



# BOOTY IN YA FACE

– HVORDAN KØN ER  
PÅ SPIL I HIP HOP

Af METTE Røgilds,  
CHARLOTTE INGVARTSEN  
OG SARA MALOU STRANDVAD

BOOTY  
PEOPLE

**K**ønsfremstillingen i rapmusik kan forstås som en gadens udtryksform, der provokerer de etablerede normer for god kønsopførelse. Sexistiske kønsfremstillinger i rap kan læses som betydningsfuldt subversivt brændstof – en særlig repræsentationsform – der afspejler både hip hop kulturens afstandtagen til autoriteter og kulturens egne autoritetstro koder.<sup>1)</sup>

Når rapmusik i den amerikanske og den danske offentlighed kritiseres for at have et sexistisk og misogynt udtryk, modtages kritikken af hip hop kulturens indforståede som et langhåret og latterligt projekt – for 'det er jo bare for sjov'. Efter sidste vinters debat i Berlingske Tidende om dansk raps kvindefjendske budskaber, gav den danske rapper Jokeren pressen igen under 'Danish Hip Hop Awards', hvor han proklamerede: "Mange siger jeg hader kvinder, fordi jeg kalder dem hoer. Men jeg elsker kvinder, jeg elsker hoer".

Selv med en foucault'sk forståelse af seksualiteten som den inderste kerne i sandheden om selvet, kan man undre sig over, hvorfor fremstillinger af køn og seksualitet indtager så fremtrædende en plads i kommerciel hip hop. Hvorfor går – også danske – rappere så meget retorisk besvær igennem, hvis de i virkeligheden bare elsker kvinder? Der åbenbares i rapmusikken et (fri)rum for dikotomiske, hierarkiserede og pornoæstetiserede kønsfremførelser, som måske er særligt dragende i et land som Danmark, hvor et vist ligestillingsideal må siges at have vundet indpas.

Denne artikel er et forsøg på at undersøge de forskellige led i hip hop kulturens kredsløb mellem producenter, produkter og forbrugere. I forbindelse med et projekt om kønsbilleder i hip hop på Kultur- og Sprogstudier på RUC, har vi i løbet af foråret 2003 foretaget en rejse ind i hip hop kulturens mangfoldige betydningslandskab. For at undersøge kønsfremstillingerne har vi hørt hip hop, kigget i hip hop magasiner, læst bøger om hip hop, tjekket hip hop internet sites og set MTV og Boogie på DRI. Koblet med det har vi orienteret os i forhold til de kønnede praktikker der udøves indenfor hip hop gennem at gå til hip hop koncerter, være med på klubber, se på street wear i gadebilledet og snakke med mennesker tilknyttet hip hop miljøet. Med andre ord har vi skabt en empiri-bricolage, som denne artikel trækker på (Mørck 1995).

To teoretiske diskussioner fungerer indirekte som omdrejningspunkter for artiklen. For det første diskussionen indenfor Cultural Studies traditionen om populærkulturelle produkters potentialer. Her tænker vi på Frankfurterskolens klassiske kritik af kulturindustriens fordummende reproduktioner som den kritiseres af John Fiske og Stuart Hall, der begge fremskriver (modstands)muligheder i brugen af kulturindustriens produkter (Adorno & Horkheimer 1947/1999; Fiske 1989; Hall 1981). For det andet er artiklen informeret af diskussionen om forandringer i kønsforhold i de nutidige skandinaviske velfærdsstater. Her ser vi den norske feminist Hanne Haavinds tese om at køn er til forhandling, men forhandlingen foregår på et ulige grundlag, som modstykker til kønsforskeren Henning Bechs tanker om at der i dag foregår et 'kønsspil', hvor de deltagende, uanset hvilke roller de indtager, altid grundlæggende anerkender hinanden som ligeværdige spillere (Haavind 1998; Bech 2002).<sup>2)</sup>

Artiklen falder i tre dele. Først en præsentation af hip hop, kulturens narrativer og (den omvendte) brug af stereotypiske kønsfremstillinger. Dernæst følger en udlægning af den kommercielle hip hop; hvordan hip hops oprørske udtryk overtegnes af kommercielle interesser og gendannes som actionmættede sex-shows. Endelig diskuteres inkorporationen af den kommercielle hip hops gangster- og pornoæstetiske kønsudtryk i en dansk kontekst; de unges brug og leg med kulturens tegn og koder.

## HIP HOPS NARRATIVER

'Hip hop' er en bred samlebetegnelse for et virvar af kulturelle praktikker og produkter, der har vundet frem som en global ungdomskultur gennem de sidste 30 år. Hvad der tæller som hip hop, og hvad der kan bruges til at identificere kulturen (moderigtigt streetwear, hashrygning eller afro-fletninger?), er stadig et åbent spørgsmål – men der er konsensus omkring at rap, DJ'ing, break dance og grafiti er kulturens fire grundlæggende elementer, som man bør respektere og gerne søge at udøve.

Ghettoen er hip hops 'holy urban land' – det var i New Yorks ghettoer at hip hop opstod i 1970'erne omkring de jamaicanske immigranternes sound systems. For ghettoernes socialt dårligt stillede unge tegnede hip hops udtryksformer en konstruktiv og kreativ vej ud af problemerne (se fx Fricke & Ahearn 2002).

Selvom ghettolivet ikke er erfaret virkelighed for størstedelen af hip hop kulturens tilhængere i dag, så er *ghettoen som narrativ* uomgængelig. På samme måde med *gadens narrativ*.

Overlevelsesmuligheder i hustleri, alfonseri og pusheri fremskrives som indlysende modeller for hvordan gebærdelse foregår i det hyper-(u)realistiske liv på gaden. Her hersker maskuline macho-fællesskaber sideløbende med, at man(den) kun har sig selv at stole på – kvinder ses oftest som ludere og/eller som symbol på et hjem at længes efter. Sammen med narrativerne om ghettoen og gaden findes også i hip hop en grundlæggende *narrativ om den diasporiske erfaring*. Fra slaveherkomsten udledes dels en universel eksistentiel fortælling om de undertryktes retfærdige oprør, dels en historisk velforankret anti-racistisk bevidsthed og dels en etnicitetsfascination der tendentielt privilegerer (og fetischerer) det ikke-hvide etniske (jf. Baraka & Baraka 1987; Sernhede 2001; 2002).

Sideløbende med hip hop kulturens løsrivelse fra dens lokale oprindelse, har hip hops narrativer fået deres eget ustyrlige semiotiske liv på tværs af tid og rum. Narrativerne er ikke længere nødvendigvis (eller) bare fortællinger om sociale erfa-

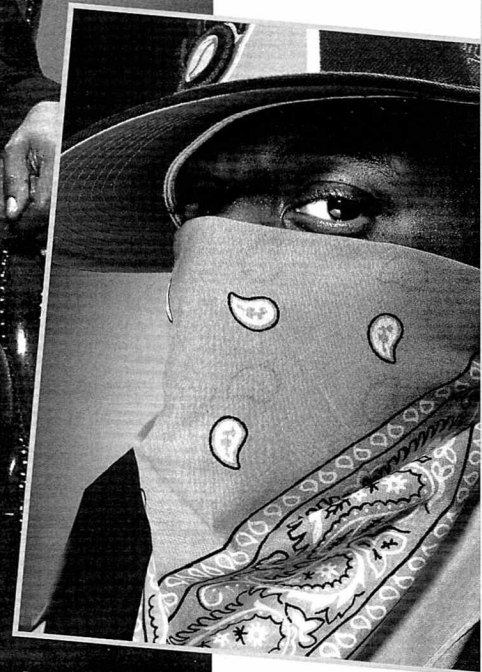
ringer og praksiser. Ved at blive løftet ud af deres konkrete kontekster, har narrativerne *i sig selv* fået status af autenticitets-skabende referencepunkter. De er med andre ord ophøjet til dogmer; fænomener det er nødvendigt at referere til for at være 'ægte' (jf. George 1998:178). Gennem at skabe forbindelser fra ens egen historie til narrativerne, der (også) skitserer et mytisk og fjernt sted, positionerer man sig selv som 'real'. Det sker eksempelvis når den danske rapgruppe Suspekt i pressemeddelelsen for deres nye album 'Ingen slukker the stars' (2003) skriver, at de "*er vokset op i skyggen af Vridsløselille*" – var det ikke for konnotationerne (til den amerikanske hip hops fængselsfiktioner og socialrealistiske skildringer) ville det virke irrelevant.

I hip hops narrativer optræder en række figurer, der efter vores mening illustrativt kan opstilles som indbyggere i en 'hip hop landsby'. Her møder vi gangsteren, hustleren, playeren, pimpen, balleren, ludereren, bitchen, fly-girlen m.fl.<sup>3)</sup> Alle er de kønsspecifikke personlighedstyper, som især den kommercielle hip hop (re)genererer til karrikerede og kønspolariserede stereotyper. I de fleste tilfælde kan der laves genealogier om figurerne med tråde tilbage til tidligere afro-amerikanske musikgenrer som funk og soul, Black Panther bevægelsen samt 70'ernes sorte filmbølge Blaxploitation (jf. Hall 1997).

Både de mandlige og de kvindelige figurer er præget af at skulle begå sig i forhold til koderne for 'landsbylivet', alias storbyjunglen, hvor gadens lov om konkurrence og hårde odds er styrende. Figurerne er med andre ord overtegnet af *gadens dogme*, hvor (forestillingen om) det hårde liv på gaden er en uoverkommelig referenceramme for (køns)identitet. Macho bliver målestokken for maskuline identiteter, mens kvindelige figurer får mere mangfoldige men marginaliserede muligheder for at gøre deres køn. Enten kan kvinder eksistere som mandens modbillede i en omgivende sfære af femininitet, sexyhed og bitchyhed – eller også kan de forsøge at begå sig indenfor de maskulint definerede fællesskaber ved hjælp af strategier til at nedtone eller neutralisere deres køn. Det



OTY PEOPLE

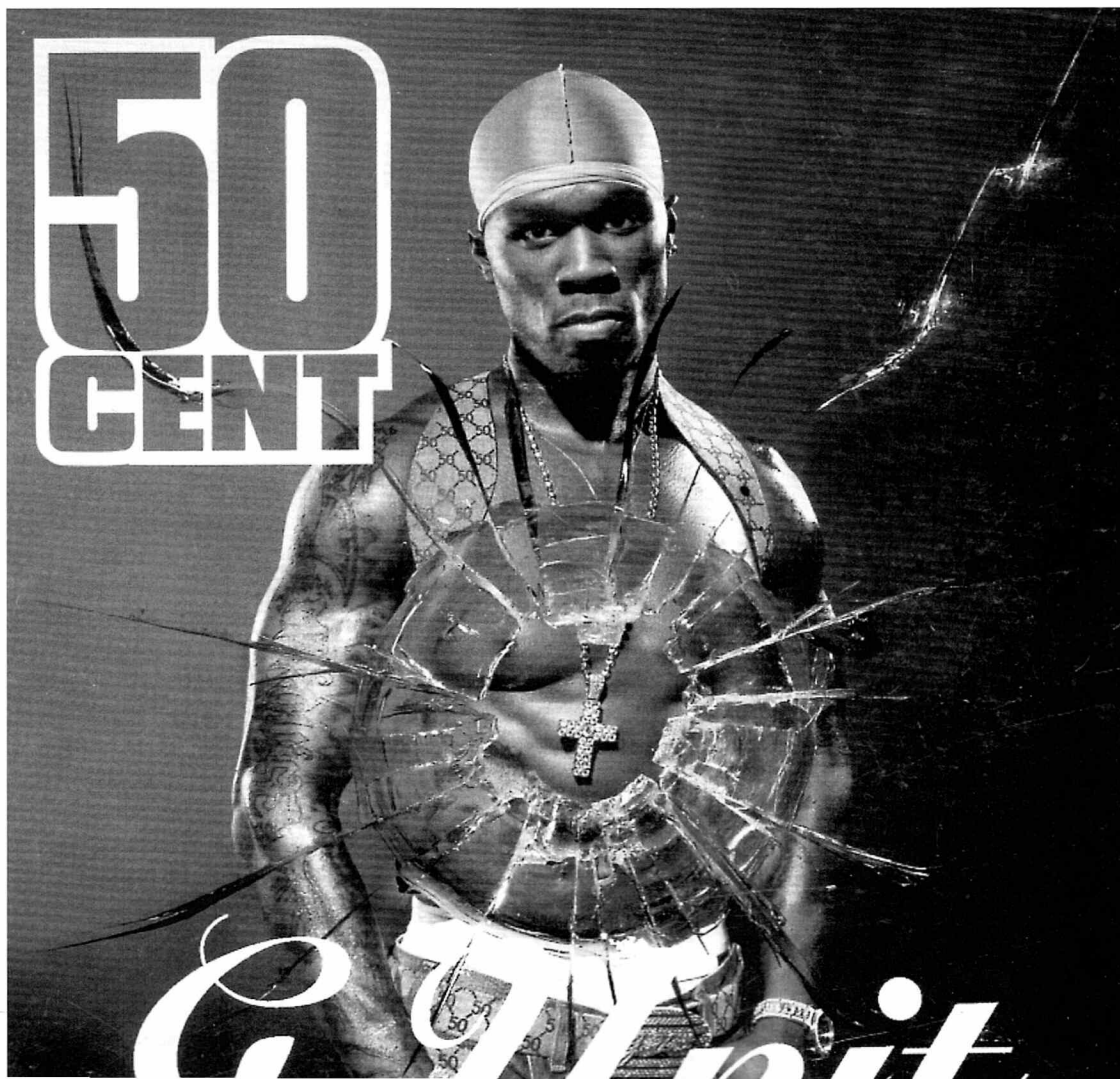


JAY-Z

sidste ses eksempelvis i relationer mellem home-boys & -girls eller b-boys & -girls, hvor de involverede er 'hjemme med hinanden' (på gaden: 'street family') på tværs af køn.<sup>4)</sup>

Trods de stærke og stereotypiske identiteter som mænd *eller* kvinder, indeholder hip hop landsbyens figurer gnister af køns-cross-over, idet mændene er forfængelige, intrigante og hysteriske – og kvinderne er ligeså hårde som mændene. Den kvindelige udøvende rapper er i alle sine forskellige udgaver ('tomboy'/drengepige, 'round the way girl'/lækker veninde, 'sexy fox'/udfordrende dulle eller 'soul sister'/følende femme (Watson 2001:104)) mere hård og 'street-wise' end noget andet kvindeligt popikon, vi møder i populærkulturen.

En del hip hop opererer med en strategi om at vende degraderende stereotyper til egen fordel gennem netop at gå ind i dem og fejre deres Andenhed (jf. Kitzinger & Wilkinson 1996:12ff). Gennem at personificere stereotyper som fx gangsteren og luderens, overspilles de ellers nedsættende stereotypificeringer med positivt fortegn. Det på én gang farlige og fascinerende udnyttes som en uudslukkelig energiressource (jf. Bhabha 1999/ 1983). Nogle kendte afroamerikanske rappere dyrker at påtage sig bestemte stereotypiske udtryk – for eksempel 50 Cent og Lil'Kim. Som superstyret gangster – med skudsikker vest, tætsluttende omkring den pumpede, tatoverede, glinsende overkrop – har 50 Cent vist sig at være et forbløffende godt salgsprodukt. 50 Cent er stereotypen 'the bad



ass hustler', og han ophøjer det image til indbegrebet af coolness og machoness. På lignende vis formår den kvindelige rapper Lil'Kim at indtage stereotypiske udtryk og bruge dem i hendes eget særegne projekt – konstruktionen 'Queen-Bitch' – en slags gadens ækvivalens til luder-madonna-komplekset. Queen-Bitch syntetiserer sexkilling og selvbevidst dronning, og er samtidig en hybrid, der spejler mandlige rappers pornotekster med 'eat my pussy' lyrik. Lil'Kims selv fremførelse som Queen-Bitch åbner for spørgsmål om hun udnytter eller udnyttes – om hun er 'hustleren' eller 'the hustled' (Marriott 2001:132). Interessant nok er det en problematik, der tilsyneladende er reserveret den kvindelige rapper. Eksempelvis 50 Cent konfronteres ikke med samme optik, men bliver højest anklaget for at forstærke det stereotypiske billede af machorapperen – hans mandsfigur er det kun få der ser som udnyttet.

## BLING BLING

Som musikgenre er hip hop/rap en kategori, der er vokset vildt med den globale kommercielle udbredelse og en vidt forgretnet undergrundscene. Den enorme kommercielle succes, som hip hop oplever netop nu, blev for alvor sat i gang da populærmusikkens vigtigste forbrugersegment (: de hvide middelklasseunge fra forstæderne kloden rundt) i 90'erne konverterede fra heavy rock til gangsta rap (Ro 1998: 136). I dag er hip hop den næstmest sælgende og hurtigst ekspanderende musikgenre på verdensplan – og en bestemt genreforgrening indenfor rap, med et bestemt stiliseret udtryk, ekspanderer og tegner billedet af hip hop anno 2003 (jf. Bynoe 2002).

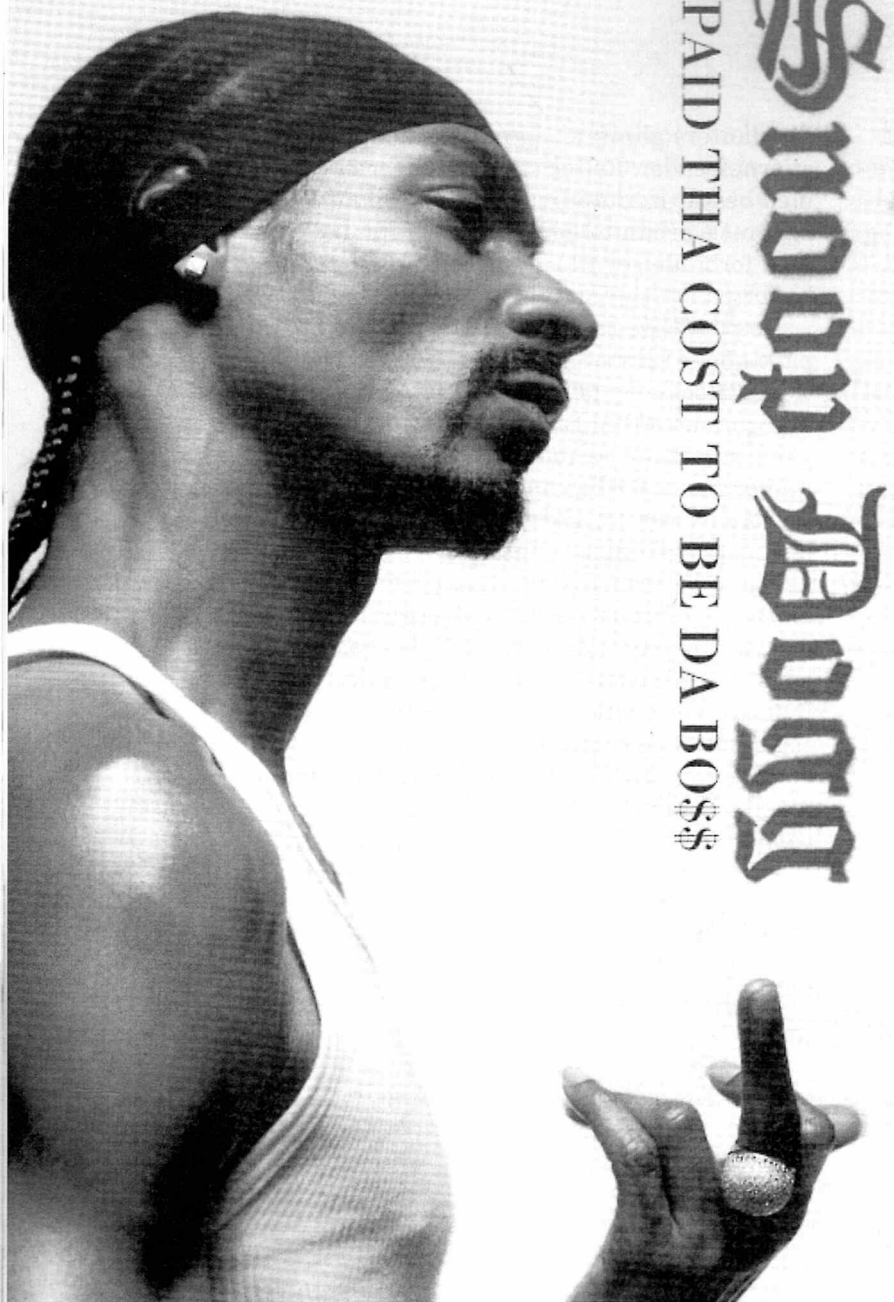
De kommercielle hits, der kan genrekategoriseres som 'booty rap'<sup>75)</sup> eller 'Bling Bling' udgør de mest populære, forenkede og eksponerede repræsentationer af rap – og det er dem vi har valgt at fokusere på. Bling Bling er et populærkulturelt øgenavn stilen har fået, fordi den kun favner det overfladiske. Videoerne til musikken tegner det eksemplariske billede af Bling Bling med flashen af penge, kroppe og sex,

diamanterns glimten, champagnebobler og stjernefacader. Feltet vi beskæftiger os med består med andre ord af amerikansk og dansk urban-music: populær rapmusik med forbindelser til r'n'b, pop og dancehall.<sup>6)</sup>

De populære rap-hits, der bliver spillet på klubber i København, danske radiostationer, Boogie og MTV kan i vidt omfang kategoriseres som Bling Bling. Musikalsk går Bling Bling på tværs af øvrige forgreninger inden for hip hop og syntetiserer tekstuniverset fra gangsta rap med dansable beats og 'etniske' (: asiatiske og arabiske) samples. Musikken er opbygget med forskellige former for rytmisk repetition, der skal generere dans og fest, lir og show off. Bling Bling stilen skaber en energisk inertie af velproduceret råhed, pop-romantiske hooks og rendyrket slackness.<sup>6)</sup>

Historien fra Bling Bling hitskabelonens musikvideoer er velkendt: *En mandlig rapper ankommer med sit mandlige crew til en natklub. Her mødes de af en overdådigt fest. De tilstedeværende er nærmest udelukkende kvinder, der danser i lyset af mændenes stjerneglans – de fremviser kroppen i sexede positurer til ære for kamerate og labdancer sig frem til adgang i VIP-sofaloungen med rapperen og hans venner.* Skabelonen er flittigt brugt, og samme historie udspiller sig i alverdens videoscenarier: på den brasilianske strandpromenade, til svensk teenagefest, i privatfly og ørkenkaravanens telte. Overalt åbenbarer fiktionen et seksuelt ekspressivt univers, der bygges op omkring et traditionelt, stereotypt kønsbillede. Her er mænd 'rigtige mænd': arrogante, sexfikserede og dominerende – og kvinder er 'rigtige kvinder': attraktive, kropslige og til rådighed. Med stripperens udtrykssløse øjne danser hun foran ham, der uberørt rapper videre.

Bling Bling fortæller om festen. En hip hop fest der ikke længere foregår på gaden eller hjemme hos nogen(s) forældre), men som udspiller sig i luksuriøse high society omgivelser. Festen er kulminationen på eventyret 'from rags to riches'/fra pjalter til penge, der udgør musikvideoernes metafortælling. Eventyrfortællingen om stjernerapperens rejse fra ghettoen til spotlyset



Snoop Dogg  
PAID THA COST TO BE DA BO\$\$

er blevet virkelighed for de rapartister, der op gennem 90'erne har fået stor kommerciel succes. Hip hop magasinet VIBE ironiserer over superrapperen Snoop Doggs rigdom ved at omskrive den klassiske gadeprostituerede pick up line 'who's your daddy?' til 'who's your caddy?' Stjernerapperen og -produceren P. Diddy flyver sine gæster til fødselsdagsfest i Marokko og deklarerer: 'Our forefarthers came over on slave ships, and we're returning on a charter!' (VIBE

marts 2003).

Det distinkte ved stilen Bling Bling er fusionen af rigdom og ghetto; rigdomssymboler blandes skønsomt med gadekultur – billederne (fra magasiner, pladecovers, musikvideoter etc.) viser nyrige rapperes leg på aristokratiets enemærker. Det søde rige liv udstilles på en måde, der i en bourdieusk optik kan læses som ren pral og pastiche (Bourdieu 1979/2000). I kulturens egen selvforståelse er der måske snarere tale om 'ghetto fabulous', en hybrid mellem gade & Gucci, hvor stilfusioneringerne når nye højder med store diamanter og velourjoggingsæt. Tidligere signalerede guldkæder (en stjålen) ære og stolthed på trods af ghettosens realiteter – i dag konnoterer de enorme smykker provokerende proletar-mentalitet på trods af rapperens rigdom.

Mainstream kulturens inkorporering og eksponering af hip hops hårde, farlige og provokerende udtryk kan ses som *rekuperation*: den dominerende kulturens genvindelse af det land, kulturelle oprørere har indtaget – et afgørende slag i den fortsatte kamp om (tilbage)erobring af kulturelle betydningslandskaber (jf. Vaneigem 1967/2001; Hebdige 1979). Rekuperationen af hip hop er paradoksal på flere planer. På det materielle plan forarmes de autentisk fattige, afroamerikanske ghetto-indbyggere, mens andre tjener tykt på at sælge deres kultur (jf. Klein 2001). Nogle kritikere sammenligner magtforholdet mellem den hvide pladeindustri, de hvide forbrugere og de sorte kunstnere (s ophav) med paralleller til plantageslaveriet eller forrige århundredes kolonialisme (Kelley 2002). På det symbolske



plan opløses indholdet samtidig med at formen blæses op til massekultur. Den populære hip hop ligner et politisk modstandsprojekt uden nødvendigvis at være det.

Eksempelvis den mandlige rappers identitet som stereotyperet og etniciseret Anden – kriminel, potent, sort, vild – konnoterer oprør og modstand, men måske er det en grundløs konstruktion som først og fremmest fastholdes af (den hvide musikindustris) profitmæssige interesser.

Når 50 Cent rapper om sin baggrund som pusher og 6-dobbelt skudoffer, genfortæller han hip hops narrativer som 'keepin' it real'. I stedet for at formidle budskaber om at overkomme de sociale problemer i ghettoen, æstetiserer han kriminalitet og gangsterattituder (jf. Bynoe 2002). En sådan form for socialrealisme, hvor ghettolivet glorificeres uden at det tilføjes samfundskritiske elementer, tegner et statisk billede, der i sit nøgterne og frygtindgydende udtryk indeholder et uartikuleret og politisk ukorrekt modstandsprojekt. Den 'red dig selv' morale, der kan dechifrereres ud af de ghetto-centriske glamourfortællinger, har ikke meget til fælles med det kollektive oprejsningsprojekt, som videreformidles i 'old school' hip hop inspireret af græsrodsbevægelsen Zulu Nation.<sup>8)</sup> 50 Cents politiske projekt, der kan læses ud af titlen på hans succes-



FOXY  
BROWN



album: 'Get Rich or Die Tryin' (2003), er at enhver er sin egen lykkes smed – den amerikanske drøm i sin reneste form. Men spørgsmålet er, om den populære hip hop ikke først og fremmest udtrykker total afpolitiseret et sted, hvor vi forventer at finde en ukuelig oprørstrang. Syntesen af gangster- og pornoæstetik giver måske ikke dybere mening end ren slackness: sex og sexismen i farverig, dansabel, actionpacked indpakning. Med slackness som det primære karakteristika er Bling Bling i forhold til hip hop hvad ragga er til reggae – en populariseret og pornoficeret, optempo danse-variant af et 'traditionelt udtryk'. Var det ikke for referencerne til ghettoen ville Bling Bling være ren pop og absolut ikke hip hop.

#### BRUG

Lørdag aften i byen i København. Det fyldte dansegulv vibrerer til hip hop beatet og rappens flow. Kroppene er i bevægelse og attituderne aktiveret: Pigerne vrikker med hofterne og bootyshaker, flirter med øjnene og synger med på de små melodilinier. Drengene bevæger overkroppen og hovedet i takt med musikken, kaster håndtegn og rapper med på teksten. Fornemmelsen af veltilpashed i den seksuelle spillet op til hinanden spreder sig og når også ud til dem, der i øvrigt ikke relaterer sig til hip hop miljøet, men som gladeligt efteraber musikvideoernes pornodans i byen lørdag aften. Det seksuelle spil på dansegulvet fremstår som en leg og samtidig som en alvorlig og seriøs praksis, hvor det gælder om at gøre sig godt og ikke at tabe ansigt.

Bling Bling musikvideoerne signalerer, at bestemte omgangsformer mellem kønnene er ønskværdige, men giver ikke egentlige handleforskrifter for god kønnet opførsel. Videoerne stiller nærmere nogle redskaber til rådighed – hvordan piger og drenge verden over bruger dem, hvilke kønskoder de agerer efter, siger videoerne i sig selv ikke noget om. Radikalt formuleret kan teksten siges først at blive til i læsningen, alt afhængig af læserens socio-kulturelle kontekst og viden (Fiske 1989). Mere moderat formuleret kan mulighedsrummet for køn i hip hop siges først at op-

stå i spændingsforholdet mellem image og praksis. Image og praksis betegner forholdet mellem kulturprodukt og forbruger, men også (eksempelvis) forholdet mellem de figurer en kendt rapper optræder som og rapperen selv, eller forholdet mellem min selvfremførelse og mig selv. Med en optik der tager højde for både image-udtryk og reflekterende praksis, kan imagepraksis orienteringen hjælpe til at identificere, hvordan der i brugen af hip hops kønsbillede kunne være tale om en legende undersøgelse af kønsidentiteter/images.

Når en dreng går på gaden og brokker sig over en 'led bitch' eller en pige fortolker kærestens kritisable adfærd til, at 'han er bare for meget en player', så bruger de en hip hop terminologi omkring køn med referencer langt ud over deres eget danske hverdagsliv.

Referencerne til repræsentationer, der blander fantasi og 'realness', får hip hop semiotikken til at virke cool og spændende på børn og unge kloden rundt. Brugen af hip hops sproglige udtryk vidner om en eller anden form for overtagelse af hip hops kønsbillede, men overtagelsen er ambivalent. I en dansk kontekst er ord som (for eksempel) ho og bitch – og de danske oversættelser til luder og kælling – på én gang totalt tomt for indhold og betydningsovermættede (jf. Butler 1997). Overtagelsen af hip hops kønsfremstillinger kan ske på ironiserende og sjov vis – omvendt er brugen ikke nødvendigvis hverken særlig kreativ eller subversiv. Det virker som om det særlige ved hip hops kønsbillede i forhold til de unges brug er, at det på eminent vis faciliterer en pubertær lyst til som dreng at være cool og som pige at være sexy-cool.

De forhold mellem kønnene, der iscenesættes i den populære kommercielle hip hop, og som de unge forbrugere skaber referencer til i deres egne praktikker, ser vi i forskellige typiske udgaver. Tre forhold, der optræder ofte (og overlappende), er 'den frække fyr & den søde pige', 'manden & pigen' og 'drenge & kvinder'.

Den frække fyr er den utilpassede rapper, der lever det hårde byliv med sprut, stoffer, kriminalitet og letlevende damer.

Den søde pige kan ikke modstå spændingen, han tiltrækkes af hendes uskyld, og sammen er de en romantisk drøm om det vellykkede (om end urealistiske) møde mellem barbie og prinsen in spe.

'Manden og pigen' er en aldersabstraktion, der betegner forholdet mellem den maskuline aktør og de (mange) piger, som er for nemme, og derfor ikke skal respekteres. De piger, der er villige og billige, findes som poptøser og groupies. De vælger til en vis grad bevidst at indgå i underordnede seksuelle relationer. Poptøsen og groupien kunne også godt finde på at bruge de definitioner om sig selv – i modsætning til de piger, der magtesløst stemples som hoe/luder og aldrig ville bruge den betegnelse om sig selv. I relationen mellem manden og pigen er det enerådigt ham der bestemmer, mens hun tavst finder sig i hans behandling for at få del i stjernestøvet.

'Kvinden og drengen' illustrerer et forhold hvor den mandlige hovedperson udfordres som styrende for handlingen. Kvinden er nemlig sexet på en så selvrespektfuld og livserfaren måde, at den mandlige hovedperson bliver en lille, fjoget dreng i hendes selskab. Stumt måbende sidder han tilbage og ser hendes overlegenhed tage form, når hun danser stærk, sexet og selvbevidst foran ham. Alligevel er al hendes kropslighed og sensuelle fylde ikke nok til at overtage styringen – han har stadig den definitoriske magt til at afgøre om hun skal ses som attråværdig eller en beskidt gammel sæk.

#### AFRUNDING

Hip hop er måske vores tids bedste bud på et folkeeventyr, men det er ikke en genre, der er så bundet til sine faste æstetiske regler, at den er selvskrevet til kun at tematisere actionpræget, småvoldelig, fortrukket og dopet sex (vs. Skyum-Nielsen 2003). Narrativerne kan bruges til meget andet end at indgå i synergieffekter med porno og kommercialisering. Spørgsmålet er, om det machoprægede adfærdskodeks kan udfordres – og af hvad.

Som langt de fleste andre musik-, sub- og ungdomskulturer er og har hip hop

været en kultur – øjensynligt – domineret af drenge og mænd. Pigerne tilstedeværelse – både i mere tilbagetrukne positioner og som isbrydende deltagere – overses ofte, også i Cultural Studies traditionens perspektiv, hvor fokus holdes på unge mænd som stilskabere (jf. Thornton 1995). Tendensen indenfor den populære urban music er, at kvinden naturel er godt dullet op, spændt op til strip og sex – andre kvindebilleder er stort set udrenset. Omvendt optræder der flere kvinder på musiksendefladen end tidligere. Det rejser spørgsmålet om, hvilken styrke kvindelige kunstnere henter i at optræde i bikini – og om de kunne gøre anderledes.

Fremstillinger af kvinder som billige ludere og stumme sexobjekter kan ikke undskyldes – heller ikke i hip hop. For det er jo ikke 'bare for sjov'. Er kønsspillet på dansegulvet i byen lørdag aften en leg, så stopper den nogle gange (for en 'sur og sexforskrækket feminist'), når hun ikke længere kan være med på legens betingelser eller andre overskrider (det hun troede var) spillets regler. Følelsen af at blive stemplet og nedgjort, få begrænset sine handlemuligheder og ikke at kunne være til stede er ikke kønsspil – det er gråzonen omkring spillets regler. Spørgsmålet er, hvordan spillets regler bliver forhandlet – og hvem der bestemmer det.

Med hip hops kommerциelle udbredelse i starten af det 21. århundrede vinder en særlig italesættelse og fremførelse af køn indpas blandt unge kloden rundt. For at undersøge hvad det har af betydninger, må repræsentationerne af hip hops kønsbilleder sammenholdes med de sociokulturelle kontekster de optræder i og de praksisser de indgår i. Til det formål er det ikke fyldestgørende at se på neo-tribale miljøer, der centrerer sig om at have hip hop som smag, selvom kulturens interne hierarkier og de subkulturelle kapitalformer er interessante at kortlægge.<sup>9)</sup> Det er de kønskonstellationer, den kommerциelle hip hop faciliterer også i tredje eller syvende reproduktionsled, som vi mener er vigtige at forsøge at indkredse: Hvad sker der med køn i den 'globale ghettokultur' – 'the generation of a hip hop nation'? Hvordan spiller hip hops kønsforestillinger sammen

med det omgivende samfunds ligestillingsforestillinger? Her er det afgørende at forholde sig til, hvornår piger og kvinder kommer ind i kampen og hvordan de leger med i kønsrollespillet – hvad enten de lystigt danser med til tidens toner eller rapper op og giver et modspil til den dansable misogyni.

*Mette Røgilds* læser kommunikation og kultur- og sprogødestudier på RUC.  
*Charlotte Ingvartsen* læser journalistik og kultur- og sprogødestudier på RUC.  
*Sara Malou Strandvad* læser sociologi på KU.

Artiklen bygger på et projekt vi skrev på kultur- og sprogødestudier i foråret 2003 med titlen *Dansabel misogyni? Køn & hip hop: image & brug.*

# BOOTY PEOPLE

## NOTER:

1. Se fx Jensen & Hviid 2003.
2. Bechs tanker uddybes i en kommende udgivelse.
3. Hustleren er en sjover, der sjofler og snyder – han er kriminel, rå og vild. Gangsteren er en hårdkogt udgave af hustleren, playeren en drilsk slyngel og kvindecharmør, pimpen en alfons og balleren en hustler med penge, der forstår at feste (jf. Hall 1997:251). Bitchen er en møgkælling. Men bitch er en ambivalent kategori, fordi hun er den eneste kvindefigur der svarer igen og gør som hun selv vil. I den positive betydning bruger flere kvindelige hip hop kunstnere betegnelsen bitch om sig selv (se fx Véran 2001:ix). Fly-girlen er sød, sjov, cool, casual, flot, sexet og anstændig – frem for alt fresh/frisk, men ikke for frisk. De multiple kvaliteter, som en fly-girl besidder, får hende til nærmest at svæve henover kønsproblematikkerne i hip hop som et uopnåeligt ungdoms-kvindeideal. R'n'B sangerinden Jennifer Lopez er en eksemplarisk fly-girl.
4. Hjemmedrenge & -piger er venner fra ens pose/slæng og/eller hood/kvarter. B-boys & -girls betyder egentlig breaker-boys & -girls men kan også bruges mere generelt med samme betydning som homeboys & -girls.
5. 'Booty rap' er en betegnelse Paul Gilroy bruger om den kommercielle, sex- og kropsfikserede rapmusik (Gilroy:188). Den sorte kvindes bagdel, the booty, glorificeres (i langt højere grad end hendes bryster), eksempelvis i musikvideoer, som symbol på hendes stærke seksualitet.
6. I forlængelse heraf er der åbnet op for at behandle spørgsmål om forholdet mellem de amerikanske og de danske kulturproduktioner: Hvorvidt der foregår kopieringer af det amerikanske hip hop centers originaler i (semi-)perifære lokaliteter som Danmark eller der snarere opstår unikke kulturelle kreoliseringer – eller der er sket en implosion af centret, hvorved tidligere marginer foldes ind og nu udgør det dominerende center (jf. Hannerz 1992; Hall 1992; Sharma 1996). Desuden åbner det kommercielle urban-music felt for sammenstillinger med undergrundsproduktioner, idet den ikke-kommercielle hip hop fra independent labels kan spejle kommercialiseringens mastodontiske enhedsudtryk.
7. Slackness er et begreb, der betegner reggaeens udvikling efter Bob Marleys død i 1981. Udviklingen er blevet hædret som et metaforisk oprør mod anstændighedens vedtagne standarder – og er af andre blevet beklaget, fordi det tekstmæssige indhold udvikler sig til en meningsløs pludren med sexede og sexistiske undertoner (Back 1996).
8. Zulu Nation er en hip hop græsrodsorganisation, der siden hip hops old school æra i de sene 1970'erne og tidlige 1980'ere har arbejdet på at udbrede et budskab om 'love, peace, unity and having fun' ([www.zulunation.com/hip\\_hop\\_history](http://www.zulunation.com/hip_hop_history)).
9. Se fx Demant et al 1997, jf. Maffesoli 1996.



## LITTERATUR:

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max 1999 (1947): 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception' in Doring, S.: *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Back, Les 1996: 'Apache Indian, reggaemusikken og det kulturelle intermezzo' i *Social Kritik*, nr. 45/46.
- Baraka, Amiri & Baraka, Amina 1987: *The Music: Reflections on Jazz and Blues*. New York: William Morrow and Company Inc.
- Bech, Henning 2002: 'Gendertopia: Letters from h.' unpublished paper. Sociologisk Institut, Københavns Universitet.
- Bech, Henning – kommende udgivelse
- Bhabha, Homi K. 1999 (1983): 'The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse' in Evans, Jessica & Hall, Stuart (Eds.): *Visual Culture: The Reader*. London: Sage.
- Bourdieu, Pierre 2000 (1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Butler, Judith 1997: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York & London: Routledge.
- Bynoe, Yvonne 2002: 'Money, Power, and Respect: A Critique of the Business of Rap Music' in Kelley, Norman (Ed.): *Rhythm & Business: The Political Economy of Black Music*. New York: Akasihic Books.
- Demant, Jacob, Klinge-Christensen, Charlotte & Sorensen, Anne-Stina 1997: 'Den danske HipHop-kultur – et neo-tribalt fællesskab' i *Dansk Sociologi*, nr. 3.
- Fiske, John 1989: *Understanding Popular Culture*. London: Unwin Hyman.
- Fricke, Jim & Ahearn, Charlie 2002: *Yes, Yes Ya'll: Oral History of Hip Hop's First Decade*. New York: The Perseus Books Group.
- George, Nelson 1998: *Hip Hop America*. New York: Penguin.
- Gilroy, Paul 2000: "After the love has gone": 'Biopolitics and the Decay of the Black SpheX' and 'All about the Benjamins': 'Multicultural Blackness – Corporate, Commercial and Oppositional' in *Between Camps: National Cultures and the Allure of Race*. London: Allen Lane - The Penguin Press.
- Haavind, Hanne 1998: 'Understanding Women in the Psychological Mode: The Challenge from the Experiences of Nordic Women' in von der Fehr, Drude et al (Eds.): *Is there a Nordic Feminism? Nordic Feminist Thought on Culture and Society*. London: UCL Press Limited.
- Hall, Stuart 1981: 'Notes on Deconstructing "the Popular" in Samuel, R. (Ed.): *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge.
- Hall, Stuart 1992: 'Identities in Question' in Hall, Stuart, Held, David & McGrew (Eds.): *Modernity and Its Futures*. London: Polity Press.
- Hall, Stuart 1997: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hannerz, Ulf 1992: 'The Global Ecumene' in *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia Press.
- Hebdige, Dick 1979: *Subkultur og stil*. København: Sjakalens ørkenserie.
- Jensen, Sune Qvortrup & Hviid, Kirsten 2003: 'Perkerrap, ghettostøj og socialt arbejde: Om gadekulturen og rapmusikens potentialer i socialt arbejde med 'vilde' unge' i *Social Kritik*, nr. 89.
- Kelley, Norman (Ed.) 2002: *Rhythm & Business: The Political Economy of Black Music*. New York: Akasihic Books.
- Kitzinger, Celia & Wilkinson, Sue 1996: 'Introduction' in *Representing the Other: A Feminism & Psychology Reader*. London: Sage.
- Klein, Naomi 2001: *No Logo*. København: Klim.
- Maffesoli, Michel 1996: 'Tribalism' in *The Times of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.
- Marriott, Rob 2001: 'What Price Queen Bee?' in Valdés, Mimi (Ed.): *Vibe: Hip Hop Divas*. London: Plexus.
- Mørck, Yvonne 1995: 'Kulturel kompleksitet og empiri-bricolage. Refleksioner over et projekt om etnisk minoritetsungdom og multikulturalisme' i *Tidsskriftet Antropologi*, nr 31.
- Ro, Ronin 1998: *Have Gun Will Travel: The Spectacular Rise and Violent Fall of Death Row Records*. New York: Doubleday.
- Sernhede, Ove 2001: 'Los Angered og forstadens krigere. Udenforskab og hip hop i Det nye Sverige' i *Social Kritik*, nr. 74.
- Sernhede, Ove 2002: *Alienation is My Nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i Det Nya Sverige*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Sharma, Ashwani 1996: 'Sounds Oriental: The (Im)possibility of Theorizing Asian Musical Cultures' in Sharma, Sanjay, Hutnyk, John & Sharma, Ashwani (Eds.): *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. London: Zed Books.
- Skyum-Nielsen, Erik 2003: 'Mere indie end du aner – anmeldelse af Jokerens samlede tekster'. *Information* 4. november.
- Thornton, Sarah 1995: *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity Press.
- Vaneigem, Raoul 2001 (1967): *The Revolution of Everyday Life*. London: Rebel Press.
- Verán, Christina 2001: 'First Ladies' in in Valdés, Mimi (Ed.): *Vibe: Hip Hop Divas*. London: Plexus.
- Watson, Margeaux 2001: 'Badu & The Soul Sisters' in Valdés, Mimi (Ed.): *Vibe: Hip Hop Divas*. London: Plexus.