

All this makes up Static & Nat Ill: Hiphopkultur som musikalsk praksis¹

'Cause we were raised on the flyers, the battles, beatbox and breaks, the Kangols, the Pumas, the vinyl, the tapes, the burners, the window-down, the whole-cars, spray cans, through-ups and train-walks, the tags, the bombers, fat-caps and toys, linoleum, white glows and b-boys, [...] the spirit, the lyrics, the tracks, the skills. All this makes up Static & Nat Ill.²

Kultur er *helhed*. [...] Karakteristisk for helheden er imidlertid, at den som luften er usynlig. Kultur foreligger i rigt mål som artefakts, men karakteriseres de eller de sociale grupperes verden igennem begrebet kultur, refereres altid til helhedsdannelser, der i forhold til artefakternes synlige stoflighed eller det sociale livs data er usynlige.³

Den århusianske rapgruppe Static & Nat Ill opregner i deres nummer "Raised on" fra albummet *Teamwork* (2005) en lang række af artefakter, aktiviteter, begivenheder, steder, udtryk, værdier osv., som har tegnet deres opdragelse som 'hiphopper'. Nummeret kan ses som en manifestation af gruppens status i hiphopkulturens historie og udvikling: "we've been taught by the best and seen the worst of it". Men samtidig illustreres samme kulturs spredning geografisk ("fra South South Bronx to Århus Took it"), kommercielt, æstetisk osv. Hiphop fremstilles implicit som et mangfoldigt, stærkt differentieret og diffust fænomen, samtidig med at hiphop som kultur betragtet på et konkret og praktisk plan måske netop samles af udøvere som Static & Nat Ill i deres musikalske produktion.

Denne artikel er et bidrag til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af artefakter, aktiviteter, steder, udtryk, historiske begivenheder etc., og hvordan denne *sammenhæng* kan gribes ved en fokusering på den musikalske praksis, som man finder hos fx Static & Nat Ill i deres produktion, dvs. i deres studiepraksis, musiceren, fremstilling af album osv.

- 1 Der skal lyde en stor tak til Dj Static for medvirken til det interview, som udgør rygraden i artiklens undersøgelse. Endvidere tak til Birgitte Stougaard Pedersen, Tore Tvarnø Lind samt Morten Michelsen for frugtbare kommentarer til tidligere versioner.
- 2 STATIC & NATILL: "Raised On". *Teamwork*: City Hall Music/Good Child Records 2005.
- 3 Johan FJORD-JENSEN: "Det dobbelte kulturbegreb – den dobbelte bevidsthed". Hans HAUGE og Hans FINK (red.): *Kulturbegrebets kulturhistorie*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. 1988. s. 174.

At hiphopkulturens sammenhæng kan diskuteres indikeres ikke alene af den opremsning, som foretages af Static & Nat III. Diskussionen trives blandt artister, fans og i musikpressen, når hiphop forklares med henvisning til de såkaldte fire elementer (rap, breakdance, graffiti, dj'ing), idet det som oftest pointeres, at her er tale om elementer i én kultur⁴, samtidig med, at specifikke artister gør opmærksom på, at de ikke nødvendigvis er hiphoppere, blot fordi de rapper, producerer osv. – danske Troo.L.S. er et eksempel⁵. I sidste tilfælde antydes en generel problematik vedrørende artisters (og andres) muligheder for at undslå sig genrerubricering, og mens det selvsagt ikke er denne artikels formål at rubricere hverken Static & Nat III eller andre artister, så er det en grundlæggende antagelse, at vi (artister, fans, forskere osv.) arbejder i genrer, fordi vi behøver en vis generalitet i vores omgang med musik, vores musikalske selvfremsstilling, historiske bevidsthed osv. Vi har i snart sagt alle aspekter af musiklivet behov for at kunne rubricere musik – fx under prædikatet hiphop.

I akademisk regi illustrerer spørgsmålet om hiphopkulturens sammenhæng en generel problematik i forståelsen af kultur, hvor noget helhedsligt ofte betones – fx hos Fjord Jensen ovenfor eller i Raymond Williams' hyppigt citerede beskrivelse af kultur som "a whole way of life"⁶. Williams knytter kulturens helhed til *praksis*, som en måde at leve på. I forlængelse heraf illustrerer artiklens fokus på, hvordan hiphopkultur samles af konkrete artister, således en akademisk set veletableret forestilling, som imidlertid kræver fortsat afklaring. Dette gælder ikke mindst populærmusikforskningen, hvor man i stigende grad beskriver musikalske genrer i kulturelle termer, som såkaldte *genrekulturer*.⁷ Kulturbegrebet introduceres her med henblik på netop at tegne den sammenhæng, som anvendelsen af et givet genreprædikat søger at indfange. En sammenhæng, som typisk rækker ud over (i traditionel forstand) musikalske forhold for således at inkludere artefakter, jargon, lokalitet etc. Ligeledes forstås sammenhængen som konstitueret i givne praksis, idet genrer betragtes "not [...] as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulates between industry, text and subject"⁸. Samtidig med at populærmusikalske genrer således forklares som praktiserede kulturelle helheder, optræder genrebegreber hyppigt i analyser af populærmusik som referenceramme for forståelsen af enkelttilfælde, fx bestemte udgivelser, eller for slutninger på tværs af æstetiske udtryksformer. Er fx dansk stodderrap en lokalisering af amerikansk

4 Henvisninger til de 'fire elementer' er så hyppige at her i en vis forstand er tale om en standarddefinition af hiphop, som ikke mindst forbindes med 'old school-forståelser' af genren – jf. i den forbindelse Mads KROGH: *Fair nok, vi kalder det hiphop Og retfærdiggør det med en anmeldelse*. Upubliceret Ph.d.-afhandling. Århus: Aarhus Universitet. 2006.

5 Rune SKYUM-NIELSEN: *Nr.1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*. København: Informations Forlag. 2006. s. 98

6 Raymond WILLIAMS: *Culture and Society*. London: Hogarth Press. 1958.

7 Det kan i forlængelse heraf bemærkes, hvordan begrebet hiphopkultur illustrerer et sammenfald mellem en almindelig udbredt term i musiklivet og et akademisk begreb for en bestemt optik på genren hiphop. Dette sammenfald har været medvirkende til artiklens fokusering på netop hiphop.

8 Her er tale om en ofte citeret formulering hos den amerikanske filmtoretiker Stephen NEALE: *Genre*. London. British Film Institute. 1980. s. 19 – i populærmusikforskningen jf. fx Keith NEGUS: *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge. 1999. s. 28; eller Jason TOYNBEE: *Making Popular Music*. London: Arnold. 2000. s. 103.

gangsta? Eller reproducerer rappens attitudefetichisme grafittiens stilbevidsthed? Sådanne spørgsmål lader sig kun besvare, hvis den kulturelle helhed er forklaret, dvs. hvis det kan godtgøres teoretisk og analytisk, hvori den kulturelle sammenhæng består.

Her er i yderste konsekvens – hvor ikke alene musikalske genrer men musik i det hele taget opfattes som kulturelt konstitueret – brug for en tænkning omkring den kulturelle mangfoldighed som en sammenhæng af musikalske repræsentations- eller værensformer: Musik som materialitet, socialitet, diskurs etc. Eller som det også kan formuleres: Et behov for forståelse af, hvordan skiftende musikalske *ontologier* integreres i musikalske eller musikkulturelle praksis.⁹ Artiklen reflekterer nogle af de bud, der har præget populærmusik-forskningen i så henseende. Nærmere bestemt inddrages den engelske subkulturforsknings homologitænkning¹⁰ samt indspil fra felt- og diskursanalyse, idet jeg hertil føjer en tendens til at tale om musikalske *medieringer*. En tendens, som trækker på den franske filosof og videnskabsantropolog, Bruno Latours aktør-netværksteori.¹¹

Artiklen falder i tre hovedafsnit. Først foretages en redegørelse for Static & Nat IIIs musikalske praksis, dvs. deres arbejde i studiet med en vægtning af Statics produktion af beats. Herefter foretages to teoretiske refleksioner af samme praksis, som på hver sin måde bidrager til en indfrielse af artiklens overordnede mål. Først fokuseres således, hvordan praksis integrerer forskellige musikalske ontologier; dernæst fokuseres, hvordan denne integration konstituerer et moment af generalitet i forståelsen af hiphop som kultur.

- 9 Forestillingen om 'skiftende musikalske ontologier' hentes hos den engelske musiksociolog Georgina BORN: "On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity". *Twentieth-Century Music* 2/1. 2005. s. 7-36. Jf. endvidere Philip V. BOHLMAN: "Ontologies of Music". Nicholas COOK og Mark EVEREST (red.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 1999. Ved ontologi forstås læren om det værende, og musikalske ontologier betegner således forskellige opfattelser af, hvad og hvordan musik er. Sådanne impliceres på et konkret, hverdagsligt niveau i forskellige menneskers opfattelse af musik som fx plader, lyd, partitur, musiceren etc. og mere abstrakt i teoretiseringer af musik som fx socialitet, diskurs og materialitet. Jeg betragter i lighed med Born disse ontologier som historiske (ibid. s. 8-10). De konstitueres i praksis, som denne udfolder sig i forskellige sammenhænge, hvorfor de også skifter. Artiklen anvender ikke begrebet om det ontologiske i den essentialistiske forstand, der kendes fra en række traditionelle filosofiske skoler (fra Aristoteles), dvs. som betegnelse for de *nødvendige* træk ved alt værende. Hvad angår dette basale niveau hævdes en grundlæggende konstruktivisme og relationalisme, hvilket også gælder de teorier, som behandles undervejs (se hovedteksten). Hvor nogle af disse imidlertid fremhæver det sociale eller diskursive frem for fx materielle forhold, plæderer jeg for en sammentænkning af forskellige teorier på et empirisk grundlag. Herved motiveres vægtningen af artiklens casestudie. Kun ved at gribe den praktiske sammenhæng i de musikalske værensformer mennesker oplever som afsæt for en teoretisering, kan for mig at se bidrages til en øget forståelse af musikkulturelle helheder – som fx hiphop.
- 10 Homologi betegner en strukturlighed fx i forholdet mellem klingende musik og sociale forhold (jf. definition s. 15). Begrebet stod centralt i den såkaldte Birminghamskole i engelsk subkulturforskning.
- 11 Ingen af disse teorier angår hiphop specifikt men byder sig til i forhold til den (generelle) problematik omkring forståelsen af musikkulturelle helheders konstituering, som illustreres ved Static & Nat IIIs musikalske praksis. Jeg refererer løbende til den omfangsrige forskning, som efterhånden findes om hiphop, idet en reel situering af Static & Nat IIIs praksis i forhold til andre artister eller anden forskning imidlertid falder uden for artiklens rammer. Som et særlig centralt referencepunkt skal fremhæves den amerikanske musiketnolog Joseph SCHLOSS' *Making Beats – The Art of Sample-based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press. 2004. Schloss belyser en række amerikanske djs' musikalske praksis uden dog at fokusere de ontologiske sammenhænge, som belyses her.

To produce banging Boom Bap music: Musikalsk praksis

Artiklens redegørelse for Static & Nat Ills produktion sigter som allerede antydte til deres praksis i studie mv. og kun i sammenhæng hermed til deres 'oeuvre'.¹² Grundlag for redegørelsen er foruden medieudtalelser, billedmateriale og udgivne værker et kvalitativt interview med Dj Static (foretaget 6. marts 2008) samt fotodokumentation fra et besøg i hans studie (9. april 2008).¹³ Jeg bad Static om at fortælle om sin produktion og sit samarbejde med rapperen Nat Ill, dvs. hvordan det går til, når han og de laver musik. Det kom der en form for opskrift ud af, idet han forstod mine spørgsmål derhen, at jeg ønskede en generel introduktion.¹⁴ Han understregede, at der ikke findes nogen normal proces, men opregnede alligevel en arbejdsgang, som jeg har ladet strukturere fremstillingen i det følgende.

Lader sig ramme: Stemning og materiale

Static taler om at 'lade sig ramme' som et første skridt mod et nyt nummer:

Men sådan et nummer, hvis jeg skulle fortælle dig, hvordan sådan et nummer på pladen [er lavet]. Så ville jeg måske sidde og lytte i gamle plader. På et tidspunkt finder jeg noget, der rammer mig. Finder et sample, hvor der [er] nogen lyde i, som jeg synes er fede. Der er et eller andet, der rammer mig et eller andet sted. Jeg tænker, du ved, det her ku' måske godt blive til et eller andet.

Det at lade sig ramme fungerer på flere niveauer. For det første udgør det sample, Static leder efter, et lydligt *materiale*, som helt bogstaveligt indgår i og danner grundlag for det senere beat. For det andet bærer samplet en *stemning* (en "vibe"), som kan være både fysisk og mental. Static taler andetsteds om det at blive "ramt af et beat", "som man kan nikke hoved til", og det ligger selvfølgelig i termen *beat*, at lyden slår, dvs. at den bevæger kropsligt. Samtidig kan den også bevæge emotionelt eller give anledning til forskellige indholdsmæssige associationer. I hvert fald samp-

12 Dette omfatter bl.a. to mixtapes, *The Nightshift Mixtape I*. City Hall Music. 2005 og *The Nightshift Mixtape II*. City Hall Music. 2006; tre 12" maxisingler, *50/50*. Masters On Broadway. 2002; *Get up get out!* City Hall Music/Good Child Records. 2006 og *Put it down*. City Hall Music/Good Child Records. 2006; to fuldlængde-album, *Teamwork* City Hall Music/Good Child Records. 2006; og med Dj Noize, J-Spliff og Negash Ali *Majors*. City Hall Music/Playground. 2008. Begge har i øvrigt samarbejdet med andre artister. For Statics vedkommende med bl.a. Jøden samt Ufo og Yepha. At artiklen umiddelbart koncentrerer sig om duoens musikalske praksis betyder ikke, at jeg forbigår deres udgivelser. Jeg vender tilbage til, hvordan disse kan ses som en forlængelse eller udbredelse af praksis.

13 Citater er med mindre andet angives fra nævnte interview, ligesom billeder med mindre andet angivet er fra omtalte besøg i studiet.

14 Mine spørgsmål gik egentlig på produktionen af nogle bestemte numre, og Statics svar kan ses som udtryk for en forventning om, at min interesse på trods af de specifikt rettede spørgsmål måtte være generel. Samtidig kan hans svar imidlertid også ses som illustration af, at den konkrete produktion af bestemte numre er bundet til forhold og begivenheder i og omkring studiet. I den mundtlige formidling af produktionen ligger så at sige allerede en abstraktion og generalisering, som han tog konsekvensen af ved at omtale sit arbejde i en art hypotetisk 'fremtid'. En sådan udlægning falder godt i tråd med den aktør-netværksteori, som jeg vender tilbage til nedenfor.

ler Static under tiden musik med oplagte referencer: Fra *Teamwork* kan fx nævnes nummeret "Fist High" (featuring Slug og Blueprint), hvor traditionel kinesisk musik med gonger, bambusfløjter, lut (pipa) og klokker kunne lede tankerne mod ikke ale- ne fjernøsten men også de kampsportsfilm, som har været gængse referencepunkter for tidligere hiphopudgivelser – jf. fx amerikanske Wu-Tang Clan og Dead Prez samt danske Malk de Koijn. Forståelsen af samplet som lydligt materiale og som stem- ningsbærer er i vid udstrækning sammenfaldende. Men jeg differentierer her for at betone forskellige faktorer og relationer til den videre produktionsproces, som spil- ler ind, når Static rammes.

For så vidt samplet betragtes som materiale, rammes Static bl.a. af lydens potentia- le i relation til videreforarbejdning og konstruktion af et velfungerende beat. Jeg ven- der tilbage til dette nedenfor, men det betyder fx noget, om samplet kan brydes op i mindre enheder – om det kan 'choppes' – så tempoet kan strækkes. Eller om fx en me- lodilinje eller en trommerytme står uakkompagneret og dermed åben for senere tilfø- jelse af ny harmonik, melodier osv. Således *afstemmes* Statics oplevelse af, hvad det er, som rammer, med de muligheder og begrænsninger, som ligger i sampler og digitale musikredigeringsprogrammer.

For så vidt samplet betragtes som stemningsbærer, samples foruden den fysiske energi også en associationsrække. Her er det, som rammer, derfor i højere grad et koncept, en ide om resten af nummerets udformning og potentielle raptemaer. Som eksempel kan igen nævnes "Fist High", hvis lydlige associationer i retning af kamp- sportsfilm konvergerer med kampsportsmetaforer i de tre rappers fremhævelse af egne evner – her Nat Ill: "We do it so passionately. Flows hit the tracks with pin point accuracy. Three verbal anatomies strapped to the back of the beat. We slap and whack rapping MCs [...]" Det konceptuelle bliver særlig oplagt ved brug af reallyde, hvor fx lyden af en engangslighter, der tændes, kan agere lilletromme og give associationer til (hash)rygning i et nummer som "Rul den op"¹⁵. Mens lyden af Pac Man, der 'spiser oste' i computerspillet af samme navn, integreres i et nummer om Nat Ills opvækst i 1980'erne.¹⁶ Af samme grund er Statics udgangspunkt i at "lytte i gamle plader" kun én mulighed for inspiration og materiale.

Det er en pointe i forhold til denne artikels ærinde, at Static rammes af *noget*, dvs. at der ligger et aktivt potentiale, i de plader han lytter igennem. Samtidig opsøger han imidlertid også dette noget, dvs. han lader sig ramme:

Det er de færreste ting, der falder i dit lap, altså som falder i dit skød, og som bare bliver til et eller andet. Du bliver nødt til lige at spidse ørerne ud, hvad fun- gerer, hvad kan fungere, hvor vil du tage det hen ad.

Det at lytte til plader går gennem hans pladereol, som står i studiet, og som er ganske omfattende. Reolen er, som det fremgår af figur 1, også noget Static gerne viser frem, og vi kan læse 'billedteksten' – "A Heavy Overdose of Fresh Hiphop from the Volts [sic.] of City Hall" – som en italesættelse af studiet (City Hall Studios) og dermed samlingen

15 JØDEN: *Monkeyjuice*. ArtPeople. 2007.

16 MAJORS: "Three Decades". *Majors*. City Hall Music/Playground. 2008.

som en bankboks eller et skatkammer.¹⁷ Måske fordi den er kilde til produktion (hans "guld Korn"), og fordi pladerne er forretningshemmeligheder, som må beskyttes.¹⁸ Hermed tilskrives Statics kreative succes hans samples, dvs. at andre djs ville blive ramt på tilsvarende måde, om de havde formået at stable en lige så god samling på benene.



Figur 1: Coverfoto fra *The Nightshift Mixtape*, part 2 (2005).

I relation til det at lade sig ramme, har pladereolen endvidere den egenskab, at ikke alene musikken men også coverlayout, titler, labelnavne osv. foruden pladernes taktilitet er umiddelbart tilstede. Det er noget andet at bladre i reolen 'stemningsmæssigt',

17 Min tolkning underforstår, at her skulle have stået *vaults* og ikke *volts* (volt). Selv om sidstnævnte ikke giver umiddelbar mening kunne her måske være tale om en metafor for studiet som særlig strømførende eller energisk.

18 Schloss beskriver tilsvarende produktionsværdier blandt amerikanske djs; *Making Beats*, s. 105.

end det er fx at lede på netbaserede fildelingssider, og Schloss skriver direkte om, hvordan djs musikalske 'oplæring' går via covere: Det for djs vigtige at finde nye (gamle) plader til samlingen (og samplingen) går via *diggin in the crates* (at 'rode' i pladebutikker).¹⁹ Ukendte men interessante plader identificeres ofte på bestemte coverlayouts, motiver, labels og sågar ord i titler: "Joe Quarterman's Free Soul, Shu Nuff, Black Nasty – how can you go wrong? And while the word 'funk' in a song is no guarantee of goodness, 'freak' or 'freaky' almost always is"²⁰. Jeg mener, at Statics inspirationsøgning spiller på lignende koblinger af artefakt, lyd, visualitet og diskurs, eftersom det at bladre i pladereolen basalt set er at bladre i et billedkartotek og en stikordsliste.

Hvis pladereolen kan betragtes som kilde til inspiration (stemning og materiale), så gælder det samme for studiet i det hele taget. Static taler om, hvordan:

Det er det aller-allervigtigste [...] at ha' et godt arbejdsrum. Et eller andet sted, hvor jeg er omgivet af det jeg godt kan lide, du ved: Gamle plader, alt muligt shit, du ved, klistermærker – sådan nogen ting.

Og lidt senere:

Men det handler om momentet. Det er det, det handler om. Det handler om at, du ved – du sætter dig ned, du finder den energi, den symbiose der er mellem dig og muligvis en anden kunstner, ik'. Eller mig og et sample jeg har fundet for eksempel. Eller mig og en stortromme, du ved. Og lad det være en energi-booster, et fundament for, hvor det her bærer dig hen af. Der er det vigtigt at have et studie, som kan kreere det forum, ik', den arbejdsgejst.

Studiets tilgængelighed af plader og instrumenter i sammenhæng med den øvrige indretning, udsmykning og artefakter skaber det forum, hvor Static finder sin arbejdsgejst – hvor han møder fx et givet sample, hvor han finder den energi, som bærer ham et sted hen, hvor han lader sig ramme. Hermed bidrager studiet også med noget andet (eller mere) end den stemning i relation til et givet sample, som jeg anførte tidligere. Studiet bidrager med en arbejdsgejst – en tilskyndelse til at lede efter nye samples og til at arbejde videre med dem. Jeg vender tilbage til, hvordan dette forhold præger den videre produktion, og hvordan denne påvirkning kan forstås teoretisk. Her skal imidlertid bemærkes, at de artefakter og den udsmykning, som bortset fra plader, instrumenter og 'gear' præger studiet, i vid udstrækning er ting, som dokumenterer Statics karriere – fx plakater, klistermærker og flyers fra hans optræden i forskellig sammenhæng, ligesom han har en lille udstilling af tidligere produktioner. Desuden præges rummet af referencer til andre kunstnere og labels ligeledes via af flyers, plakater, magasiner samt deres udgivelser (se figur 2). Man taler ofte om hiphop som en konkurrencekultur, og gerne med henvisning til fx breakdance-battles eller rapperses pralerier omkring egne evner.²¹

19 SCHLOSS. *Making Beats*, s. 82-84.

20 Gladstone citeret i SCHLOSS. *Making Beats*, s. 83.

21 Fx David TOOP: *Rap Attack #3*. London: Serpent's Tail. 2000. s. 15; Murray FORMAN: *The 'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002. s. 178; Imani PERRY: *Prophets of the Hood*. London: Duke University Press. 2004. s. 6.

I forlængelse af traditionelle koblinger mellem genren og forarmede afroamerikanske forhold er her tale om, hvad man kunne kalde en sejlivet homologi (se Rose nedenfor). Ser vi på Statics studie, så udgør den helt bogstavelige sammenstilling af egne og andres bedrifter, imidlertid en materiel pendant til hiphopkulturens diskursive momenter af konkurrence (pralerierne). I hvert fald er her tale om en oplagt måde at 'måle' sig med andre som led i studiets indretning som energi- eller stemningsskabende "forum". Sammenstillingen og hermed den implicite sammenligning eller konkurrence indgår i studiets facilitering af Statics musikalske praksis.



Figur 2: Statics studie

Lægger det op, splitter det ad, lægger det op, fylder på, splitter op: Konstruktion af beats

Så vidt første 'fase' i Statics opskrift. Det sample – eller bredt: det materiale, den stemning, ide osv. – som han måtte være ramt af, skal herefter omsættes til et beat, som typisk består af en gentagen to-taktsperiode (med variationer). Og her er første skridt:

Jeg sampler det, over i min sampler. Jeg lægger det op, jeg finder startpunktet i samplet, måske ik' – slutpunktet. Så laver jeg et loop af det, jeg finder tempoet: hvor hurtigt kører det – tempoet som originalnummeret. Lægger måske en hi-hat på – tj-tj-tj – hurtig hi-hat, der bare ligger hen over det. Måske lidt i samme

swing, som samplet allerede er. Nu snakker vi måske et sample på to takter: 1-2-3-4, 1-2-3-4. Øh, kører så. Ok, det er klart nok, det er fint nok det her. Jeg finder ud af, hvor tonelejet er her, hvad er det for nogen toner, vi har med at gøre.

Hvad Static her beskriver, er i en vis forstand en *analyse*, idet han, som det fremgår, ender med en klar ide om samplets tempo, toneleje og -materiale. Men samtidig er det en analyse, som er stærkt beroende på de digitale hjælpemidler, han har til sin rådighed.²² Den formulering, at han "lægger det op", sigter til den helt bogstavelige manøvre i musikredigeringsprogrammets interface, at samplet importeres og lægges visuelt frem i et af programmets spor som en wave-fil.

Filen loopes, og Static sporer sig ind på tempo og swing, idet han "lægger en hi hat på". Det vil sige, han tilføjer et spor til det loopede sample, og finder ved sammenligning tempoet, som det var i "originalnummeret". Men han *måler* samtidig samplet op, dvs. han tilføjer eller fremhæver nogle dimensioner, som ikke nødvendigvis var tydelige i den 'originale' sammenhæng, idet hans forståelse af samplets rytme og tempo hermed *afstemmes* med musikredigeringsprogrammets metriske standarder. Samme procedure gør sig gældende, idet han "finder [...], hvad det er for nogen toner vi har med at gøre". Her hjælper det loopede sample han til via af fx keyboards at indkredse en toneart eller et tonemateriale, hvilket igen indebærer en afstemning – denne gang i tonal henseende.

Man kan tale om den proces, hvor Static lægger sit sample op, som en mediering af samplet, hvor dets materielle potentiale realiseres.²³ Også som stemningsbærer medieres samplet imidlertid om end i potentiel modsætning til den tidligere inspiration, idet samplet så at sige 'de-associeres' i og med fokuseringen på dets materielle (lydlige) egenskaber. Samtidig er det imidlertid magtpåliggende for Static, at den energi, ide osv., som han blev ramt af, bæres med igennem den videre produktion, og han taler i den forbindelse om vigtigheden af, at teknikken fungerer:

Hvis der står noget i vejen hver gang – du skal altid flytte den kommode der, før du kan komme hen og trykke på den knap der. Det går ikke. Altså, det gør det måske for nogen, ik. Altså, hvis de godt kan lide at kæmpe sig hen. Jeg kan godt lide, du ved, at vide: Det skal bare fungere. Hvis der er noget, der ikke fungerer – jeg bliver fuldstændig tosset, jeg bliver helt ... Hvis der er et eller andet kludder på min computer der – det er så'en fuck det lort der. Så går jeg i seng igen.

Her beskrives teknologien som en potentiel modstand, der kan ødelægge hans "arbejdsgejst". I lighed med tidligere betones imidlertid samtidig det velindrettede studies rolle som konstant i opretholdelsen af denne gejst eller det nævnte momentum.

Næste skridt i produktionsprocessen består i en yderligere 'analyse' af samplet – igen betinget af musikredigeringsprogrammets muligheder – idet Static splitter samplet op:

22 Nærmere betegnet en sampler (HALion) og et musikredigeringsprogram (Nuendo).

23 Jeg vender tilbage til begrebet om mediering nedenfor og herunder også de anførte begreber om opmåling og afstemning (særligt fra s. 30).

Og så ta'r jeg samplet, så klipper jeg det helt fra hinanden. Føler fra et 1-slag til en hi-hat. og ... Alle de lyde som jeg rigtig godt kan lide i det sample, dem piller jeg fra hinanden. Splitter det op, så jeg har alle elementerne fra det her sample her. Så det faktisk ikke mere er et sample, men bare er lyde. Og så begynder jeg at finde ud af, ok skal jeg omrokere det her eller skal jeg lave noget andet ved det, eller hvor skal jeg – hvordan skal jeg lave det her til noget unikt. Og så kan jeg måske tage det, der normalt lå på 5. slaget lægger jeg på 1-slaget i stedet for. Eller gentager nogen elementer.

Bemærk igen glidningen mellem samplet som et givet, lydligt materiale, Statics aktive forsøg på at lave "noget unikt" og den teknologisk betingede mediering – fx muligheden for helt bogstaveligt at flytte lydene i forhold til forskellige slag. Herefter lægges samplet op igen, evt. i en ny rækkefølge og med et nyt swing, idet omrokeringen af elementer i samplet giver mulighed for fx at strække det i forhold til et nyt metrum. Endelig tilføjes trommer og andre instrumenter (samplede eller ny-indspillede) ligesom de enkelte lyde finjusteres:

Så begynder jeg at sidde og arbejde på stortrommen. Den her stortromme, den skal [have] så'en mere med fylde, den skal ... putter måske en stortromme oven i, og måske en stortromme mer' oven i den. Tager noget filter af den – dl, dl, dl [skruer på knapper]. Tager lidt af toppen, lidt af bunden, putter ekstra bund i. Indtil det er en god stortromme, som jeg gerne vil ha' skal være til mit nummer. Det er på det her tidspunkt jeg har fundet ud af, hvor jeg skal hen af med det nummer her, og så er det meget vigtigt for mig, at trommerne de passer ind i det hele, ik. [...] jeg elsker trommer – trommer det er for mig, det er indbegrebet af hiphop. Et beat kan være bare en trommelyd, altså bare en tromme.

Her bekræftes indirekte, at stemningen i et nummer i høj grad kan være en rytmisk energi, og Static kobler sin fokusering på trommerne til en generel forståelse af hiphop (helt på linje med en række af Schloss informanter²⁴). Samme kobling kommer til udtryk i det genreprædikat, som Static & Nat III tilskriver sig – under overbetegnelsen hiphop – nemlig *boom bap*: "The concept of Stat & Nat is simple; to produce banging Boom Bap music that hits you right in the deepest chambers of your Hip Hop heart."²⁵ *Boom bap* er ikke et prædikat, som Static & Nat III har fundet på, men som de tilskriver sig. Her er tale om et lydord, som imiterer et beat – et stortrommeslag efterfulgt af et lilletrommeslag. Begrebet udgør et forsøg på at italesætte et lydligt forhold, idet Statics forsøg på en nærmere specifikation præges af en vis vaghed. *Boom bap* er således "simple beats – noget man kan nikke hoved til – rap, som bare swinger over den rytme, som er lagt, ik – uden for meget pis." Denne beskrivelse underbygger Statics stemningsmæssige fokusering fx i valget af samples, og han går da også i interviewet hurtigt over til at forklare *boom bap* med reference til sin egen produktion, som han karakteriserer som henvendt til "en kerne af folk, der bare el-

24 SCHLOSS. *Making Beats*, s. 144

25 www.1mc1dj.com/stat_n_nat.asp; tilgået 8.05.2008.

sker hiphopmusik for stilen, lyden, energien, den følelse, det giver at blive ramt af et fedt beat, et fedt rhyme, der bare flyder derudaf." Statics måde at forklare *boom bap* illustrerer det ofte vanskelige ved at italesætte lydlige forhold, men samtidig er begrebet qua dets imitative karakter, et eksempel på, hvordan klingende musikalske forhold undertiden *kan* spille ret direkte ind i denne italesættelse, idet disse søges direkte oversat til et begrebsligt indhold. Begrebets betydning eksemplificeres, i den måde det siges, på samme måde som Static søger at forklare sig med eksempler fra sin egen musik. Jeg vender tilbage til forholdet mellem 'musik som lyd' og 'musik som diskurs' nedenfor.²⁶

Laver variation, sender det ud: Arrangement og afsætning

Static samarbejder med forskellige rappere. Med Nat Ill har han haft et samarbejde gennem en årrække, og de konfererer på forskellige stadier af produktionsprocessen. Til andre rappere sender han beats, idet et givet beat (dets stemning, rytmiske energi (vibe) osv.) afstemmes med potentielle rappers kvaliteter (deres flow, smag, tematiske præferencer osv.):

Typisk så vil jeg tage det beat og så spille det for en rapper, øh, så vil jeg måske sende ... hvem vil det her passe til? Hvem ville det være godt til – ville det passe til Jokeren, ville det passe til Joe True, Nat Ill eller en fra udlandet? Og så vil jeg sende det på en mp3 til en, som jeg regner med synes, at det her ville være fedt. Og han synes: Ja, det er fedt, det er super fedt. Så vil han skrive en tekst derhjemmefra. Sidde derhjemme og vibe på lydene og finde ud af, hvad det her kunne være, ik. Han kommer i studiet, lægger sit rap ned. Og ud fra hvad han har rapet, hvor han er henne af, så finder jeg så et omkvæd [...] med mindre han har lavet et omkvæd.

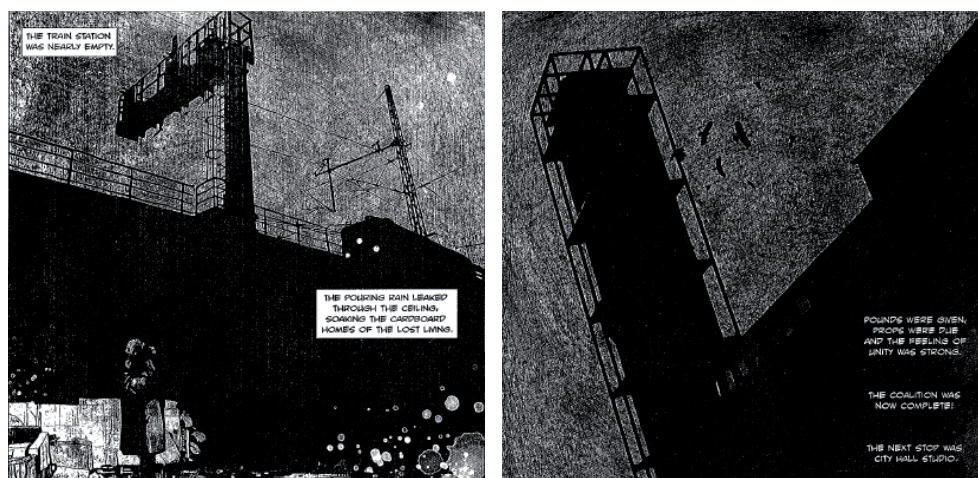
Static beskriver her en klart opdelt og i hiphopregi ganske traditionel arbejdsfordeleling²⁷, som tillader en stor fysisk afstand og hermed en vis personlig distance mellem de implicerede. Den relative betydning af lokalitet og afstand er imidlertid langt fra klar, og globale og lokale relationer er faktorer i samme praksis.²⁸ I hvert fald synes

26 For et bredere studie af produceres og studiearbejderes italesættelse af lyd jf. Steven FELD, Aron A. FOX, Thomas PORCELLO og David SAMUELS: "Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song". DURANTI, Alessandro (red.): *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Blackwell. 2004. s. 324-5.

27 Jf. fx Johan SÖDERMAN og Göran FOLKESTAD: "How hip-hop musicians learn: strategies in informal creative music making". *Music Education Research* 6/3, November. 2004. s. 313-326; eller SCHLOSS. *Making Beats*, s. 169.

28 Forholdet mellem globalisering og lokalisering står centralt i hiphopforskningen, hvor kulturen ofte betegnes som 'global' – jf. fx Tony MITCHELL (red.): *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002; eller Mads KROGH og Birgitte Stougaard PEDERSEN (red.): *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag. 2008. Min påpegning af, at globale og lokale relationer indgår i samme praksis ligger i tråd med denne antagelse. Som det er tilfældet med andre generelle påstande om hiphop - fx om kulturens fremherskende konkurrencementalitet – er det imidlertid artiklens sigte at påpege, hvordan sådanne sammenhænge konstitueres i praksis.

dette at være tilfældet, for så vidt angår Statics konkrete samarbejder. For det første beror disse i høj grad på personlige bekendtskaber. Foruden Nat Ill kan nævnes fx Jøden, som han har "hængt ud sammen med", og som det derfor var oplagt at ringe til, da han gerne ville lave et dansk rapalbum. Mens udenlandske kontakter mødes på turneer – deres eller Static & Nat Ills. Begge dele er i en vis forstand tilfældet med Slug og Blueprint, der medvirker på "Fist High". Static & Nat Ill varmede op for den amerikanske gruppe Atmosphere, som består af bl.a. Slug, under en koncert i Århus, og sidstnævnte inviterede dem derefter til Scribble Jam i Ohio, USA, hvor de i fællesskab indspillede "Fist High". Hvis de personlige bekendtskaber antyder en lokalisering af produktionsprocessen, så er det omvendt påfaldende, at City Hall Studios ikke bare holdes frem som et skatkammer, men også som geografisk velplaceret – nemlig lige op og ned af Århus' banegård. Det vil sige, City Hall Studios er koblet på det globale transportnet (se figur 3).



Figur 3: Artwork fra *Majors* (2008). Første og sidste billede i en serie, som beskriver gruppens samling – fra Statics møde med Dj Noize på banegården til gruppen i samlet flok drager mod City Hall Studios.

For det andet involverer vejen fra separat beat og raptekst til færdigt nummer en række justeringer af det musikalske udtryk, som i hvert fald i de konkrete tilfælde (jf. interview) betyder en vis gensidig involvering af de implicerede – ofte i Statics studie – versus den potentielle personlige afstand i geografiske langdistancesamarbejder. Justeringer angår fx variation af beatet i forhold til nummerets progression, tilføjelse af B- og C-stykker (omkvæd, *breakdowns* etc.), reallyde (fx i relation til rapteksten), scratch og ikke mindst *wordcuts*, som i lighed med reallyde rummer mulighed for kommentarer til eller dialog med den nyskrevne raptekst. *Wordcuts* er et af Statics *trademarks*, og et ekstremt eksempel på integrationen af *wordcuts* og rap findes i nummeret "Teamwork intro"²⁹, hvor mere end halvfjerds ord og sætninger fra tidligere rapudgivelser er flettet

29 STATIC & NAT ILL: *Teamwork*. City Hall Music/Good Child Records. 2005.

ind i Nat Ills rap, så resultatet minder om det komplekse samspil, man kan finde mellem forskellige rappere i et crew. En parallel, som også indikeres i Statics eget ord for sin 'kunst': *scrapping*. Her en udskrift af teksten fra nummerets første halve minut med *wordcuts* fremhævet:

Ladies and gentlemen. Listen. Yehr. Pay attention. **Oh.** This goes out to MCs and deejays, family, friends, foes, **homeboys**, pimps, hoes, and fly girls. **B-boys**, haters and **suckers**, players, **gangsters**, true school heads, **hip hop super stars**, to the rookies, **new school** kids and the **graffiti writers**. Fighters and **party people**, to back packers [...]

Den interaktion, som skal til for at lave et nummer som "Teamwork Intro", står i modsætning til forestillingen om rapper og dj som separate og distancerede aktører, og der er da heller ingen tvivl om, at Static og Nat Ill har et intensivt samarbejde og kender hinanden indgående. De dyrker et koncept, som de kalder 1MC1DJ, der netop betoner dette samarbejde³⁰, og det er tydeligt, hvordan det mere flygtige samarbejde med de amerikanske gæsterappere på "Fist High" giver sig udslag i en relativt mindre grad af interaktion rappere og dj imellem – fx i anvendelsen af *wordcuts* og i den musikalske form og variation i det hele taget. Således 'iværksættes' såvel lokale som globale relationer, idet disse tilbyder forskellige muligheder for udformningen af nummeret, som så igen spiller sammen med artisternes faktiske bekendtskaber, deres præferencer (for fx *wordcuts*) etc. Jeg vender tilbage til dette forhold til relation til forestillingen om medieringer nedenfor.

Så vidt artiklens redegørelse for Static & Nat Ills produktion. Jeg vender mig i det følgende mod to teoretiske perspektiver på den musikalske praksis.

Hiphopkultur som musikalsk praksis I: Ontologiske medieringer

For så vidt hiphop konstitueres som kultur på tværs af forskellige musikalske ontologier, hvordan analyseres da kulturens sammenhæng i konkrete eksempler på musikalsk praksis? Jeg håber med den foretagne redegørelse at have antydnet et svar på dette spørgsmål. I det følgende skal imidlertid foretages en teoretisk refleksion på samme baggrund.

30 Konceptet lægges til grund for hele pladen *Teamwork* – som det her forklares på gruppens hjemmeside: "Teamwork is [...] is a detailed journey into rhymes, scratching, wordcuts and hardcore beats. The album is packed with pure, fresh B-Boy flavour. The content, the spirit and the style all follows in the footsteps of classic Hip Hop groups consisting of 1MC and 1DJ such as Cash Money & Marvellous, Low Profile, Eric B & Rakim, Fresco & Miz, Showbiz & AG, Pete Rock & CL Smooth, Gangstarr etc. Teamwork is in many ways a tribute to these groups and the blueprints they have created, but at the same time it is also a further development of the 1MC1DJ style of rocking."; http://www.1mc1dj.com/stat_n_nat.asp, tilgået 3.6.2008.

Hiphopkultur mellem struktur og praksis: Fra homologitænkning til felt- og diskursanalyse

Der har været en vedvarende tendens i populærmusikforskningen til at tænke musik-kultur og mere specifikt genrekulturer sociologisk og i strukturelle baner. Dvs. som konfigurationer af bestemte holdninger, æstetiske udtryk eller præferencer, kønslige, race- eller klassemæssige karakteristika etc. hos en bestemt gruppe.

Man ser denne tendens i den engelske subkulturforskning og den homologitænkning, som med afsæt i den såkaldte Birminghamskole blev udbredt i 1970'erne. Homologibegrebet betegner en strukturel overensstemmelse mellem fx sociale forhold og æstetiske udtryk – som det her formuleres af en af Birminghamskolens centrale kræfter, Paul Willis:

[The concept of homology is] concerned with how far, in their structure and content, particular items [of culture] parallel and reflect the structure, style, typical concerns, attitudes and feelings of the social group.³¹

Willis' formulering omkring struktur, stil og typiske holdninger etc. peger på et kultur-begreb, der betoner den kulturelle helhed som noget relativt etableret snarere end noget dynamisk. Det vil (groft sagt) sige en betoning af struktur snarere end agens. Det er således også karakteristisk, at den kritik, som tager til omkring homologitænkningen i løbet af 1980'erne, understreger, hvordan musikalske genrer og subkulturer udvikler sig over tid, ved bl.a. kreative anvendelser af musik med en i anden sammenhæng etableret betydning.³²

Trods kritik overlever homologitænkningen imidlertid i forskellige forklædninger – bl.a. i hiphopforskningen, hvor fx Tricia Roses pionerarbejde, *Black Noise* fra 1994, beskriver hiphopkulturens æstetiske udtryk som noget, der spejler dens marginaliserede sociokulturelle forankring i det amerikanske samfund. Mere konkret beskrives de 'fire elementer' – rap, breakdance, graffiti, dj'ing – som karakteriseret ved *flow*, *layering* og *rupture*, og idet hun finder samme karakteristika ved det 'post-industrielle New York', hvor genren opstår, tolkes hiphop som en artikulation af og et svar på netop disse sociale forhold.³³ De unge mennesker i 1970'ernes Bronx begyndte ifølge Rose at rappe, breake, tagge osv. fordi disse aktiviteter og æstetiske udtryk trænede (eller tilvendende) dem til de sociale vilkår, de levede under og måtte forholde sig til. Rose taler ikke om homologier, men lancerer ikke desto mindre for mig at se en tilsvarende forestilling.

Oplagte kritikpunkter af Rose lægger sig således også i forlængelse af kritikken af den tidligere homologitænkning, idet det er uklart, hvorledes fx brugen af breakbeats (samples) skulle afspejle sociale omvæltninger (fx brud med traditionelle familiestrukturer, arbejdsrelationer osv.), om end Rose sætter disse forhold på fællesnævnen *rupture*. Her synes i vid udstrækning at være tale om en fortolkning, som måske kan synes plausibel i en amerikansk sammenhæng – særligt i lyset af en senere tids

31 Paul WILLIS: *Profane Culture*. London: RKP. 1978. s. 191.

32 Vi finder denne kritik allerede hos fx Dick HEBDIDGE: *Subculture*. London: Methuen & Co. 1979.

33 Tricia ROSE: *Black Noise*. Hanover: University Press of New England. 1994, s. 39.

reception af hiphopkulturen, jf. fx Public Enemy's beskrivelse af rapmusik som de sortes CNN.³⁴ Betragter vi imidlertid Static & Nat IIIs musikalske praksis synes det meget lidt plausibelt, at fx konstruktionen af beats qua samples skulle afspejle sociale brud i det danske samfund eller tilsvarende i USA. Static & Nat III betoner som nævnt deres lokalisering i Århus, som vel næppe kan sammenlignes med 1970'ernes New York eller tilsvarende, aktuelle amerikanske ghetto-miljøer. Skulle man lave en læsning à la Roses, måtte der derfor i det mindste være tale om andre forbindelser mellem æstetik og socialitet, og dermed en anden forståelse af hiphop.

Sådanne forbindelser kan måske findes i en teoretisering, som i en vis forstand bærer homologitænkningen videre i populærmusikforskningen, nemlig den tiltagende anvendelse af den franske sociolog Pierre Bourdieus kultursociologi.³⁵ En tidlig eksponent for denne tendens er den engelske kulturanalytiker Sarah Thornton, hvis analyse af engelske klubkulturer fra 1995 hviler på en forestilling om subkulturel kapital, dvs. en variation af Bourdieus begreb om kulturel kapital:

Subcultural capital confers status in the eyes of the relevant beholder. In many ways it affects the standing of the young like its adults equivalent. Subcultural capital can be *objectified* or *embodied*. Just as books and paintings display cultural capital in the family home, so subcultural capital is objectified in the form of fashionable haircuts and well-assembled record collections (full of well-chosen, limited edition 'white label' twelve-inches and the like). Just as cultural capital is personified in 'good' manners and urbane conversation, so subcultural capital is embodied in the form of being 'in the know', using (but not overusing) current slang and looking as if you were born to perform the latest dance styles. [kursivering i original] ³⁶

De aktører, som besidder nævnte kvaliteter, distancerer sig fra dem, som ikke er "in the know", idet subkulturen herved konstitueres som et eksklusivt smagsfællesskab i en modstilling af såkaldte *insidere* og *outsidere*. Fælles for alle aktører i den givne subkultur er en interesse i den subkulturelle kapital eller – sagt med andre ord – de fælles værdier (den *doxa*), som præger subkulturen som felt. Overensstemmelsen med den tidligere homologitænkning ligger i, at også Thornton betoner, hvordan subkulturens sociale organisation og aktørernes smagspræferencer, deres værdier, den musik de spiller, deres tøj, manerer etc. konvergerer. Forskelle i mode, musik mv. spejler det sociale

34 Bakari KITWANA: "The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political power". Murray FORMAN og Mark Anthony NEAL (red.): *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. New York: Routledge. 2004. s. 343.

35 Jeg giver ikke nogen grundlæggende introduktion til Bourdieus tænkning her. En sådan kan findes hos fx Annick PRIEUR og Carsten SESTOFT: *Pierre Bourdieu. En Introduktion*. København: Hans Reitzels Forlag. 2006. Blandt de musikforskere, som helt eksplicit kobler inspiration fra Bourdieu med en relancering af homologi-begrebet er den engelske musikforsker Jason Toynbee, som dog nævner homologier som en blandt flere mulige sammenhænge indenfor en given genrekultur; TOYNBEE. *Making Popular Music*, s. 110ff.

36 Sarah THORNTON: *Club Cultures – Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press. 1995. s. 11-12.

hierarki. Forskellen på en sådan feltanalytisk sammentænkning af socialitet og æstetik og den tidligere homologitænkning ligger i *betoningen* af, hvordan sociale felter, (sub)-kulturel kapital og givne aktørers habitus konstitueres i en stadig forhandling i og med givne aktørers praksis. Her ligger altså en processuel fokusering, idet Bourdieus kultursociologi for så vidt kan betegnes som en post-strukturalistisk teori.³⁷

Også hiphopkulturen er beskrevet gennem Thorntons ide om subkulturel kapital, idet fx artisters brug af slang, praleri og fremvisning af 'old school-viden' oplagt kan ses som demonstrationer af at være "in the know" og forsøg på at ekskludere dem, som ikke er det.³⁸ Konkurrencementalitet er i en sådan udlægning ikke nødvendigvis begrundet i fx pauvre sociale forhold, som Rose måske ville hævde, men i en specifik gruppes forsøg på at håndhæve værdien af deres specifikke smag. Det vil sige, her er tale om én værdi blandt mange mulige, som man strides om i kulturen anskuet som felt. Static & Nat Ills musikalske praksis giver god mening i et feltanalytisk perspektiv. Ikke alene for så vidt angår deres brug af indforståede slangudtryk og referencer til hiphophistorien (direkte som i "Raised on", indirekte i fx *wordcuts*), Statics ønske om at lave noget unikt, deres fremhævelse af egne evner (jf. fx "Fist High"), artefakter (fx pladesamlingen) og hiphop-memorabilia (fx flyers, stickers, plakater i studiet), men også i deres forsøg på at etablere *boom bap* som genre i modsætning til kategorierne hiphop og rap. Sidstnævnte karakteriserer Static som henholdsvis "kneppet så fucking meget" og "et blødende lig, der ligger nede på jorden og bliver trampet på hver eneste dag." At udfordre gældende normer ved at lancere et nyt genreprædikat under et allerede etableret begreb er en oplagt måde at distingvere sig på. I Bourdieus termer kan lanceringen af *boom bap* således beskrives som et heterodoksi i hiphopkulturens felt. Et heterodoksi, som imidlertid samtidig har karakter af en tilbagevenden til gammelkendte normer, hvorfor her måske i stedet bør tales om en særlig *puristisk* ortodoksi.

Imidlertid får en sådan udlægning af Static & Nat Ills musikalske praksis nemt et meget overordnet præg og en karakter af efterrationalisering. Det vil sige, at problemet måske ikke så meget er at få deres praksis til at passe med forestillingen om et felt, som at redegøre for feltets konstituering i praksis på trods af i de forhold, som ikke passer med denne forestilling. Fx hævder Static, at andres meninger er ubetydelige i forhold til hans og Nat Ills egne:

37 Pointen er her, at post-strukturalistiske teorier ikke opgiver forestillingen om sociale strukturer, men disse betragtes som konstitueret i praksis – jf. fx Anders ESMARK, Carsten Bagge LAUSTSEN og Niels Åkerstrøm ANDERSEN: "Poststrukturalistiske analysestrategier – en introduktion". *Poststrukturalistiske analysestrategier*. København: Roskilde Universitetsforlag. 2005. s. 12. Bourdieu bruger selv termen *genetisk strukturalisme* i en understregning af samme forhold – se Pierre BOURDIEU og Loic J.D. WACQUANT: *Refleksiv sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag. 1992/1996. s. 19.

38 Anvendelser af Thornton i hiphop-regi tæller foruden undertegnedes – Mads KROGH: "Positioner i dansk hiphopkritik". www.rockhistorie.dk/antologi/Krogh.pdf. 2004; og KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse* – fx Sune Qvotrup JENSEN: "Rethinking sub-cultural capital". *Young* 14. 2006. s. 257-276; Mir WERMUTH: "Rap in the low countries: Global dichotomies on a national scale" samt Ian MAXWELL: "Sidney Stylee: Hip-hop Down Under Commin' Up". MITCHELL, Tony (red.): *Global noise*. Middletown: Wesleyan University Press. 2002; foruden Tony MITCHELL: "Australian Hip-hop as a Subculture". *Youth Studies Australia* 22/2. 2003. Hos sidstnævnte introduceres Thornton i en gentænkning af tankerne fra BCCCS.

Altså der er måske nogen andre folk, der mener, at vi ik' laver den musik, som burde kaldes *boom bap* hiphop. Men altså, det er jo allervigtigst for os, at synes det, vi laver, er crazy fedt ik'.

En sådan udmelding kan i et bourdieusk perspektiv forklares som miskendelse³⁹ og herved som en indirekte bekræftelse af feltet – ud fra den antagelse, at feltet kun oprettholdes, så længe aktørerne ikke stiller spørgsmålstejn ved dels, at dets konstituerende interesse er værd at have en holdning til; dels at dette indebærer strid. Samtidig er det imidlertid vanskeligt for en analytiker at overhøre en eksplicit afvisning af en analytisk antagelse. Ikke fordi afvisningen ikke kan rummes i analysen – det kan den som anført – men fordi analysen herved berøves muligheder for udfordre teorien.

Et andet forhold, som synes problematisk i et feltanalytisk perspektiv, er den rolle Static tilskriver fx sit studie og sine plader i den musikalske praksis – nemlig rollen som faktorer i hans 'laden sig ramme'. Som jeg vender tilbage til nedenfor, kan studiet og pladereolen ses som en form for deltagere i den musikalske praksis, hvilket ikke harmonerer med Bourdieus tendens til med sit aktørbegreb at henføre til personer og institutioner. Man kan se såvel studie som pladesamling som en forlængelse af Statics aktivitet og dermed hans smag og position i hiphopkulturens felt, dvs. som en materiel afspejling af hans kulturelle kapital og habitus som 'hiphopper'. Men igen ville en sådan tolkning kræve et historisk perspektiv på etableringen af denne position og habitus, som forudsætning for tolkningen af den aktuelle musikalske praksis. Feltanalysen implicerer i den forstand et overordnet og retrospektivt blik, på trods af analysens pointering af praksis' konstituerende rolle i forhold til felt og habitus som struktur betragtet. Endvidere prioriterer feltanalysen sociale faktorer og herunder i særdeleshed efterstræbelsen af status i det sociale hierarki i forklaringen af konkrete musikalske begivenheder. Herved kolliderer teorien med Statics egen oplevelse af sin motivation og af, hvordan fx materielle og teknologiske vilkår præger studiearbejdet, såvel som denne artikels overvejelser om betydningen af forskellige musikalske ontologier i genrekulturers konstituering.⁴⁰ Der er for mig at se ingen tvivl om, at det sociale spiller en betydningsfuld rolle i en genrekultur, men heraf følger ikke, at socialiteten er den eneste helhedsskabende faktor.

Som alternativ (eller supplement) til den engelske subkulturforsknings og feltanalysens formulering af sociologiske præmisser for forståelsen af musikalske genrekulturer kan anføres de diskursanalytiske tilgange, som ligeledes gennem 1990'erne har præget populærmusikforskningen. Et tidligt studie er i den forbindelse den amerikanske forsker Robert Walsers *Running with the Devil* fra 1993. Et studie af heavy metal, hvis formale musikalske og forståelses- eller bevidsthedsmæssige karakteristika Walser samler under diskursbegrebet:

39 Pierre BOURDIEU: *Af praktiske grunde*. København: Hans Reitzels Forlag. 1994/1997. s. 178.

40 At feltanalysen betoner socialitetens betydning er selvsagt ikke underligt al den stund at her er tale om en sociologisk teori. Jeg påpeger således ikke dette som en kritik af teorien *per se*, men blot som en pointering af dens utilstrækkelighed i relation til denne artikels formål.

By approaching musical genres as discourses, it is possible to specify not only certain formal characteristics of genres but also a range of understandings shared by musicians and fans concerning the interpretation of those characteristics. The concept of discourse enables us to theorize beyond the artificial division of "material reality" and consciousness.⁴¹

Walser søger en overskridelse af adskillelsen mellem den materielle virkelighed og bevidstheden, dvs. af fx lydlige træk ved en bestemt musik og bestemte forståelser eller tolkninger af samme – hvad jeg omtaler som forskellige musikalske ontologier: musik som lyd, form, materialitet vs. musik som ide eller diskurs. Imidlertid indfries denne ambition ikke fuldstændigt. Hans analyser består i traditionelle musikanalytiske udredninger, som konfronteres med etnografisk funderede tolkninger, men uden at denne kobling reelt forklares. Og hans problem består bl.a. i bogens diskursbegreb, der defineres som: "any socially produced way of thinking or communicating"⁴². Det er oplagt, at musik (klingende, nedskrevet osv.) *kan* bruges til at kommunikere med. Eksempler omfatter signallyde, lydlige brands, filmmusikalske stereotyper osv. Lige så oplagt er imidlertid, at mange lydlige fænomener og musikalske udtryk mangler bare nogenlunde entydige semantiske betydninger, selvom associationerne måtte være nok så righoldige. Denne 'mangel' gør det vanskeligt at arbejde med fx musikalsk form, melodik, rytme etc. og verbalsproglige udsagn på samme niveau i en analyse. Eller sagt med andre ord: Med mindre man allerede har givne aktørers ord for, at de forbinder bestemte lyde med bestemte begreber, så giver diskursbegrebet ikke hjemmel til at antage sådanne koblinger – af fx breakbeats og sociale brud (jf. Rose).

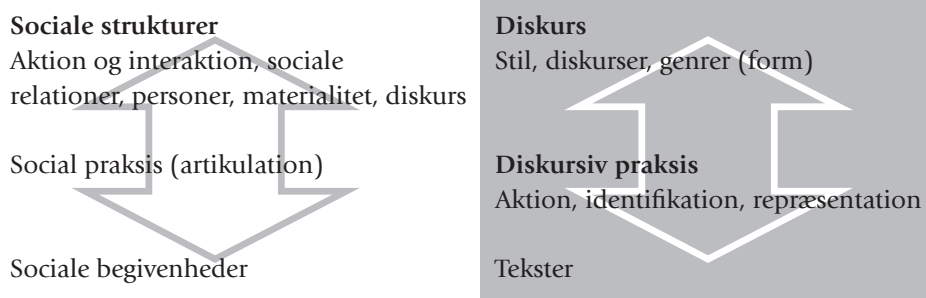
Problematikken omkring Walsers brede diskursbegreb genfindes på et teoretisk plan i forholdet mellem forskellige diskursanalytiske tilgange. Her har bl.a. den såkaldte kritiske diskursanalyse, anført af den engelske lingvist Norman Fairclough⁴³, søgt at indskrænke diskursbegrebet til 'kun' at omfatte tegn- eller symbolbrug. Hermed rejses det musiksemiotiske grundlagsspørgsmål, hvad vi skal forstå ved musikalske tegn og symboler. Jeg kan ikke forfølge dette spørgsmål her, men vil blot anføre, at det tætteste vi kommer nogenlunde entydige leksikale betydninger i Statics produktioner er den konceptualisering af bestemte numre med afsæt i givne samples, som jeg omtalte ovenfor – fx brugen af 'kinesisk-lydende' samples i "Fist High". Mens her måske nok kan tales om Statics musik som diskurs i Faircloughs forstand, så tegner denne forklaring imidlertid langt fra en detaljeret forståelse af de givne samples – fx den måde de er mixet eller *choppet*. Tværtimod kan den konceptuelle betydning forekomme sekundær i oplevelsen af det klingende musikalske udtryk, ligesom den konceptuelle inspiration netop kun tegnede ét aspekt af Statics

41 Robert WALSER: *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. London: University Press of New England. 1993. s. 28.

42 WALSER. *Running With the Devil*, s. 28-29.

43 Fx Norman FAIRCLOUGH: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity. 1992; *Media Discourse*. London: Edward Arnold. 1995; samt *Analysing Discourse*. London: Routledge. 2003.

praksis (jf. redegørelsen ovenfor). Det samlede arbejde i studiet rækker ud over den diskursive praksis og ind i en bredere forståelse af, hvad Fairclough kalder *social praksis*. Et begreb, han karakteriserer med reference til fem strukturelle elementer i den sociale verden.



Figur 4: Model for sammenhængen mellem social og diskursiv praksis i relation til struktur og begivenhed⁴⁴

Faircloughs ide om forskellige elementer i den sociale verden er anført i figur 4 under sociale strukturer, idet tanken er, at disse udgør resurser eller strukturelle forudsætninger, som artikuleres i forskellige aktørers sociale praksis som momenter af konkrete begivenheder (fx det at producere et beat). Omvendt konstitueres også de sociale strukturer i praksis, og det er efter min mening ikke afgørende om de fem elementer kan suppleres. Pointen er nærmere, at her forsøges en differentiering og konkretisering af, hvad og hvordan noget integreres i sociale begivenheder. Noget, som svarer til denne artikels begreb om musikalske ontologier.

Fra sit diskursanalytiske ståsted søger Fairclough endvidere (idet han 'zoomer ind' på diskursive begivenheder; jf. den grå boks i figur 4) at forklare integrationen af de strukturelle forhold ved at fokusere på, hvordan sproglig *stil*, bestemte indholdsmæssige *diskurser* og litterære *genrer* (hvad Fairclough betragter som interaktionsformer) artikuleres som momenter af samme *diskursive praksis*. Disse aspekter betragtes samtidig som artikulationer af henholdsvis aktion/interaktion, personlighed og diskurs, dvs. tre af den sociale verdens overordnede elementer. Konventionaliseringen af disse forhold inden for et socialt domæne resulterer i, hvad Fairclough kalder en *diskursorden*. Et begreb, som altså i en vis forstand bliver den kritiske diskursanalyses bud på sammentækning af forskellige elementer af en genrekultur, idet en analyse af fx hiphopkulturen således kunne fokusere på konventionelle sammenhænge mellem personlig *stil* (fx Statics forkærlighed for *wordcuts*), musikalske interaktionsformer (fx 1MC1DJ-formatet) og indholdsmæssige diskurser (om fx skills,

44 Figuren optræder ikke som sådan hos Fairclough, men er en sammenskrivning af en række modeller; FAIRCLOUGH. *Analysing Discourse*. s. 23-28. Den anvendte terminologi trækker i vid udstrækning på den såkaldte diskurstheori – se Ernesto LACLAU og Chantal MOUFFE: *Hegemony and Socialist Strategy – Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso. 1985.

afro-amerikanisme, ghettoliv, marginalisering etc.) som sider af samme performance, fx i et rapnummer.⁴⁵

Samtidig er det dog klart, at ideen om en diskursorden ikke dækker den materielle side af den sociale verden, og dermed vigtige sider af musikalske praksis (fx musik som lyd eller artefakt). Således mangler en udvikling af begrebet, så det ikke alene er i den diskursive praksis, at de øvrige elementer i det sociale artikuleres (og analyseres). Man kunne måske forestille sig et mere generelt men også temmelig vagt begreb om en social-orden.⁴⁶

Jeg forfølger ikke denne forestilling her, men går i stedet til det tidligere nævnte bud på en medieringsteori, som jeg mener i vid udstrækning kompletterer den sammentænkning af struktur, agens og integrationen af musikalske ontologier i praksis, som har præget afsnittets udredning indtil videre.

Mediering: Aktør-netværksteori

Blandt de forskere, som har gjort sig gældende i teoretiseringen af musikalske medieringer er den franske sociolog Antoine Hennion⁴⁷, som gennem flere artikler⁴⁸ har søgt at overkomme afstanden mellem æstetiske forhold (igen fx oplevelsen eller produktionen af den klingende musik) og sociale omstændigheder – altså et ønske ret lig homologi-tænkningens. Men hvor sidstnævnte kan kritiseres for at afstemme den musikalske analyse med en forestilling om sociale strukturer – og det gælder ifølge Hennion også Bourdieu, som han mener 'reducerer kunst til feticher' – er det Hennions ambition, at redegøre for en praktisk og ikke mindst *materiel* kobling af værk og socialitet. Herved impliceres den integration af forskellige momenter af sociale praksis, som jeg netop var inde på i forbindelse med diskursanalysen. Hennions forestilling om medier dækker en bred vifte:

45 Faircloughs begreb om diskursordener udfoldes i en analyse af journalistisk hiphopkritik i KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse*. Andre anvendelser af teorien i hiphop-regi er fx Johan SÖDERMAN: "Kommersialisme eller kunst – social positionering och konstruktion av professionella hip-hop-identiteter". Paper fra ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier. Norrköping 13–15 juni 2005 (www.ep.liu.se/ecp/015/; tilgået 7.4.2010); samt Jannis ANDROUTSOPOULOS: "Language and the Three Spheres of Hip Hop". Samy ALIM, Awad IBRAHIM og Alastair PENNYCOOK (red.): *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Taylor & Francis. 2008.

46 Et sådant begreb ville nærme sig, hvad Born taler om som *assemblager*. Som det fremgår af følgende citat, defineres disse imidlertid som en konfiguration af *medieringer*, dvs. i tråd med den teoretisering som også denne artikel forsøger. Born skriver: "I define a (musical) assemblage as a particular combination of mediations (sonic, discursive, visual, artefactual, technological, social, temporal) characteristic of a certain musical culture and historical period." BORN. "On Musical Mediation". s. 8,1.

47 Andre er Tia DENORA: *Music in Every Day Life*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000 samt *After Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press 2003; foruden BORN. "On Musical Mediation".

48 Antoine HENNION: "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music". *Science, Technology & Human Values* 14/4. 1989. s. 400-424; Antoine HENNION: "Baroque and rock: Music, mediators and musical taste". *Poetics* 24. 1997. s. 415-435; Antoine HENNION: "Music Lovers: Taste as performance". *Theory, Culture & Society* 18/1. 2001. s. 1-22; Antoine HENNION: "Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music". Martin CLAYTON, Trevor HERBERT, Richard MIDDLETON (red.): *The Cultural Study of Music – A Critical Introduction*. London: Routledge. 2003; Antoine HENNION: "Listen!". *Music and Arts in Motion* 1/1. 2008. s. 36-45.

I am talking of technical objects, material supports, carriers and instruments, but also discourse, practices, performance devices: all which a durable art requires.⁴⁹

Beskrivelsen er hentet i en kommentar til Howard Beckers forestilling om *art worlds*, som Hennion forestiller sig at fylde ud med mikro-sociologiske og ikke mindst materielle analyser af forskellige typer af mediering:

The challenge is to give Becker a micro-aesthetic-political twist by following aesthetic constituencies as they mobilize different mediators in support of espoused versions of musical authenticity and value, some more social, or aesthetic, or commercial.⁵⁰

Grunden til at medier ifølge Hennion spiller en afgørende rolle i givne musikalske genrekulturer – han skriver om bl.a. barok, jazz, rock og rap⁵¹ – er, at de så at sige spiller med i disses konstituering. Det vil sige, de 'gør noget'. De påvirker eller ændrer givne forhold. De *transformerer* i stedet for blot at *transportere* bestemte input, impulser, tilstande eller aktiviteter, hvor Hennion mener, at fx Bourdieu fører alle forhold (fx indretningen og 'virkningen' af Statics studie) direkte tilbage til sociale årsager (Statics placering i hiphopkulturen som felt). Hennion ønsker i modsætning hertil at tilskrive medier en aktiv rolle på linje med de menneskelige aktører, som har været agerende (positionerende og artikulerende) i den teoretiske redegørelse hidtil. Således henføres til ikke-humane mediatorer, mens Bruno Latour, hvis såkaldte aktør-netværksteori Hennion trækker på, taler direkte om *ikke-humane* aktører eller *aktanter*⁵². Sidstnævnte betegner mennesker og ting – eller bredere: Menneskelige og "ikke-menneskelige, ikke-individuelle størrelser"⁵³. Koblingen af medie- og aktørbegrebet ligger ifølge Latour i perspektivet, dvs. i forsøget på at se aktører som involveret i en udveksling eller cirkulation, hvor den ene handler på den andens agens:

To use the word 'actor' means that it's never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting [...] If we accept to unfold the metaphor, the very word actor directs our attention to a complete dislocation of the action, warning us that it is not a coherent, controlled, well-rounded, and clean-edged affair. By definition action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated.⁵⁴

49 HENNION. "Baroque and rock". s. 416.

50 HENNION. "Baroque and rock". s. 416.

51 HENNION. "Baroque and rock" og "Music and Mediation".

52 Bruno LATOUR: *Reassembling the social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press. 2005. s. 54.

53 Bruno LATOUR: "Om aktør-netværksteori". *Vi har aldrig været moderne*. København: Hans Reitzels Forlag. 1997/2006. s. 2008. I artiklens refleksion af aktør-netværksteorien i relation til Static & Nat IIIs produktion bruges begreberne om *aktører* og *aktanter* synonymt. Sidstnævnte anvendes imidlertid primært, hvor en understregning af givne aktørers humane og ikke-humane karakter synes påkrævet.

54 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 46.

Således er noget af det medier gør at begrænse ("dominate") eller befordre ("suggest") bestemte handlinger – fx i en musikalsk produktion. Vi kan i relation til denne artikels case overveje fx den idiomatik, som ligger i pladespilleren som instrument. Pladespilleren tilbyder umiddelbart muligheder for at afspille og manipulere, dvs. forvrænge samt hæve og sænke tempoet i indspillet lyd. Men samtidig har det været vanskeligt at skifte hurtigt mellem forskellige lyde eller musikstykker, fordi det tager tid at skifte og lokalisere det rigtige sted på en plade. Det forhold har været medvirkende til, at *wordcuts* har været en særligt vanskelig kunst. Førnævnte "Teamwork intro" lader sig således kun fremføre live som følge af et relativt nyt computerprogram, *Serato*, som tillader Static at scratche over digitaliserede samples fra en computer, i stedet for at skulle skifte plader mellem hvert *cut*. For så vidt Static i den givne performance positionerer sig kunstnerisk i hiphop som felt, er det altså i og med hans evne til at agere indenfor bestemte teknologiske begrænsninger, og den teknologiske udvikling kan med fx *Serato* ses som en potentiel trussel mod hans kunstneriske kapital.⁵⁵

Det er afgørende i forhold til denne artikels formål, at medieringen netop indebærer en udveksling mellem umiddelbart usammenlignelige størrelser – forskellige musikalske ontologier. Pladespillerens idiomatik, som angår Statics muligheder for at agere socialt, gives ved den materielle indretning af instrumentet: Pickuppen, som skal flyttes, pladen som skal sættes på, drejes hen til det rigtige sted, pladespillerens omdrejningshastighed, der skal justeres osv. Set med medieringsbriller beskriver den samlede redegørelse for Static & Nat Ills musikalske produktion således kæder af aktører (eller aktanter), hvis aktivitet tegner den samlede proces. Det er i den forstand ikke alene sådan, at Static lader sig ramme. Han rammes af den lyd, inspiration og det momentum, som pladereolen, studiets indretning, beliggenhed, instrumenter og gear faciliterer.

Niels Albertsen, som i arbejdspapiret "Kunstens Netværk"⁵⁶ har skrevet om Henning og Latours syn på medieringer, anfører, at ikke-humane aktører medfører 1) en *lokalisering* af de menneskelige handlinger, idet disse *situeres* i relation til givne forhold (tilbydes givne resurser, underlægges givne indflydelser: materielt, geografisk, historisk, diskursivt etc.); og 2) en *globalisering* af den menneskelige interaktion via medierede forbindelser til aktører, som er fraværende i tid og sted. Jeg vender tilbage til disse effekter af medieringen i næste afsnit. Her skal imidlertid bemærkes, at mekanismen i begge tilfælde basalt set er den samme⁵⁷, idet den situering af en given handling, som ligger i lokaliseringen beror på tidligere og distante aktører, som disse medieres i den givne situation. Lokalisering og globalisering bliver dermed sider af samme sag og hovedsagelig en påpegning af den relative geografiske og tidslige udbredelse af bestemte aktører. Jeg var inde på det mere eller mindre lokale og/eller globale ved Static & Nat Ills praksis ovenfor, og påpegede i den forbindelse netop det uklare i forsøget på en

55 Brugen af programmet har udløst debatter i DJ kredse, hvad fx en workshop på festivalen Aarhus Took It 2007 vidnede om. Her introducerede Static programmet, mens han understregede, at det havde krævet lang betænkningstid og mange forklaringer til kolleger at overgå fra vinyl til harddisk i livesituationen.

56 Niels ALBERTSEN: "Kunstens netværk". A.C.T.S 14. 2001.

57 Som også Latour gør opmærksom på i *Reassembling the Social*.

reel adskillelse af disse tendenser. Med Hennion og Latour kan imidlertid anføres, at ikke alene Statics og Nat Ills sociale forbindelser men også studiet som lokalitet præges af globale relationer medieret i og med fx pladereolen, instrumenter, udsmykning osv. Med disse forhold påvirker ikke alene aktuelle men geografisk fjerne artister som Slug og Blueprint Static & Nat Ills produktion. Det samme gør den lange række kunstnere, som optræder i studiet i og med fonogrammer, magasiner, plakater osv., samt i yderste konsekvens producenter af instrumenter, musikprogrammer etc. Skal man omvendt pege på en lokalisering, så beror den på den specifikke sammenstilling af forholdene i studiet (den specifikke pladesamling, udsmykning osv.) og ikke mindst de specifikke egenskaber, præferencer osv. hos Static og Nat Ill (hvad Bourdieu ville beskrive som deres habitus) samt disse forholds betydning i de musikalske produktioner (fx i prioriteringen af 1MC1DJ-konceptet).

Teoretisk sammenfatter Latour forbindelsen af det globale og lokale perspektiv på medieringen i begrebet om *aktør-netværk*. Her er netop tale om et begreb for givne handlingers dislokation (jf. citatet ovenfor), dvs. den måde begivenheder beror på kæder af aktører eller slet og ret aktør-netværk. Analysen af en begivenhed – fx produktionen af et beat – må afdække det aktør-netværk, dvs. de mangfoldige medieringer af forskellige musikalske ontologier i tid og rum, som tegner begivenheden, hvilket selvsagt behæfter en analyse som den herværende med en radikalt relationel og holistisk fordring. Latours svar på denne er, at man må følge aktørerne og deres medieringer, så langt det lader sig gøre gennem detaljerede og konkrete beskrivelser af praksis. Det er så at sige prøven på en aktør-netværksanalyse, hvor mange aktører den formår at mobilisere – idet det skal tilføjes, at Latour ser analysen og analytikeren som blot endnu et led i netværket.⁵⁸ For Hennion – at dømme efter hans analyser – lader den holistiske fordring sig angribe ved at anlægge et lidt mere overordnet perspektiv på de begivenheder, han beskriver (fx opkomsten af *Early Music*-bevægelsen i fransk musikliv⁵⁹) med en mere generel karakteristik af de implicerede medier (jf. citatet ovenfor). Min rede-gørelse for Static & Nat Ills musikalske produktion lægger sig et sted midt i mellem. Jeg forlader mig helt åbenlyst på medieringer af den faktiske produktion af de omtalte numre, idet min primære kilde er Statics italesættelse af det skete i kombination med billeder, lyd, avisomtale, hjemmesider, pladeudgivelser osv. Det vil sige, at ikke alene udgør min fremstilling en forlængelse af aktør-netværket, den beror også på forskellige forlængelser, hvilket imidlertid ifølge aktør-netværksteorien er et uomgængeligt vilkår. Det ligger kort sagt i netværkstænkningen, at forsøget på at opspore en sammenhæng af medier (eller aktanter) i Static & Nat Ills musikalske praksis, for herved at forklare en integration af musikalske ontologier, må betjene sig af en yderligere mediering. Det lader sig ikke gøre at betragte netværket 'udefra', uden at forbinde sig med det.⁶⁰

Hennions ambition om at fylde Beckers *art worlds* ud med mikro-sociologiske og materielle analyser af forskellige typer af mediering kan, mener jeg, parallelforskydes

58 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 122ff; se også Anders BLOK og Torben. E. JENSEN: *Bruno Latour – Hybride tanker i en hybrid verden*. København: Hans Reitzels Forlag, 2009. s. 169.

59 HENNION. "Baroque and rock".

60 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 124.

på andre af de begreber, som har været anvendt til at koncipere musikalske genrekulturer. Medieringsteorien tjener i den henseende til at godtgøre sammenhængen mellem musikalske ontologier i praksis, som denne sammenhæng udfolder sig i konkrete situationer, og teorien kan således kvalificere fx de koblinger af sociale, diskursive og materielle (fx klingende musikalske) forhold, som prægede subkulturforskningens homologitænkning samt felt- og diskursanalysen.⁶¹ Kun indebærer en sådan sammen-tænkning et opgør med forestillinger om det sociale og/eller det diskursives forrang. Aktør-netværksteori situerer humane aktører i netværk, hvor påvirkninger fra mange forskellige forhold må tages med i analysen.

Jeg vil nu fortsætte overvejelserne i relation til de anførte teorier med fokus på den generalitet i forståelsen af hiphopkultur, som konstitueres hos Static og Nat Ill.

Hiphopkultur som musikalsk praksis II: Generalitet som globalisering og stabilisering

Man kan lidt forenklet sige, at mens den diskussion om integration af forskellige musikalske ontologier, som er foretaget ovenfor, forstår genrekulturer som den praktiske konstituering af sammenhæng i bestemte situationer eller begivenheder, så angår den generalitet, som diskuteres i det følgende, forståelsen af genrekulturers sammenhæng på tværs af situationer. I den forstand tegner artiklens teoretiske refleksioner som anført sammenhængende problematikker.⁶²

For såvel subkulturteorien, som felt- og diskursanalysen udgør forestillingen om et generelt moment af givne praksis en grundantagelse, som finder sit udtryk i begrebet om sociale strukturer, identificeret som subkulturer, felter, diskurser etc. Således er hiphopkulturen i disse optikker en baggrund for Static & Nat Ills arbejde, som pr. definition deles med andre 'hiphoppere', også selv om de måtte være uenige i dens konkrete udøvelse. Skal de sociale strukturer imidlertid påvises fordres undersøgelser, hvor konkrete aktørers praksis afdækkes over tid, idet man herved argumenterer for etableringen af sociale strukturer ved at pege på deres gradvise effekt på aktørernes praksis. Generalitet abstraheres således via en teoretisk motiveret udpegning af gennemgående træk ved forskellige begivenheder, hvad enten de gennemgående træk bæres som mentale eller kropsliggjorte dispositioner (jf. Bourdieus begreb om habitus), objektiveret (som fx kulturel kapital), i tekster (som givne diskurser) osv.

Man kunne med dette afsæt argumentere for, at Static & Nat Ills aktuelle praksis – deres præferencer for bestemte beats, samarbejdsrelationer, indretningen af Statics

61 At medieringsteorien kan fungere i sammenhæng med Bourdieu, som Hennion og Latour ellers kritiserer, illustreres af Nick PRIOR: "Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music". *Cultural Sociology* 2/3. 2008. s. 301-319; og Willem SCHINKEL: "Sociological discourse of the relational: the cases of Bourdieu & Latour". *Sociological Review* 55/4. 2007. s. 707-729.

62 At her er tale om sammenhængende problematikker fremgår også af det kunstige i afgrænsningen af situationer og begivenheder, som indikeres, når jeg skriver om genrekulturer, som noget der går på tværs af disse. Situationer kan selvsagt være af varierende udstrækning. Hos Latour berøres en tilsvarende problematik med begrebet steder (*sites*; LATOUR. *Reassembling the social*, s. 219ff), som illustrerer en spatial tænkning i overensstemmelse med den ide om generalitet som globalisering, som jeg vender tilbage til nedenfor. Jeg har imidlertid ønsket at betone en tidslig dimension ved siden af den spatiale, hvilket begrundes begrebet om situationer.

studie osv. – er resultatet af en habitus dannet gennem deres opvækst, hvor mødet med andre hiphoppere, har haft afgørende betydning. Static peger selv på en lokal dj i hjembyen Kolding, på hvis loft han fik sin første 'opdragelse' i kulturen. At hiphop gennem en del af denne opvækst har været et marginalfænomen i Danmark kan anføres som motivation i det feltanalytiske ræsonnement for tolkningen af de aspekter af deres praksis, som kan ses som konstituerende for en position som insidere i et subkulturelt felt (jf. redegørelsen ovenfor). Det problematiske ved en sådan argumentation er, at vi er nødt til at forudsætte feltets etablering for at se det artikuleret. Vi ser med andre ord aldrig feltet konstitueres *in situ* men kun som en forudsætning for den aktuelle begivenhed.⁶³ Dette gælder også for diskursanalysens påstand, om at diskurser – og med Fairclough, sociale strukturer i videre forstand – artikuleres i konkrete situationer. Diskurser kan ikke påpeges i enkelttilfælde (singulære tekster eller kommunikative begivenheder), med mindre man allerede har en ide om, hvori de består. At Static & Nat IIIs påberåbelse af begrebet *boom bap* på fx deres hjemmeside gør en forskel, kræver, at man allerede har en ide om, i forhold til hvilke andre begreber dette er tilfældet.

Skifter vi fokus til aktør-netværksteorien, så findes her efter min mening igen en række betragtninger, som kan supplere artiklens øvrige tilgange, og vigtigst er måske, at netværkstænkningen søger at konkretisere, hvorledes praksis i en given situation er forbundet med tidligere situationer, og hvordan den peger frem mod kommende. Også i denne forbindelse betones betydningen af ikke-humane aktører, idet disse indebærer en *objektivering* af praksis, som rækker ud over fx den måde Bourdieu taler om habitus som kropslige dispositioner eller artefakter som objektiveret kulturel kapital, og som derfor godtgør praksis' geografiske og tidslige udbredelse på en anden måde.

Ifølge feltanalysen er dispositioner ikke egenskaber ved hverken ting eller kroppe, men derimod ved givne aktørers oplevelse af disse i og med deres positionering i bestemte felter.⁶⁴ Ifølge Latour ignoreres hermed virkningen af alle andre forhold end social interaktion, dvs. virkningen af ikke-humane aktører. Latour hævder i modsætning hertil, at tingenes og kroppens strukturerende betydning for praksis kan begrundes i disse forholds materialitet, som medierer og dvs. påvirker den menneskelige agens – bl.a. med hensyn til dennes potentiale for at udbredes i tid og rum. Vi indskriver med andre ord vore praksis i ting, som designes med bestemte brugspotentialer, hvorved vi qua tingene tilbydes et møde med egen og andres tidligere praksis, objektiveret og hermed potentielt videregivet. Igen kan som eksempel henvises til djs kreative anvendelse af pladespillere og plader, hvor 12" singler har vist sig langt mere anvendelige end lp'er. Dette skyldes sidstnævntes design som optimerede medier for lydopmagasinering, hvilket har betydet en tætliggende og ikke særligt dyb rille. Djs agerer således i forlængelse af tidligere normer for anvendelsen af plader, qua disse tidligere praksis' materielle mediering.

63 DeNora anfører en tilsvarende – om end generaliseret – kritik af den måde sociale strukturer har været anført som "backdrop" i musikanalyser: "we never see music in the act of articulating social structure or as it is mobilised for this articulation. Instead, through reference to 'middle-class' beliefs' or proletarianised peoples' social structure is [...] posited as extant (objectified)." *After Adorno*, s. 37.

64 BOURDIEU og WACQUANT. *Refleksiv Sociologi*, s. 93-94.

Med betoningen af praksis' objektivering, kan beskrivelsen af genrekulturers konstituering foretages på en mindre retrospektiv måde, end det var tilfældet med felt- og diskursanalysen. Vi kan i beskrivelsen af givne praksis' udfoldelse i bestemte situationer søge at påpege hvilke medieringer, der forbinder en begivenhed med andre begivenheder i tid og rum, dvs. hvilke medieringer, som tillader bestemte praksis at reproducere i andre situationer. Den generalitet, som tegner ideen om en genrekultur, beror således ikke længere på en reproduktion, som i og med artikuleringen af sociale strukturer kan abstraheres analytisk. Tværtimod må reproduktionen forklares ved en 'udfoldelse' af de aktør-netværk, som tegner praksis i givne situationer, og som faciliterer en udbredelse af disse i tid og rum – som en løbende *globalisering* og *stabilisering*. Her spiller objekter som nævnt en central rolle, og objektiveringen kan ses som en løbende strukturering af humane aktørers praksis, en løbende facilitering af reproduktion og således en potentiel generalisering. Jeg peger i det følgende på nogle af de forhold i Static & Nat Ills produktion, som forbinder den med andre artisters praksis i andre situationer, og som faciliterer en reproduktion. Latour peger i den forbindelse på formalisering og standardisering som centrale processer.

Ved *formalisering* forstås helt bogstaveligt det at give noget form – som når lyd presses på en plade. Her er således umiddelbart tale om endnu en term for den objektivering, jeg beskrev ovenfor, hvis ikke det var fordi ideen med specifikt at tale om formalisering er at påpege, at noget transporteres relativt uændret videre i og med den givne form – et indhold om man vil. Hermed synes begrebet at stride mod Latours overordnede forståelse af mediering som ikke alene transport men også transformation, hvis ikke man netop forstår faciliteringen af en udbredelse, som den transformation formaliseringen indebærer. Formalisering er således "whatever succeeds in practicing the incredible feat of transporting a site into another one without deformation through massive transformations"⁶⁵.

Betrages Static & Nat Ills produktionsproces, så er det ikke mindst med brugen af digitale musikfiler og den endelige albumudgivelse, at vi ser en formalisering, som tillader – og som foretages med henblik på – udbredelse af deres praksis til andre aktører i andre lokaliteter verden over. Dette er ikke alene fordi filer og album har en materiel holdbarhed og transporterbarhed, som muliggør udbredelse i modsætning til fx artisters faktiske ageren i produktionsprocessen, studiets indretning, geografiske placering, pladesamlingen, instrumenter og mange af de andre forhold, som er betydende for produktionen. Det er i lige så høj grad fordi praksis' mediering i digitale musikfiler, plader og cd'er, muliggør en *fortsættelse* af det aktør-netværk, som lokalt betragtet tegner produktionsprocessen. En fortsættelse qua allerede eksisterende og relativt stabile netværk – fx Internettet og pladebranchens distributionskanaler. Formaliseringen består i en mediering af den musikalske praksis i et allerede globalt og relativt stabilt format.

Det 'indhold', som udbredes med filer og album, er bl.a. et klingende musikalsk udtryk, som kan høres som en repræsentation af artistersnes praksis. Det vil sige, at andre artister kan aflure fx Statics manøvrer ved dj-pulten, Nat Ills flow, interaktion med

65 LATOUR. *Reassembling the social*, s. 223.

andre rappere osv. Den teknisk medierede udbredelse af praksis er ofte fremhævet i beskrivelser af populærmusik som en 'teknologisk overleveret oralkultur'.⁶⁶ Men hvad angår Static & Nat Ills praksis, så er den teknologiske formalisering af den klingende musik langt fra den eneste facilitering af en udbredelse. Tværtimod kan påpeges en række andre forhold, som medvirker til en effektiv globalisering og stabilisering. Forhold ved de filer og album, som er diskuteret hidtil, men selvsagt også forhold ved andre medier, fx gruppens hjemmeside.

Kigger vi igen på filer og pladeudgivelser, så rummer de meget andet end en lydlig udbredelse af artisternes praksis. Musikfiler kan rumme fx visuelle data eller metriske og tonale standarder afhængig af de formater de udsendes i, og hermed videreformidles fx den betydning, som musikredigeringsprogrammet havde i Statics strukturering af beatet. I hvert fald i det omfang han udveksler med andre djs med tilsvarende programmer (fx Dj Noize omkring *Majors*) i modsætning til samarbejdet med de rappere, som 'kun' modtager mp3-filer.

Også raptekster (og Statics 'scrapping') spiller en oplagt rolle for praksis' udbredelse, idet her ikke alene illustreres flow, rim, attitude osv. Nat Ill rapper helt bogstaveligt om sin egen og Statics tekniske kunnen, deres samarbejde, inspirationskilder og om studiet (fx i "1MC1DJ – the tribute"⁶⁷). Her er tale om en formalisering qua *diskursivering*, som udgør et vigtigt supplement til det klingende i kulturens udbredelse. Ikke at praksis nødvendigvis konstituerer en særlig diskurs. Her er i lige så høj grad tale om, at praksis medieres i allerede etablerede diskurser, som kan have med hiphop at gøre (fx etableret hiphoplingo), men som langt fra behøver at have det.⁶⁸ Igen består formaliseringen i en mediering af produktionsprocessen i allerede udbredte og relativt stabile formater,⁶⁹ og særlig interessant bliver i den forbindelse et nummer som "Raised on", fordi det udgør en diskursiv mediering af bl.a. de memorabilia, som optrådte som del af studiets udsmykning, og som spillede en ret direkte rolle i produktionen, som årsag til Statics inspiration, vibe, momentum osv. At den diskursive formalisering af studiets indretning og pladesamlingens betydning suppleres med visuelle fremstillinger af samme på gruppens hjemmeside eller pladecovers (se figur 1 og 5) understreger blot udbredelsen af disse materielle aspekter af praksis. Endvidere indeholder covers ikke alene visualiseringer af produktionsprocessen, men også en yderligere diskursivering som supplement til rapteksterne. Fx fremgår sociale relationer af de såkaldte *tributes*, ligesom visse oplysninger om instrumentation (fx *features*) foruden geografisk lokalitet fremstilles – diskursivt såvel som visuelt (jf. redegørelsen ovenfor omkring City Hall Studios). Man kan anføre, at design af covers, hjemmeside osv. falder udenfor den musikalske praksis jeg beskrev i artiklens første del. Men her er tale om forlæn-

66 Se fx Yngve BLOKHUS og Audun MOLDE: *Wow! – populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget. 2004. s. 27.

67 STATIC & NAT ILL. *Teamwork*.

68 Jeg har diskuteret genrekulturers diskursive konstituering i KROGH. *Fair Enough, vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse*.

69 Hos Latour anføres diskursiveringens karakter af formalisering i en refleksion af begrebet information, som betoner begrebets direkte betydning som netop formgivning; LATOUR. *Reassembling the social*, s. 223.

Vendes blikket mod artiklens case, så har jeg allerede talt om at afstemme og måle op i forbindelse med Statics valg af samples og analyse af disse via det digitale musik-redigeringsprogram. Man kan anføre, at konstruktionen af beatet sker på baggrund af Statics viden om, hvordan man plejer at gøre. Det vil sige, at han artikulerer etablerede sociale strukturer, som felt- og diskursanalysen ville hævde, eller med aktør-netværksteorien: At han agerer i forlængelse af andre artisters praksis, sådan som disse er formaliseret i de plader, filer osv., som han har i studiet. Sidste tolkning harmonerer godt med Statics udsagn om, at fx trommerne i et beat skal passe til et givet sample. De skal med andre ord stemme – og derfor muligvis afstemmes – med samplets stemning (se s. 65). Hermed understreges igen, at såvel valget som analysen af samplet beforder den konkrete udformning af beatet. Analysen sker via den digitale mediering, brug af instrumenter og i delvis komparation med den øvrige musik, som Static kender og har tilgængeligt – jf. igen pladereolen. Alle disse forhold kan opfattes som det formaliserede endepunkt for utallige andre aktør-netværk, som her standardiserer Statics arbejde.

Jeg bemærkede også tidligere, hvordan indretningen af Statics studie med plakater, flyers og hiphopmemorabilia kan betragtes som en konkret sammenstilling af hans egen produktion med andres – som en måde at måle sig med andre producere, djs osv. Mens dette kan ses som en materiel manifestation af forestillinger om hiphop som en konkurrencekultur, og som en måde at vedligeholde en stemning (et momentum osv.) gennem produktionsprocessen, så er her samtidig tale om, at Static afstemmer sin egen produktion med andres. Det vil sige, at han tilfører kategorier, referencer og proportioner via sammenligningen med andres produktioner, salgstal, kåringer, idolstatus osv. Igen kan man således tale om en standardisering af Statics arbejde qua ikke alene lydlige men også visuelle og diskursive formaliseringer af andres praksis i og med magasiner, plakater, flyers etc. Omvendt tegner Static & Nat III's egne arbejder selvsagt en potentiel standardisering af andres via den allerede berørte formalisering, hvor et nummer som "Raised on" udgør et godt eksempel, fordi det direkte formulerer en standard for god hiphop ("we've been taught by the best and seen the worst of it").

Hvis standardisering, som jeg har søgt at vise, beror på forskellige former for afstemning, hvor aktører i et netværk 'virker efter samme mål', så impliceres samtidig en form for *alliance* aktørerne imellem. Denne implikation illustreres på engelsk ved synonymerne *allignment* (afstemning) og *alliance*, men også på dansk kan sammenhængen illustreres, idet aktørernes afstemning etablerer en form for enighed, når de afgivne stemmer vejes sammen – som ved enhver valghandling.⁷¹ At virke efter samme mål er i den forstand også at virke *til* samme mål, dvs. at dele 'målsætning' – om så denne er at konstruere et beat eller at udbrede hiphopkulturen. Endvidere kan vi betragte afstemningen som en proces, der konstituerer nogle *talspersoner*.⁷² Det vil sige, at

71 Forestillingen om studiearbejdets afstemning som art valghandling finder en parallel i Latours om-tale af *ting* som både genstande (*en ting*; fx et musikalbum) og forsamlinger af aktører (*et ting*); se Bruno LATOUR: *Ting*. København: Kunstakademiets arkitektskole 2007, s. 26.

72 Se LATOUR. *Reassembling the social*, s. 31-32 samt Torben Elgaard JENSEN: "Aktør-netværksteori – en sociologi om kendsgerninger, karakter og kammuslinger". *Papers in Organization* 48. Frederiksberg: Copenhagen Business School. 2003.

Static, Nat Ill og deres udgivelser tilkendes en position i netværket som dettes adgang til udbredelse, hvorfor de formås at ytre sig med netværkets øvrige aktører 'i ryggen' og således med den autoritet, som disse kan mønstre. Overgivelsen af autoritet illustreres, når duoen anfører, at de agerer i forlængelse af forbilleder (quasi-standarder) som Cash Money & Marvelous, Low Profile, Eric B & Rakim, Fresco & Miz etc. (se s. 69,30). Min påstand er, at en lignende status udgår fra den teknologi, de agerer med (fx Statics gear), deres samples, sociale forbindelser, den lokalitet de virker fra osv. Forestillingen om talsspersoner relativiserer aktørernes betydning i netværket, hvor nogle autoriseres, mens andre indrulleres under et fælles mål. Denne relativisering kan ses som en pendant til min beskrivelse af netværkets formalisering som en proces, der indebærer en reduktion, idet kun bestemte forhold (et bestemt indhold) udbredes via fx pladeudgivelser. Dette indhold består i fremstillinger af Static & Nat Ills musikalske praksis som mål for andre artisters afstemning, dvs. fremstillinger af "banging boom bap music" som kvasi-standard for "your Hip Hop heart".

Afrunding

Det har været intentionen med denne artikel at bidrage til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af en mangfoldighed af artefakter, aktiviteter, steder, udtryk etc., og hvordan denne *sammenhæng* kan gribes analytisk ved en fokusering på Static & Nat Ills musikalske produktion. I forlængelse af redegørelsen for denne produktion har artiklens teoretiske diskussion drejet sig om forståelsen af genrekulturers sammenhæng ifølge engelsk subkulturforskning, felt- og diskursanalyse sammenholdt med den såkaldte aktør-netværksteori. Mere præcist er sammenhængen diskuteret i situationer, hvor praksis forstås som integrerende i forholdet mellem forskellige musikalske ontologier; og på tværs af situationer, hvor praksis ses som konstituerende for en generel forståelse af hiphop som kultur. At her er tale om nært beslægtede problematikker fremgår bl.a. af, at integreringen af forskellige musikalske ontologier qua praksis udgør en forudsætning for samme praksis' udbredelse i tid og rum, som det bl.a. illustreredes af diskussionen om formalisering og standardisering i sidste afsnit.

Artiklens overordnede problemfelt ligger stadig vidt åbent, og sammenstillingen af de berørte teorier kunne selvsagt være gået i større dybde, ligesom fremstillingen præges af en vægtning til fordel for aktør-netværksteorien. Begrundelsen herfor er primært, at jeg mener aktør-netværkstænkningen bidrager til en konkretisering af, hvordan praksis konstituerer genrekulturer – også i en forstand, som er forenelig med de øvrige teorier. Når Hennion og Latour således kritiserer Bourdieu ret indædt, mener jeg generelt de læser feltanalysen på en rigid og ganske strukturalistisk måde, hvor jeg har søgt at betone dens poststrukturalistiske eller, om man vil, praksisorienterede karakter. Dog gælder det for både felt- og diskursanalysen, at en sammentækning med aktør-netværksteorien implicerer en afvisning af, at det sociale eller diskursive skulle have en særlig ontologisk status. Anerkendes betydningen af fx materielle forhold, sådan som der er tilløb til hos Fairclough, mener jeg imidlertid, at aktør-netværksteorien kan

hjælpe til at fylde ikke alene Howard Beckers *artworlds* med medieringer, som Hennion foreslog, men også de situationer, hvor praksis ifølge felt- og diskursanalysen konstituerer sociale strukturer. Medieringer, som kobler musikalske ontologier, for således at lade os diskutere sammenhængen mellem hiphop som materialitet, diskurs, socialitet osv., og medieringer, som forklarer, hvordan den generalitet, som indebæres i forestillingen om sociale strukturer, kan betragtes som givne praksis' globalisering og stabilisering i og med fx objektiviseringer. Med dette perspektiv kan for mig at se nærmes en forklaring på, hvordan vi agerer i forhold til generelle forståelser af, hvad hiphop er – trods det at helheden altid er under ombygning. Vi agerer ikke qua overgribende, bagvedliggende strukturer, men i stadige praktiseringer af den kulturelle sammenhæng i og med plader, filer, studieindretning, artisters virksomhed osv. Forståelsen af en genrekulturs sammenhæng angår hermed ikke alene, hvordan denne tegner en sammenhængende kulturel mangfoldighed, men hvordan denne mangfoldighed samler kulturen – helt konkret, når hiphopartister rammes, lægger beats op og sender deres arbejde ud. Som det hedder i teksten til "Raised on": "All this makes up Static & Nat III."

Abstracts

Artiklen søger at bidrage til en teoretisk forståelse af, hvordan hiphop konstitueres som kultur på tværs af en række musikalske 'ontologier' (musik som artefakt, lokalitet, socialitet, diskurs etc.), og hvordan denne sammenhæng kan gribes ved en fokusering på konkrete tilfælde af musikalske praksis. Nærmere bestemt foretages et casestudie af den århusianske rapgruppe Static & Nat Ills musikalske produktion – deres musiceren, studiearbejde, udgivelse af album osv. På baggrund heraf diskuteres dels, hvordan praksis integrerer forskellige musikalske ontologier, dels hvordan denne integration faciliterer en udbredelse af praksis i tid og rum og hermed et moment af generalitet i forståelsen af hiphop som kultur.

This article contributes to a theoretical understanding of the ways in which hip hop culture is constituted across a range of musical "ontologies" (music as artifact, locality, sociality, discourse etc.), and how this constitution may be grasped by investigating concrete instances of musical practice. To this end, a case study is made focusing the musical production by the Danish rap group Static & Nat Ill – i.e. their ways of performing and working with in the studio towards the release of records. On the basis hereof it is discussed, how practice integrates different musical ontologies, and how this integration facilitates a distribution of practice throughout time and space, constituting, in turn, a moment of generality in the way hip hop is regarded as culture.