmans verksamhet har i huvudsak varit finansierad med stöd från olika stiftelser; *Echoing Green Foundation* och *George Soros Foundation*. Ekonomiska bidrag har även erhållits från exempelvis New York City. Blackmans eget rapputövande verkar dock skapa trovärdighet för hennes olika projekt. Kyra Gaunt (2006) beskriver Toni Blackman med följande ord:

What is curious about examples of women defending their love of the beats, but not the rhymes, is that the women who do magazine or talk show interviews are not themselves performers. But emcee Toni Blackman is a perfect antidote to this phenomenon: she is the founder and executive director of the Freestyle Union (FSU), an organization of hiphop artists working to create music that respects individual dignity and difference. An accomplished freestyler, and an acclaimed musician/performer, she was appointed by the U.S. Department of State as the American Cultural Specialist and Hip Hop Ambassador, and currently travels abroad in that capacity. Her latest venture is the Artist Development Institute in Harlem, which provides training and networking opportunities for emerging female hiphop emcees to foster progressive community action and participation within their art. (s.121).

I oktober 2004 träffade Söderman Blackman för första gången och genomförde en intervju med henne. Under hösten besökte han hennes projekt i Harlem med Artist Development Institute (ADI) där hon utbildar andra kvinnor till rappare. Han fick även vara med på en sammankomst med Freestyle Union, som är en annan av Blackmans organisationer. Blackman har en masterexamen i *Human Communication Studies* från Howard University. Blackman har publicerat en poesibok (Blackman, 2003) med sina egna dikter och hon har turnerat som professionell hiphopmusiker. Dock är det främst hennes pedagogiska arbete som har blivit uppmärksammat i media. Projekten har blivit omskrivna i New York Times, Savoy och Newsweek. Hon har varit gästprofessor på University of Michigan och hon blev även inbjuden till millenniefirandet i Vita huset hos Bill och Hillary Clinton. Som hiphopambassadör har hon besökt en rad länder i Afrika, Asien och Europa och bedrivit biståndsarbete för bland annat UNESCO.

⁷ Freestyle är improvisation. Att freestajla är samma sak som att jamma på "hiphopspråk".

Blackman som feministisk emancipatör

Blackman och de andra kvinnorna i ADI-projektet hyser en stor beundran och respekt för Jean Grae, som var mycket uppmärksam av media i New York under hösten 2004. Blackman hoppas att Jean Graes framgång ska leda till ökat intresse för kvinnliga emcees, så kallade femcees. Vid en träff med ADI säger Toni till de andra kvinnorna:

Toni Blackman: Why is Jean Grae popular, that's our audience? We can tap into that audience.

Blackman uttrycker att Jean Grae framstår som något av en katalysator för andra kvinnliga rappare. Grae tros därmed öppna dörrar för andra kvinnor som rappar, vilket Blackman och de andra kvinnorna i ADI hoppas få ta del av. Det är viktigt att poängtera att det är en mansdominerad bransch. Den gängse bilden av en rappare är en manlig rappare vilket leder till viss medial uppmärksamhet varje gång en kvinna träder in på scenen. Blackman har positionerat sig som en feministisk rappare (se Gaunt, 2006; Richardson, 2007). En viktig målsättning med hennes verksamhet är att fler kvinnor ska börja utöva hiphop.

Blackman berättar i intervjun hur hon ansökte om ekonomiskt bidrag från *George Soros Foundation*. Det framställs som självklart att verksamhet som inte kan finansieras kommersiellt ska ges ekonomiskt stöd. För att kunna ta ett socialt ansvar måste hiphopverksamheten finansieras med bidrag. Sådana bidrag ger också en frihet till skillnad från till exempel företagssponsring som ibland kan vara villkorat med olika förpliktelser. Det är av största vikt att kvinnliga emcees ges utrymme i den mansdominerade hiphopkulturen, menar Blackman. Hon berättar i citatet nedan hur hon startade projektet och att hon även engagerade en man som koordinator för ADI:

Toni Blackman: I applied for this fellowship and it's George Soros Foundation with 300 and something applicants and ten people are awarded money. I got fellowship to try up my idea. My idea was to create a Motown like trainee ground for female rappers with an emphasis and social responsibility. What I did choose to do with the money was to hire a programme coordinator a man, a guy as programme coordinator to help us evolve the concept and develop it and to bring in lyrical mentors, young women, who poets, rappers who were interested in hiding their creativity and their skill level and just becoming true emcees and still be activists and educators.

I en intervju på stiftelsen Echoing Greens hemsida beskriver Blackman de pedagogiska tankarna bakom ADI och hon ger uttryck för en mission att synliggöra kvinnliga rappare som annars är marginaliserade:

What is the vision of your work/organization?

Freestyle Union's Artist Development Institute is the evolution of the cipher workshop, a vibe session that uses freestyle exercises as a way to help artists build community, self-confidence, critical thinking skills

and vocabulary. The mission of the Artist Development Institute (ADI) is to make a concentrated effort to provide training and support for emerging female hiphop artists whose voices, activism and lyrics have been largely unnoticed.

Blackman som kritiker av musikindustrin

Musikindustrin framställs som att de ”dödar” den goda kulturen. Det påminner om frankfurtteoretikern Adornos tankar om populärmusiken när Blackman uttrycker att musikindustrin ”varufierar” hiphop när oerfarna artister lanseras istället för de mer erfarna (se Adorno, 1941/1987). Blackman menar därmed att marknadskrafterna inte enbart kan styra över kulturlivet. Den goda, och av skivbolagen avvisade rapparen, jämför Blackman med den väl ansedda författaren Pablo Neruda vilket kan ses som en högkulturell legitimeringsstrategi:

Exactly, which is what is the most twisted about the way the American music industry is set up where the focus is 15 years old phenomena, who can't even write its own raps who is made to be a superstar and then we have this 28 years old, who's now in their prime who are writing the Pablo Neruda of rap, do you know what I'm saying. Here they are, writing this beautiful, beautiful verses and because the industry says: they've already done three albums so they are finished. This is an example of how industry can kill culture.

Citatet är också uttryck för att “gammal är äldst” och att en 28-åring automatiskt är en bättre rappare än en 15-åring. Uttalandet bygger på en föreställning om ett livslångt lärande vars budskap är att kunskap ökar med åren. Det framstår som självklart att en erfaren rappare är mer kompetent än en ung oerfaren rappare.

Blackman uttrycker att det alltid har funnits “smutsig” kultur, vars främsta syfte är att tjäna pengar, och att det finns människor som är beredda att sälja sin själ för pengar.

Blackman som den goda hiphoppens informatör

Blackman har mött viss okunskap om hiphop bland människor utanför kulturen och därför titulerar hon sig hellre som artist och konstnär när hon möter nya människor, än som rappare eller hiphopmusiker. Den mediala bilden av hiphop hjälper till att nedvärdera hiphop som kulturyttring, menar hon. Blackman vill framhäva den alternativa hiphoppen som hon själv representerar. Strategin blir att liera sig med kritikerna av den kommersiella hiphoppen, för att därmed indirekt legitimera sin egen verksamhet. Samtidigt är det viktigt att komma ihåg att en stor del av hiphoppen i huvudsak är kommersiellt inriktad och därmed styrd av marknadskrafterna. Blackman vill erbjuda positiva alternativ till den hiphop som domineras och exploateras av kommersiella intressen. Blackman ger uttryck för att hennes variant av hiphop är mer positiv än den ”förkastliga” och ”utslätade” kommersiella hiphoppen:

Intervjuare: How do you describe yourself to a new person, do you say that you are an emcee?

Toni Blackman: One of the first things I mention is about being an artist and the second thing is about being a hiphop artist. And that's always up for me, I'm very proud to be part of hiphop music and culture and I don't need to feel to, I use to feel apologetic about it and I know there's some people who are very frustrated and embarrassed over what's going on in the mainstream but I think I devoted a major portion of my life to impacting hiphop in a positive way so I don't have a ship on my shoulder about, you know, the bull shaking, bling bling, shoot em up bang bang rap, they had their day and I am very confident that new trends will emerge and I know that the work that I do will play a significant role in that so...you know I'm from the KRS-One school (otydligt) what he taught in hiphop.

I likhet med Jean Grae är Blackman influerad av rapparen KRS-One och hans idéer om att sprida politisk medvetenhet via hiphop. I citatet beskrivs hur den goda hiphoppen ska konkurrera ut den förkastliga hiphoppen, som ges ord som "the bull shaking, bling bling, shoot em up bang bang rap". Det är viktigt att alternativen synliggörs för att människor ska kunna välja. Den goda hiphoppens emancipatoriska egenskaper och en tro på kollektivets kraft att förändra den negativa utvecklingen inom hiphop lyfts fram i citatet.

Hennes pedagogiska ambitioner uttrycks i följande utsaga när hon talar om hur andra kulturarbetare varken förstår hiphop eller delar Blackmans passion för hiphop:

Intervjuare: But you feel relationship with other artists? From different fields?

Toni Blackman: Yeah, from different fields and many of whom don't understand hiphop. They don't understand the passion, why are you guys so dramatic about this hiphop thing? But it's cool because then I could be a teacher.

Blackman vill missionera och förkunna den goda hiphoppen inför andra kulturarbetare och hon talar om att hon trivs i rollen som lärare. Hon har haft planer på att producera en undervisnings-dvd, med arbetsnamnet "workshop", där hennes pedagogiska idéer kring hiphop ska framträda. Det framgår i gruppsamtalen mellan henne och de andra kvinnorna i ADI att det inte bara är folkbildning som är skäl till att göra dvd:n. Hon uttrycker i utsagan nedan att det handlar om protektionism. Det är den pedagogiska idén och det pedagogiska konceptet, som utgör själva produkten, som måste skyddas från plagiat från andra hiphopaktörer:

Toni Blackman: Anyone who wants to bite it can bite it but we have proof that we were first [genom att göra DVD:n, vår anmärkning].

Bite (bajt) betyder stjäla på hiphopslang och betraktas som ohederligt inom hiphopkulturen. Det viktiga blir att vara först med en idé så att de som kommer efter och gör samma sak blir de som bajtar och härmar idén.

Blackman som jazzmusiker

I likhet med Jean Grae talar Blackman om sina musikaliska kunskaper och om sina täta kontakter med jazzmusiker. Talet om umgänget med jazzmusiker framstår således som en musikalisk legitimeringsstrategi. Blackman talar om att hon förstår sig på musik, vilket även kan ses som uttryck för den goda konstnären som ägnar sig åt den goda konsten. Blackman uttrycker att hon har tillräckliga kunskaper för att kunna "sitta in" spontant och spela med en jazzensemble. I talet om jazzen och jazzmusikerna, vilka har hög kulturell status i en afroamerikansk kontext, sker ett musikaliskt bemyndigande:

Toni Blackman: Yes, it's crazy in the past two years my pay gigs that I've had besides my own band has all been jazz musicians. Craig Harris, jazz trombonist hired me for several gigs and taught me a lot about music and timing, nuances how to ride the beat. There are rappers who think they know but if you hadn't been working with these guys you don't know. Until you work with them you realize how much you don't know.

Blackman uttrycker en stor ödmjukhet inför det musikaliska lärandet och hon menar att det är vid mötet med jazzmusiker som man inser hur lite man egentligen kan om musik. Jazzmusikerna konstrueras härmed som musikaliska orakel. En god rappare bör inhämta kunskaper från jazzmusikerna.

Hiphoppen behöver förmodligen legitimeras i en afroamerikansk kontext där jazzen ibland anses vara den högst stående afroamerikanska musikformen. Jazzen legitimerar Blackman i båda sina roller som pedagog och musiker. Pedagogen förmedlar ofta den goda konsten, vilket jazzen kan ses som exempel på i detta sammanhang. En god musiker har en gedigen musikalisk bildning vilket innebär tillräckliga musikaliska kunskaper för att kunna jamma med jazzmusiker.

Blackman som försvarare av det autentiska

Liksom hos Grae finns det inslag av protektionism hos Blackman. Hon framställer det som om olika former av idealism kvalificerar en äkta emcee. De rappare som drivs av pengar och framgång är inga riktiga emcees menar Blackman. Konflikten mellan konst och pengar ingår i det moderna projektet, vilket Bourdieu (2000) poängterat. Kommersiell konst ses enligt Bourdieu som oren konst. Det finns paralleller i hur Blackman framställer popularitet som något spekulativt och icke-konstnärligt. En emcee vill vara äkta och måste hysa en äkta kärlek till kultur och konst, menar hon. Rappare som Blackman inte anser är emcees framställs som icke-autentiska i sina strävanden efter att vara populära:

Intervjuare: Do you think that anyone can learn how to be an emcee?

Toni Blackman: I think anybody can rap but, not anyone can't be a true emcee. There are plenty of people in the rap game but they are not emcees though. I don't think there's anything wrong with that being rap, rapping, they're just not emcees.

Intervjuare: Why?

Toni Blackman: I think, part of being emcee is being committed to having integrity, be willing to be authentic, even when it's not going to be popular. Being an emcee is about a love of art, love of poetry, love of storytelling and it's about respecting and honouring the oral tradition and every rapper is not an emcee. There's nothing wrong with them, not being an emcee. They're just not emcees

Det uttrycks alltså som viktigt att framstå som autentisk och att inte vara spekulativ. En riktig emcee hyser äkta kärlek till konsten och respekterar den afroamerikanska muntliga traditionen. Den gode rapparen strävar inte efter att vara populär. Mainstreamrapparen konstrueras därmed som populist och icke-autentisk. För att återkoppla till Bourdieu så förstör pengar och kommersiella framgångar det autentiska hos konstnären.

Rapparen som predikant

Kommande uttalande innehåller determinism, vilket innebär att det inte är individen själv som väljer att ägna sig åt konst. Det är konsten som är subjektet, som väljer vilka människor som får ägna sig åt konstnärlig verksamhet. Det går även att se hur konsten nästan framställs som en religion med mytiska dimensioner i följande citat:

I am one of those people who think that you don't choose your art. I think you can chose which art you should focus on, at a certain point of your life. But I don't think you choose your art. You are inclined to do certain things and you are inclined not to do certain things so I don't think I've chosen, it has chosen me.

Konsten har valt Blackman och hon framstår därmed som en predikant som är utsänd av konsten på mission. Det är möjligt att predikanten i en afroamerikansk kontext utövar ett starkare inflytande över människorna än i en europeisk sekulariserad miljö. Det går därför att anta att Blackman har blivit inspirerad av predikanter som har verkat runt omkring henne. Den mediala bilden av rapparen brukar också beskrivas som en blandning av olika roller, däribland predikantens (se Lindberg, 1995).

Blackman som musikliberal

Blackman uttrycker att det är viktigt att kunna rappa (spit) till olika former av musik. Att vidga sina musikaliska preferenser blir därmed ett viktigt led i utvecklingen. Det blir också viktigt att kunna hantera ovanliga rytmer:

Intervjuare: How do you notice your progression?

Toni Blackman: My lyrics are better and different. I think that one thing that I strive to do is to be able to arrange and be able to choose what I want to spit about and so also for me as an artist it has been very important to be able to spit over different kind of beats, different kinds of music. It doesn't have to be 4/4 rhythm it could be, you know, different type of cut.

Musikalisk öppenhet framstår som en viktig ingrediens i den musikaliska läroprocessen. Blackman framställer det som om det finns kompetenta "lyricists" (rappare) som är duktiga skribenter och duktiga på att framträda men som inte kan rappa till annan musik än hiphop. Att vara öppen för annan musik som till exempel jazz uttrycks som en central kunskap för rapparen.

Blackman som aktivist

Blackman berättar om hiphoprörelsens feministiska gren. Hiphoprörelsen har på senare år bedrivit aktioner mot icke-önskvärd hiphop. Hon refererar till en aktion mot rapparen Nelly vars sexistiska musikvideo utlöste en våg av protester från hiphoprörelsen (se Watkins, 2005). Konferensen som hon beskriver har i titeln ordet *bling*. Den kommersiella och icke-önskvärda hiphoppen kallas ofta för bling. Det går att se de politiska och pedagogiska aktiviteterna som strategier för att legitimera den alternativa hiphoppen. Den förväntade effekten blir att hiphoppen framstår som mer positiv och rumsren för aktörer utanför hiphopkulturen. Samtidigt kan denna variant av hiphop få ett moralistiskt skimmer över sig för de redan invigda. Blackman beskriver en begynnande global organisering av hiphoprörelsens feministiska gren och nämner protesterna mot rapparen Nellys video⁸:

I spent a weekend in Maine last week working with a group of teenage girls for a programme called "Say it loud". In terms of seeing some of those girls develop to emcees. I've been invited to do a workshop lecture at Spelman College in Atlanta, it's all women college. The young woman who is leading the way at Spelman is the woman who led the protest against Nelly when he had the tipdrove video when he swipes his credit card between a woman's butt sheet. So they're bringing me to Atlanta and they are interested in what I'm doing in

⁸ I Watkins (2005) beskrivs hur protester leddes mot rapparen Nelly från hiphoprörelsens feministiska gren. I en video drar rapparen sitt kreditkort mellan en kvinnas skinkor. Denna video utlöste en våg protester inifrån hiphoprörelsen. Ett annat exempel på denna självsanering är bojkotten mot hiphopradiostationen *Hot 97*. Stationen spelade en hiphoplåt vid namn "tsunamisong". Denna låt uppfattades som ett hån mot de drabbade i katastrofen i december 2004 och därför startades bojkotten.

New York. And we are allied with these sisters in South Africa in Cape town and a group from Senegal. So there is an entire movement that's occurring in terms of female hiphop. We're very excited about possibilities. Medusa the legendary female lyricist from LA, she came to the event we had this summer at the national arts festival called *Beyond the bling* the first ever female emcee summit. So Medusa came and we interviewed her in a talk show format and it really worked well. So next year is going to be a nice year for the hiphop woman 2005.

Det gäller att gå bakom "bling"-hiphoppen för att kunna se den alternativa hiphoppen som Blackman och hennes medsystrar representerar. Om människor inte tar del av alternativerna kan de inte veta att de existerar. Det är en vanligt förekommande uppfattning bland folkbildare och pedagoger att det kommersiella likriktar kulturen och samhället. Det blir därför viktigt för eldsjälarna att synliggöra och lyfta fram de alternativ som trots allt finns.

Blackman som förespråkare för "den rätta läran"

Blackman ser inga problem med att undervisa i hiphop och därmed bidra till att institutionalisera hiphopkulturen. Så länge aktörerna har sitt ursprung i hiphopkulturen fungerar pedagogisk verksamhet, menar hon:

Toni Blackman: Do I see it as a problem? The problem will be that people other than hiphop hands over the once running the schools. That's when it becomes a problem.

Intervjuare: Can you train hiphop even in music conservatories, music academies?

Toni Blackman: I've been thinking about that you know, I don't know. I've been invited to that. I did a workshop at Julliard earlier this year. I don't know.

Intervjuare: Could it destroy the music?

Toni Blackman: It won't. A lot of people are afraid of it destroying the music. I remember when I first started Freestyle union. A lot of people saw it as being dangerous because you adding all this order and structure and you have rules but I think it can only grow with rules, guidelines and structure [...] In the blossoming stage it can grow but after certain while you need, it needs a house, it needs structure, it needs food, it needs shelter, it needs clothing, it needs water.

Blackman beskriver hur en del aktörer är rädda för att musiken blir förstörd när hiphoppen organiseras och institutionaliseras. Hon exemplifierar med hur hennes organisation Freestyle Union mottogs av en del hiphoppare i begynnelsen. I citatet ovan argumenterar Blackman för att regler och struktur behövs för att hiphoppen ska kunna överleva och utvecklas som konstyttring, då den har funnits i över 30 år. Blackman ger inte uttryck för att det skulle

kunna finnas några eventuella problem med en institutionalisering av hiphoppen. Fredric Jameson (1991), menar att ungdomsmusiken avvärjas och blir ofarlig när den införs i skola och utbildning. Liknande tankgångar uttrycker Johan Fornäs (1996) när han diskuterar rockens ”pedagogiseringsproblem”. Enligt Jameson och Fornäs kommer en motkultur som hiphop att av-programmeras som politisk oppositionskultur när den institutionaliseras och införs i skola och utbildning. Blackman menar däremot att hon utvecklar hiphoppen genom införandet av struktur och organisation. Det är möjligt att Blackman enbart beskriver hur hiphoppens ska utvecklas som konstnärligt uttryck vilket inte behöver stå i opposition till Jamesons diagnos om ungdomskulturers avvärjning som politisk opposition vid institutionalisering.

Om Blackman skulle starta en skola för hiphop är det viktigt att hitta rätt personal som bekänner sig till den rätta hiphoppen. Det går att dra paralleller till hur profilsolor startar kring en vision eller en idé om den ”goda” pedagogiken. I detta fall rör det sig om att den goda hiphoppen måste vara i centrum för denna fiktiva skolas verksamhet. Det är viktigt att respektera hiphoppens afrikanska rötter och undergroundrörelsen. Samtidigt ska det finnas förståelse för kommersiell framgång, menar Blackman:

Intervjuare: If you were the principal for a hiphop-school, how should you run it?

Toni Blackman: It depends, you first have to find the right staff and identify the individuals who understand hiphop as a global phenomena and also respecting its roots, its connections to African traditions. And, then you have to deal with people who are not stocked in the past but who also see the possibilities of what it means to move hiphop music and culture forward and who aren't afraid and respect the underground and the streets but aren't afraid of the mainstream success. You have to have it all, it's very complex design for an individual who can make that kind of program a success.

Det uttrycks som viktigt att kunna navigera mellan kommersiella framgångar och konstnärlig autenticitet. Föreställningen om hiphop som en emancipatorisk kraft är ett genomgående inslag i den kollektiva berättelsen om hiphop, vilket Blackmans uttalande tydligt visar. För att frigörelse ska kunna ske blir det därför viktigt att den rätta hiphoppen (läran) förmedlas.

Blackman som konstruktör av lärandemetaforer

När Blackman talar om en rappares lärprocesser hämtar hon sina metaforer från styrketräningsskulturen. Hon menar att en rappare måste utmana sig själv och ”lyfta tyngre och tyngre”:

Toni Blackman: When you challenge yourself you grow, your muscles get stronger. It's like if I lift weights for the last six weeks, I've been lifting 15 kg but this week I've got to add another 20 to see if I can lift them.

Intervjuare: When you practice, your muscles getting bigger and bigger?

Toni Blackman: It's the same with your rhymes so what get's bigger is not your muscles. What gets bigger is your vocabulary, your confidence, your creativity, your critical thinking skills. All these things increase which makes you a better over all artist. And once you become a better overall artist, then you become a better person, a better human being.

En möjlig analys är att hantverkskunskaperna normaliseras och avmystifieras genom jämförelsen med styrketräning. Strategin blir att tala om läroprocesserna på ett sådant vis att även oinvidga förstår. Därför dras paralleller till en ganska vardaglig företeelse, till exempel styrketräning, som inte är omgiven av mystiska föreställningar som annars är förekommande i talet om konstnärlig verksamhet.

Hon talar om kontinuerlig träning och progression inom rappen. Det är flera aspekter av kunskap som lyfts fram i citatet ovan: vokabulär, självförtroende, kreativitet och reflektionsförmåga. Dessutom talar hon om ett slags "överspridningseffekter", när hon talar om att rappande leder till att man utvecklas till en bättre människa. När det gäller självförtroendeaspekten går det att dra en parallell till Mihály Csikszentmihályi (2000) vars flödeskurva poängterar vikten av självförtroende för att uppnå ett tillstånd av *flow*, vilket innebär en känsla av att tid och rum försvinner när man ägnar sig åt något lustfyllt och kreativt. Konstnärer och andra kreativa människor uppnår ofta detta tillstånd i sina verksamheter (Csikszentmihályi, 2000). Det är inte riktigt samma typ av flow som rappare pratar om, som det viktigaste instrumentet i rappframförandet, men det finns beröringspunkter. Självförtroendet är centralt för att våga rappa och "hitta" sitt individuella flow.

Blackman som förespråkare för en normativ pedagogik

Freestyle Union är en annan av Blackmans föreningar som träffas för att freestajla (improvisera) tillsammans. Den består av både kvinnor och män mellan 18 och 25. Söderman får vara med vid en träff som sker under hösten 2004. Blackman har producerat ett skriftligt regelsystem för hur träffarna ska organiseras, som hon delar ut till deltagarna och till Söderman. Bland annat får inte mikrofoner användas och deltagarna ska hela tiden befinna sig i en ring för att kunna se varandra ordentligt och för att lättare kunna interagera. Inga svordomar och nedsättande ord om kvinnor får framföras i freestyle-rappen. *Freestyle Union Cipher Workshop* kallas den aktuella workshopen för.

Regelsystemet ger uttryck för att det är läraren/ledaren som måste sköta organisationen och som därför måste arbeta preventivt med att sortera bort element från icke-önskvärd hiphop. De nedskrivna förhållningsreglerna uttrycker att det är av största vikt att inflytande från det "dåliga" och "tvivelaktiga" inte smyger sig in i verksamheten. Det som ska utestängas är förberedelse av rhymes (vilket räknas som fusk), sexism, tävlingsinstinkter, fokus på de andra deltagarna och att inte hålla sig till det av läraren givna ämnet.

Förhållningsreglerna ger uttryck för att det är viktigt att deltagarna visar respekt för hiphophistorien, reglerna och varandra. Det är intressant att notera att tävlingsmomentet, som annars är en central del av hiphopkulturen, inte används i denna pedagogiska kontext. Blackman, liksom de flesta andra pedagoger, ger uttryck för att tävling som fenomen saboterar en god lärandemiljö, där målsättningen är att alla ska våga delta. Därför behöver hiphoppen omtolkas och anpassas till en pedagogiskt fungerande kontext.

Sammanfattning

Jean Grae

Musikalisk fostran framstår som viktigt i en rappares socialisation. Denna fostran är den äldre generationens skyldighet vilka bör förmedla traditionen till de yngre. Denna musikaliska fostran ger rapparen en nödvändig musikalisk bildning. Rapparen blir därmed en traditionsbäare där hiphoppen ses som en naturlig fortsättning på den afroamerikanska musiktraditionen. Grae framför skolkritik och menar att skolan inte i tillräckligt hög grad möter ungdomars bildningsbehov. Den musikaliska fostran som Grae ger uttryck för har inte skett i skolan utan i hemmet. I kontrast till talet om fostran och traditionsförmedling förespråkar Grae en större betoning av hantverket. Hon framträder därmed som en specialist, som vill bevaka sitt specifika område. Formen uttrycks således som viktigare än innehållet. Samtidigt påpekar hon att en bra artist även måste ha utstrålning. Hennes motstridiga uttalanden går att analysera utifrån olika positioner eller roller. Det blir olika aspekter som betonas beroende på om hon talar som folkbildare eller som professionell artist. När hon uttrycker sig som självterapeutisk konstnär och specialist kan det ses som uttryck för en positionering av sig själv som musiker, konstnär och professionell artist.

Toni Blackman

Blackman framstår som en folkbildare som kämpar för att kvinnor ska kunna hävda sig inom ett mansdominerat område. I enlighet med klassiska folkbildningsideal bör en sådan verksamhet finansieras med stöd och bidrag för att kunna utgöra alternativ till den marknadsdominerade kulturen. Folkbildningstanken är också tongivande när hon ger uttryck för en vilja att upplysa människor om konstformen hiphop för att på så vis ge den samma status som mer etablerade konstformer. Hon förespråkar en autentisk hiphop vilket kan ses som uttryck för den goda konsten. Jazzen blir en symbol för den goda konsten och en god rappare bör bilda sig med hjälp av jazz. Hon konstruerar konsten till ett subjekt och framstår som en predikant när hon ger uttryck för att hon är utvald av konsten. Samtidigt talar hon som en musikliberal och musikaliskt öppen person när hon poängterar vikten av att möta olika sorters musik för att kunna utvecklas musikaliskt. Hiphoppen behöver struktur, regler och organisation menar Blackman och ser inga problem med att institutionalisera den. Det är snarare en förutsättning för att den trettioåriga kulturen ska kunna fortsätta att existera, menar Blackman. Det annars så viktiga tävlingsmomentet inom hiphop försvinner i Blackmans pedagogiska kontext. Förmodligen för att tävling (vilket många pedagoger har erfärit) inte befrämjar en god lärandemiljö. Blackman ger uttryck för

protektionism när hon talar om sina pedagogiska idéer och även när hon talar om vilka som kvalificerar sig som äkta rappare.

Grae vs Blackman: En jämförande analys

I enlighet med Ehn och Löfgrens (2001) begrepp perspektivering ses rapparna bland annat som fostrare, folkbildare, jazzmusiker, traditionsbärare, hantverksförespråkare och självterapeutisk konstnär. Den komplexitet som finns i rapparens profession och verksamhet synliggörs genom dessa perspektiveringar och språkliga omformuleringar.

En musikalisk öppenhet beskrivs som viktig i de beskrivna processerna. Att vidga sina musikaliska preferenser blir en central del av det musikaliska lärandet. Budskapet är att ju mer man ägnar sig åt musik desto öppnare och liberalare blir man som musiker. I Blackmans fall riktar sig öppenheten främst mot jazz. I kontrast till denna öppenhet uttrycker Blackman att det finns hiphop som är icke-önskvärd medan Grae förespråkar all hiphop så länge den praktiseras med ett stort hantverksskunnande.

Det är intressant att se hur Blackman omtolkar hiphoppen för att kunna använda den pedagogiskt. Viktiga element inom hiphop som tävling och mikrofoner försvinner i Blackmans verksamhet. För att kunna använda hiphoppen pedagogiskt måste den alltså laddas med ny mening. För hiphoppedagogen handlar det om att skapa en god miljö där alla vågar rappa. Därför måste annars viktiga element i hiphoppen elimineras, som råkar disharmoniera med en god kunskapssyn. Hon avdramatiserar även hantverket genom att använda metaforer från styrketräning. Det går att se det som en pedagogisk strategi. Grae framställer sig däremot som en självterapeutisk konstnär vilket mystifierar talet om verksamheten och får det att framstå som en konstnärlig strategi. Konstnärliga och pedagogiska strategier framstår således som motstridiga. Blackman ger uttryck för att hon vill skydda sina pedagogiska idéer på samma vis som Grae i sin roll som konstnär bevakar det kollegiala hantverket. Det går att anta att pedagogen och konstnären verkar på olika kulturella fält, därav de motstridiga strategierna (se Bourdieu, 2000).

I Blackmans tal framträder jazzen och författaren Paulo Neruda som "högkulturella" legitimeringskomponenter. Grae framhäver istället beröringspunkterna mellan hiphop och jazz. Enligt Blackman är det viktigt att kunna rappa till jazz istället för hiphop. Grae uttrycker istället att hiphop är vår tids jazz och en naturlig fortsättning på den afroamerikanska traditionen. För Grae är hiphopmusiker och jazzmusiker samma traditionsbärare av den afroamerikanska musiken. Det blir därför viktigt att förmedla traditionen till de yngre. Blackman uttrycker å sin sida att det är specifika jazzkunskaper som hiphopmusikern måste tillägna sig för att kunna bli en äkta emcee. Björk (2005) beskriver hur svenskt rockspelande närmar sig jazzen av professionaliseringsskäl och för att erhålla större legitimitet. Blackmans närmande till jazzen kan ses som ett musikaliskt bemyndigande. Det är möjligt att hiphopmusiker närmar sig jazzen av professionaliseringsskäl.

Blackman framstår som en predikant när hon talar om att det är konsten som har valt henne. Konsten påminner om religion i sådana uttalanden, vilket Bourdieu (2000) har konstaterat. Bourdieu menar även att det är lättare för konstnärer att etablera sig på ett kulturellt fält om de har en konstnärlig

tradition i släkten, vilket Grae är ett exempel på genom sin socialisation med etablerade musikerföräldrar.

Båda dessa kvinnor framstår som folkbildare. De ger även uttryck för att de kommersiella marknadskrafterna inte enbart ska få styra kulturlivet. Det finns kooperativa tankar hos båda rapparna och även en idé om kultur som inte kan bära sig ekonomiskt bör stödjas. Alternativ kultur måste få existera i ett samhälle. Det är intressant att notera att det existerar tankegångar i en amerikansk kontext om att marknaden inte är en garant för alternativ kultur. Det går att se hur kvinnorna representerar en motkultur som utmanar rådande föreställningar om marknadsens lämplighet att styra över vilken musik som ska få dominera utbudet. Båda rapparna talar om vikten av att synliggöra icke-ekonomiskt lönsamma alternativ⁹. Det går att dra en parallell till det ena kollektivet i Söderman och Folkestad (2004) och Söderman (2005a). Där fanns en liknande vilja och ambition att utgöra en motkultur och ett alternativ till den marknadsdominerande musiken. I motsats till sådana kooperativa tankegångar uttrycker Grae protektionistiska tankegångar när det ”anarkistiska” Internet diskuteras. Grae bevakar hantverket och specialistkunskaperna, vilket också kan betraktas utifrån att hiphop är en konstform, som måste försvaras inför andra konstformer. Faktum är att hiphopmusikernas hantverkskunskaper inte har samma status som symfoni- orkestermusikernas i samhället och i kulturvärlden, vilket styrks av Bourdieus (2000) teorier om att det är enbart högkultur som genererar kulturellt kapital.

Det är intressant att notera att Blackman talar som om att det råder en åsiktskonformism kring en viss typ av hiphop som negativ och inte önskvärd. Strategin hos den alternativa hiphoppen i USA verkar vara att liera sig med kritikerna av hiphop för att därmed legitimera sin variant av hiphop. Självsanering och aktioner pågår inom hiphoppen i USA och en politiskt medveten hiphoprörelse framträder i hiphoplitteraturen (Chang, 2006; Watkins, 2005). Samtidigt har kanske den mest utmanande samhällskritiken framförts i den hårt kritiserade gangsterrappen från Los Angeles (gangsterrappen har utmålats som icke-önskvärd av den politiskt medvetna hiphoprörelsen, se Chang, 2006).

Avslutande allmänpedagogisk diskussion

Det verkar som om det alltid finns något som det måste värnas om, till exempel den ”rätta” kulturen, och det finns alltid något som måste förkastas. Kanske är viss moralism själva essensen i estetisk undervisning och folkbildning och därför ett oundvikligt element. I Sverige har frånvaron av debatt kring den sexistiska hiphoppen varit på tapeten i media¹⁰. Kanske är det så att den svenska hiphoprörelsen ser orättvisor i ett större perspektiv och att de svenska hiphopparna har lärt sig något från den åsiktskonformism som fanns inom den svenska proggrörelsen under 1970-talet. Det är möjligt att

⁹ Den svenska socialdemokratiska regeringen beslutade 1974 att staten måste bidra med ekonomiskt stöd till olika kulturproducenter för att den kommersiella kulturen inte ska dominera kulturutbudet fullständigt. Det är en kulturpolitik som senare regeringar har förvaltat och fortsatt att driva.

¹⁰ Sydsvenska Dagbladet hade i januari 2004 en artikelserie om frånvaron av svensk debatt kring sexism och gangsterromantik där Söderman medverkade.

svenska hiphoppare tycker det är viktigare med tolerans och mångfald inom den globala hiphopnationen än att förkasta en viss typ av hiphop.

I Sverige och Danmark har det debatterats kring ett eventuellt införande av en litterär kanon i skolan. I denna studie framkommer en föreställning om en afroamerikansk kulturell kanon. Det går även att anta att det i dagens globaliserade och mångkulturella samhälle finns en del svenska ungdomar som har mer gemensamt med Jean Graes kulturella kanon än med den litterära kanon som Ebba Witt-Brattström förespråkade i den svenska debatten. Samtidigt blir det i denna studie uppenbart att det inte finns någon tydlig gemensam kulturell kanon i dagens globaliserade värld, även om varje generation anser att det finns något som senare generationer bör ta del av. Samtidigt styrker studien vikten av att varje generation inom sin kontext bör förmedla någon form av tradition vidare till nästa generation. Detta bör även ske för att de yngre ska ha något att ta avstånd ifrån. Vad som är tradition kan däremot vara föremål för diskussion. Estetisk fostran sker förmodligen ständigt och behöver inte vara negativt. De äldre (pedagoger) hjälper de yngre (elever) med att tolka nyare kulturella företeelser och placera dem i historiska och samhälleliga sammanhang.

Autonoma och informella lärandemiljöer har många likheter med institutionaliserade lärandemiljöer vilka utgör pedagogiska modeller för hur verksamheten ska organiseras. Utifrån resultaten i denna artikel blir det viktigt att påpeka att det inte bör ske en idealisering av sådana miljöer och en beskrivning av dem som radikalt annorlunda lärandemiljöer. En sådan idealisering bidrar till onödiga polariseringar och kan konstruera förenklade bilder om den konservativa skolan och den radikala ungdomskulturen. Resultaten i denna studie pekar även på att det kan vara positivt om skolan är fostrande, traditionsbärande och folkbildande så länge den är öppen och mottaglig för nya former av kultur. Innehållet framstår som viktigare än formen, vilket kan vara viktigt att lyfta fram när nyare didaktiska arbetsformer ibland lanseras som mirakelmedicin för skolverksamheten. Det är dock viktigt att poängtera att estetisk verksamhet bör ha ett egenvärde i skolan. Den estetiska verksamheten får inte enbart bli en åtgärd som sätts in när det uppstår olika former av problem (se Lindgren, 2006).

Det är tydligt i denna studie att en pedagogs ämneskunskaper är viktiga. En lärare som lär ut rap och inte har goda ämneskunskaper ter sig inte trovärdig. Hantverk, fostran och tradition framstår som centrala element i en autonom lärandemiljö och borde vara lika självklara kompetenser för pedagoger i det obligatoriska skolväsendet. Vidare är det tydligt att en autonom musikmiljö kan producera kulturkonservatism på samma vis som institutionaliserade utbildningsmiljöer, vilket synliggörs av båda rapparna. En öppen och konstliberal pedagog i estetiska ämnen, som både är bärare av tradition och nyfiken på nya kulturformer, skulle kunna utgöra en positiv förebild i ungas estetiska lärande.

Referenslista

- Adorno, Theodor (1941/1987). Om populärmusik. I: J. Burill (Red). *Kritisk Teori – En introduktion*. Lund: Lundabygdens acupress.
- Alvesson, Mats & Kärman, Dan (2000). Taking the linguistic turn in organizational research: Challenges, responses, consequences. *Journal of Applied Behavioral Science*. 36 (2), 136-158.
- Andersson, Cecilia (2006). *Rådjur och raketer: Gatukonst som estetisk produktion och kreativ praktik i det offentliga rummet*. Göteborg: HLS Förlag.
- Björk, Fredrik (2005). *Gitarsolon som folkbildning och hantverk. Bland proffs och amatörer på musikhus och folkhögskolor 1975 –1990*. Malmö University Electronic Publishing. <http://hdl.handle.net/2043/2540>
- Blackman, Toni (2003). *Inner-course: A plea for real love*. New York: Villard books.
- Blackman, Toni (2007). Hip-Hop Ambassador: Meet Toni Blackman. Tillgänglig 7 juni 2007, från <http://www.echoinggreen.org/index.cfm?fuseaction=page.viewPage&PageID=86&C:\CFusionMX7\verity\Data\dummy.txt>
- Bourdieu, Pierre (2000). Konstens regler: Det litterära fältets uppkomst och struktur. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Börjesson, Mats (2003). Diskurser och konstruktioner: En sorts metodbok. Lund: Studentlitteratur.
- Chang, Jeff (2006). Can't stop won't stop: Hiphop-generationens historia. WS Bookwell Finland: Reverb.
- Csikszentmihályi, Mihály (2000). *Flow: Den optimala upplevelsens psykologi*. Nørhaven: Natur och kultur.
- Dawson, Imani (2004). In my skin: Exposing Jean Grae. I P. Feld (Red.) *Mugshot* (issue 8). New York: Mugshot Media Corp.
- Drotner, Kirsten (1991). *At skabe sig - selv: ungdom, æstetik, pædagogik*. København: Gyldendal.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (2001). *Kulturanalyser: Ett etnologiskt perspektiv*. Lund: Gleerups.
- Ericsson, Claes (2002). *Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse. Moderniserade villkor för ungdomars musikaliska lärande*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Folkestad, Göran (1996). *Computer based creative music making: Young people's music making in the digital age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Folkestad, Göran (1998). Musical learning as cultural practice as exemplified in computer-based creative music making. I B. Sundin & G. McPherson & G. Folkestad (Red.). *Children composing*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Folkestad, Göran. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23 (2), 135-145.
- Fornäs, Johan, Lindberg, Ulf & Sernhede Ove (1988/95) *Under rocken: Musikens roll i tre unga band*. Stockholm/Stehag. Symposion Förlag. På engelska som *In garage land: Rock, youth and modernity*. London: Routledge.
- Fornäs, Johan (1996) Rockens pedagogiseringsproblem. I S. Brändström (Red), *Rockmusik och skola*. Rapport från konferens 29-30 mars 1996 i Piteå. Musikhögskolan i Piteå. Musikhögskolan i Piteå, rapportserie nr 1996:2.
- Gaunt, Kyra D. (2006). *The games black girls play: Learning the ropes from double-Dutch to hip-hop*. New York: New York University Press.
- Green, Lucy (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Aldershot: Ashgate.

- Gullberg, Anna-Karin (1999). *Formspråk och spelregler: En studie i rockmusicerande inom och utanför musikhögskolan*. Luleå: Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet.
- Gullberg, Anna-Karin (2002). *Skolvägen eller garagevägen: Studier av musikalisk socialisation*. Piteå: Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Jeffries, Michael (2007). Re: Definitions: The name and the game of hip-hop feminism. I G. D. Pough, E. Richardson, A. Durham & R. Raimist (Red.) *Home girls make some noise: Hip hop feminism anthology*. Mira Loma: Parker Publishing LLC.
- Johansson, Kjell-Gunnar (2002). *Can't you hear what they're playing: A study of strategies among ear players in rock music*. Piteå: Musikhögskolan i Piteå, Luleå tekniska universitet.
- Kvale, Steinar (1997). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Lund: Studentlitteratur.
- Krogh, Mads. (2006). "Fair nok, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse": Om hiphoppens diskursive konstituering som genrebegreb i dansk populærmusikkritik. Aarhus: Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Musikvidenskab, Aarhus Universitet
- Lilliestam, Lars. (1995). *Gehörsmusik. Blues, rock och muntlig trädning*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Lilliestam, Lars. (1996). On playing by ear. *Popular music* 15 (2), 195-216.
- Lindberg, Ulf (1995). *Rockens text: Ord, musik och mening*. Stockholm: Symposion.
- Lindgren, Monica (2006). *Att skapa ordning för det estetiska i skolan*. Göteborg: Art Monitor.
- Olsson, Bengt (1993). Sämus – en musikutbildning i kulturpolitikens tjänst? En studie om en musikutbildning på 1970-talet. Göteborg: Musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Richardson, Elaine (2007). It's on the women: An interview with Toni Blackman. I G. D. Pough, E. Richardson, A. Durham & R. Raimist (Red.) *Home girls make some noise: Hip hop feminism anthology*. Mira Loma: Parker Publishing LLC.
- Saar, Tomas (1999). *Musikens dimensioner – en studie av unga människors lärande*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Saether, Eva (2003). *The oral university: Attitudes to music teaching and learning in the Gambia*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet.
- Schloss, Joseph G. (2004). *Making beats: The art of sample-based hiphop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sernhede, Ove (2002). *AliëNation is my nation: Hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*. Stockholm: Ordfront.
- Strinati, Dominic (1995). *An introduction to theories of popular culture*. London: Routledge.
- Säljö, Roger (2000). *Lärande i praktiken: Ett sociokulturellt perspektiv*. Stockholm: Bokförlaget Prisma.
- Söderman, Johan (2005a). Lärande bland hip-hop-musiker: Ett rendez-vous mellan ord och musik. I P. Dyndahl & L-A. Kulbrandstad (Red.), *High fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetik*. Vallset: Oplandske Bokförlag.
- Söderman, Johan (2005b). Kommersialism eller konst – social positionering och konstruktion av professionella hip-hop-identiteter. Linköping University Electronic Press. Elektronisk publicering: ACSIS konferenspapers (79) <http://www.ep.liu.se/ecp/015/079/ecp015079.pdf>
- Söderman, Johan & Folkestad, Göran (2004). How hip hop musicians learn: Strategies in informal creative music making. *Music Education Research* 6(3), 313-326.
- Thornham, Sarah (2000). *Feminist theory and cultural studies*. London: Arnold.
- Toop, David (2000). *Rap attack 3*. London: Serpent's tail.

- Turner, Graeme (1996). *British cultural studies: An introduction*. New York/London: Routledge.
- Watkins, S. Craig (2005). *Hip hop matters: Politics, pop culture and the struggle for the soul of a movement*. Boston: Beacon Press.
- Williams, Raymond (1958/1966). *Culture and society*. London: Penguin.
- Willis, Paul (1977). *Learning to labour*. London: Saxon House.