



GÖTEBORGS UNIVERSITET

VÄRLDSMUSIKER MOT VÄRLDSMUSIK

- kritiska samtal om musik, maktstrukturer och motstånd

Filip Bagewitz

Kurs: LEV300

Handledare: Sabina Holstein-Beck

Examinator: Tilman Skowroneck

Rapportnummer:



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Abstract

Examensarbete inom Lärarprogrammet LP01

Titel: Världsmusiker mot världsmusik – kritiska samtal om musik, maktstrukturer och motstånd

Författare: Filip Bagewitz

Termin och år: Höstterminen 2012

Kursansvarig institution: Högskolan för Scen och Musik

Handledare: Sabina Holstein-Beck

Examinator: Tilman Skowroneck

Rapportnummer:

Nyckelord: världsmusik, musik, maktstrukturer, motstånd, postkolonial teori, kreativt akademiskt skrivande

Sammanfattning:

Den här uppsatsens syfte är att utforska de problematiska aspekterna av begreppet *världsmusik* och undersöka hur de påverkar det konstnärliga utrymmet för musiker verksamma inom genrer som kategoriseras som världsmusik. Den undersöker begreppet utifrån ett musikerperspektiv genom att fokusera på musikers egna upplevelser. Det empiriska materialet består av fem djupintervjuer med sex musiker som själva är kritiska till begreppet och materialet har bearbetats och analyserats med kreativt akademiskt skrivande som metod.

Uppsatsens resultat bidrar med musikers subjektiva upplevelser av världsmusikbegreppets problematiska aspekter, vilket saknas i den tidigare forskningen. Den lyfter också fram strategier för att hantera problemen och att göra motstånd mot dem, samt hur världsmusikbegreppet och de förtryckande strukturer som det hänger ihop med begränsar det konstnärliga utrymmet men även kan fungera som en katalysator för kreativa processer. Resultaten har stor betydelse för läraryrket genom att de visar hur ettoreflekterat behandlande av musik som faller utanför västerländsk populär- och konstmusik både riskerar att förstärka diskriminerande och andrafierande strukturer och att begränsa elevers konstnärliga utrymme, samt att en breddning av musikundervisningens innehåll kräver en medvetenhet om förtryckande strukturer och ett ifrågasättande av den västerländska musikens position som norm för att kunna bidra till en verklig förändring.

Förord

En stor del av arbetet med den här uppsatsen har varit de många intressanta och ovärderliga samtal om musik, maktstrukturer och motstånd, och jag vill rikta ett stort tack till alla vänner, bekanta och oskyldiga förbipasseranden som har bidragit med kloka insikter, nya perspektiv, energi och inspiration. De allra viktigaste samtalen har förstås varit intervjuerna med de underbara musikerna som har deltagit i studien – tusen tack till er! Men det största tacket går ändå ut till min handledare, min partner och mina uppsatskompisar, utan vilka jag hade dött uppsatsdöden efter max en vecka.

Innehållsförteckning

Kapitel 1: Istället för musik, förvirring	5
Inledning.....	5
Bakgrund.....	5
Syfte.....	8
Frågeställningar.....	8
Avgränsningar.....	8
Kapitel 2: Öppna sår	9
Teoretiska perspektiv och begrepp.....	9
Världsmusik som diskurs.....	9
Andrafiering och diskriminering.....	10
Svenskhet och vithet.....	10
Etnotism.....	11
Tidigare forskning.....	12
Kapitel 3: Betydelsen av stil	15
Metod och material.....	15
Intervju.....	15
Urval.....	15
Etiska hänsyn.....	15
Kreativt akademiskt skrivande.....	16
Skrivandet som forskningsmetod.....	17
De känslomässiga dimensionerna.....	17
Tillförlitlighet.....	18
Bearbetning och presentation av intervjumaterialet.....	19
Kapitel 4: Fantasier om ett samtal	20
Resultatredovisning.....	20
Den fiktiva gruppintervjun.....	20
Kapitel 5: Ett resultat och en prolog	30
Slutdiskussion.....	30
Problemen.....	30
Motståndet.....	33
Konsten.....	34
Avslutande ord.....	35
Litteratur.....	37
Bilaga 1: Intervjuguide.....	39

Kapitel 1: Istället för musik, förvirring

Inledning

För oss finns världsmusiken som en ständig möjlighet. Effektiv marknadsföring, vänliga människor, feta kulturbidrag och musikaliska möten som förändrar allt. Men också ett monster som äter upp oss inifrån. En oinbjuden gäst från kolonialtiden som tvingar ner oss i trånga fack, säljer oss till högstbjudande och trasar sönder vår kreativitet medan avståndet mellan oss och vår publik växer till ett helvetesgap.

Vi sitter i arbetsrummet och medan hennes dotter pysslar med sin mormor pratar vi om rädslan för att vara öppet kritisk mot de egna. "Var står jag egentligen?" frågar hon sig själv. "För de jobbar ju samtidigt åt en på nåt sätt, alltså de vill ju stärka och lyfta och ge mer status åt genren och så vidare. Får man då kritisera de eller blir alla sura på mig då? Kommer jag inte få några jobb på de här världsmusikfestivalerna om jag säger att jag inte gillar världsmusik?".

Den här uppsatsen är en intervjustudie som utforskar de problematiska aspekterna av begreppet världsmusik från ett musikerperspektiv. Det tidigare stycket bygger på ett citat från en av intervjuerna och fångar en känsla som har varit en av startpunkterna för det här arbetet; jag är själv musiker och mitt konstnärliga fokus är sedan många år tillbaka den orientaliska musiken. Det innebär att jag hela tiden måste förhålla mig till diskurser om världsmusik som jag själv upplever som eurocentriska, etnifierande och inte minst kreativt hämmande. Men samtidigt som jag är kritisk till världsmusikbegreppet är jag också en del av en världsmusikscen, som jag känner lojalitet och samhörighet med men som jag också känner mig begränsad av. Och inte minst tycker jag att världsmusikbegreppet diskuteras och problematiseras alldeles för lite inom den scenen, trots att jag vet att jag inte är den enda som är kritisk. Jag ville veta hur musiker som liksom jag själv är kritiska till världsmusikbegreppet men samtidigt spelar musik som placeras där själva resonerar. Och jag ville veta om och hur de gör motstånd mot problemen de ser i världsmusikbegreppet och musiklivet i stort. För mig som blivande musiklärare med världsmusikinriktning har ämnet dessutom en stark koppling till mitt pedagogiska arbete.

Med de här tankarna i huvudet har jag gjort fem intervjuer med sex musiker. I analysarbetet har jag använt mig av kreativt skrivande som forskningsmetod, både för att skapa annan kunskap än ett traditionellt analysarbete hade skapat och för att väcka, utmana och utveckla min egen kreativitet. Som en del av min metod har jag därför experimenterat med icke-akademiska former. Mitt empiriska material presenteras som en fiktiv gruppintervju där mina informanternas olika perspektiv hamnar i dialog med varandra och med mig.

Bakgrund

Den 29 juni 1987. På en pub i London sitter några småskaliga skivbolag och visionerar. Året innan har albumet Graceland, Paul Simons kontroversiella och banbrytande samarbete med sydafrikanska musiker, skapat ett lavinartat intresse för sydafrikansk musik i synnerhet och afrikansk musik i allmänhet hos den västerländska publiken. De småskaliga skivbolagen vill rida på vågen och ska nu lägga upp en marknadsföringsstrategi för sina icke-västerländska artister. Samtidigt som intresset har ökat har nämligen skivaffärerna haft svårt att veta hur de ska kategorisera musik som föll emellan de etablerade västerländska genrebeteckningar. Artister som till exempel nigerianska King Sunny Adé eller sydafrikanska Ladysmith Black Mambaso kunde hamna lite var som helst, vilket i kombination med den genomsnittliga skivförsäljarens bristande kompetens på området gjorde att de som ville köpa skivor med icke-västerländsk musik helt enkelt inte hittade den. Efter att ha spånat på olika varianter med prefix som "world", "exotic" och "tropical"

bestämde man sig för att marknadsföra musiken som "world music". Termen lanserades och blev genom att vara så diffus att den kunde inrymma egentligen vad som helst utom västerländsk konstmusik, pop och jazz och samtidigt vara catchig och lätt att förstå en succé. World music fick snabbt stor spridning och i Sverige översattes termen till världsmusik. (Lundberg, Malm & Ronström 2000: 46)

Även om det var de brittiska skivbolagens lansering av termen som gjorde den etablerad och gav den global spridning så var de långt ifrån först med att använda termen. Den har dels använts tidigare inom musikindustrin, bland annat av festivalen World Music Day (WOMAD) som startade 1982, men framförallt har den en lång historia inom musikvetenskapen. Den tidigaste användningen av termen finns dokumenterad på nordamerikanska musikkonservatorium, när de utvidgade sin forskning och undervisning från att bara behandla klassisk västerländsk musik, som kallades "music", till att även omfatta traditionell icke-europeisk musik som då kallades "music of the world" eller "world music" (White 2012a: 3 - 4). I Sverige menar en del att begreppet världsmusik uppfanns av Don Cherry på sjuttioalet, när han experimenterade med icke-västerländska skalor, rytmer, idéer och instrument i sin avantgardistiska jazz (se till exempel artikeln om Don Cherry i Lira Musikmagasin, #2/2012).

Oavsett vem som uppfann begreppet är det idag väl etablerat både på den globala och den svenska marknaden. Vilken musik som egentligen ryms inom världsmusikbegreppet är emellertid fortfarande omstritt och gränserna är minst sagt flytande. I boken *Vägar till världsmusiken* skriver Kalle Tiderman (2002), som beskriver sig själv som en "musikjournalist i etno-svängen", att världsmusik framförallt syftar på två saker: 1) musik från andra kulturer än den västerländska + västerländsk folkmusik och 2) olika typer av blandmusik där stilelement som förknippas med olika kulturer blandas. Inom den första definitionen ryms i princip allt icke-västerländskt, "oavsett om det är konstmusik, religiös musik, gammaldags schlager eller modern pop" (Tiderman 2002: 23). Västerländsk folkmusik är i teorin inkluderad, men i Sverige räknas den nordiska folkmusiken för det mesta inte med, även när det gäller band som Hoven Droven och Garmarna som blandar svensk folkmusik med rock och techno.

Begreppet världsmusik utgår alltså otvetydigt från ett västerländskt perspektiv och för att blandmusik ska räknas som världsmusik krävs ofta någon form av icke-västerländsk närvaro. Det innebär också att icke-västerländska artister som sjunger på andra språk än engelska gärna automatiskt kategoriseras som världsmusik, oberoende av vilka musikstilar de spelar. Vilket osökt får oss att tänka på en annan populär definition av begreppet, nämligen olika varianter på världsmusikmagasinet fRoots slogan: "Local music from out there". I Sverige har det på senare år även blivit vanligt med det kombinerade begreppet *folk- och världsmusik* för att förtydliga att även nordisk folkmusik är inräknat, som i till exempel Folk- och världsmusikgalan.

Ända sedan starten har termen världsmusik kritiserats för att vara kommersiell, luddig, odefinierad, etnocentrisk och indirekt rasistisk (se till exempel Birrel 2012, Byrne 1999, Feld 2000 & 2012 och White 2012a och 2012c). Kritiken tar ofta avstamp just i att världsmusikbegreppet alltid utgår från ett västerländskt perspektiv: Väst är per definition aldrig "out there". I denna inbyggda dualism beskrivs världsmusiken underförstått som motsatsen till "vår" musik, den västerländska konst- och populärmusiken. Priset för världsmusikartisternas kommersiella framgång i slutet av 80-talet var att "skillnads-tänkande letade sig in i skivaffärernas klassifikationssystem" (Motturi 2007: 70). Genom att skilja ut den västerländska musiken förstärker världsmusikdiskursen en eurocentrisk världsbild med rötterna i kolonialismen, där vita västerlänningarna som upplysta och moderna medan andra kulturer beskrivs som primitiva och tidlösa (jmf Said 2000, de los Reyes & Kamali

2005). Icke-västerländsk musik andrafieras, etnifieras, exotiseras, erotiseras och marginaliseras:

It [världsmusik] feels like an outdated and increasingly offensive term. For a start, it implies cultural superiority. Artists from America and Europe tend not to get stuck in the world section, just those that don't speak English or come from "exotic" parts of the world. They can be consigned safely to the world music ghetto, ignored by the mainstream and drooled over by those who approach music as an offshoot of anthropology. (Birrel 2012)

Världsmusiktermen har också fått mycket kritik för att i första hand vara ett säljtrick, ett påhitt av skivbolagsdirektörer som behandlar musiken som en vara och ignorerar eller rentav motarbetar konstnärliga kvalitéer. Stora delar av den kritiken har fokuserat på den kommersiella världsmusikindustrins och västerländska popstjärnors tendenser att utnyttja och exotisera musik(er) från Tredje Världen. Att termen samtidigt är så luddig och bred att den tangerar obegriplighet har inte heller varit populärt hos världsmusikens belackare. Lika länge som världsmusiken har kritiserats har dock de kritiska rösterna drunknat i den mer talrika, högljudda och kanske framförallt mer resursstarka kör som har hyllat världsmusiken som en väg till ökad global förståelse och jämlikhet (Feld 2012).

Idag när världsmusik är ett väletablerat begrepp arbetar kritikerna ännu mer än tidigare mot strömmen, inte minst här i Sverige där begreppet för många har fått positiva konnotationer till idéer om mångfald, integration sväng och spelglädje. Medan världsmusik i den engelskspråkiga världen i stor utsträckning har förknippats med västerländsk kulturimperialism har begreppet i Sverige genom projekt som Falun Folkmusikfestival, Ale Möllers Världsmusiklaboratorium och flera musikutbildningar med världsmusikinriktning kommit att stå för ett mer oproblematiserat hyllande av kulturell mångfald. Att den omfattande kapitalistiska världsmusikkommersen inte har varit lika närvarande här som i de engelsk- och franskspråkiga sfärerna har förmodligen också underlättat för positivare attityder. På senare tid har det dock blossat upp debatter även i Sverige, bland annat i samband med 2012 års Folk- och världsmusikgala, som antyder att ett växande missnöje pyr under ytan.

Syfte

Den här uppsatsens syfte är att utforska de problematiska aspekterna av begreppet *världsmusik* och undersöka hur de påverkar det konstnärliga utrymmet för musiker verksamma inom genrer som kategoriseras som världsmusik.

Frågeställningar

Vad upplever musiker för problem med världsmusik som begrepp, kategori och fenomen?

Hur väljer musiker att hantera problemen?

Vad ser de för behov av och möjligheter till motstånd?

Vad har problemen och motståndet för betydelse för det konstnärliga arbetet?

Avgränsningar

Genom mina personliga erfarenheter, mina teoretiska utgångspunkter och tidigare forskning i ämnet utgår jag från att världsmusik är ett problematiskt begrepp. Jag utgår också ifrån att många musiker är kritiska till begreppet och upplever att det på olika sätt begränsar deras konstnärliga utrymme, inte minst eftersom jag själv är en av dessa och har många musikervänner som känner likadant. Det är dessa kritiska röster som jag är intresserad av, jag vill inte undersöka *om* världsmusik är problematiskt utan *på vilket sätt* och *vad det får för konsekvenser*. Den huvudsakliga ambitionen är just att ge en röst åt det motstånd som finns men inte alltid märks. En ambition som för mig är djupt förankrad både i det politiska och i det personliga, vilket också innebär att jag inte gör anspråk på objektivitet. Snarare vill jag bidra till ifrågasättandet av idealet om vetenskaplig objektivitet.

Kapitel 2: Öppna sår

Teoretiska perspektiv och begrepp

I min syn på begreppet världsmusik och i mina analyser utgår jag från ett postkolonialt perspektiv. Den postkoloniala teorin har utvecklats ur anti-koloniala rörelser och fokuserar delvis på att studera kolonialismens, nationalismens och imperialismens historia, men framförallt på att undersöka hur det koloniala arvet lever vidare i ojämlika maktstrukturer både globalt och lokalt (Loomba 2008). Med kritiska analyser av hur västerländskt tänkande har framställt och fortsätter framställa Västvärlden som mer utvecklad och civiliserad än övriga världen har postkoloniala forskare kunnat visa och ifrågasätta hur koloniala ideologier fortsätter att återskapa och naturalisera skillnader, hierarkier och förtryckande strukturer (jfr Said 2000).

Världsmusik som diskurs

När jag i den här uppsatsen använder termen världsmusik avser jag i första hand begreppet, föreställningarna och fenomenet snarare än den klingande musiken. Jag betraktar och behandlar alltså världsmusik som en *diskurs*: ett sätt att förstå och prata om musik som på olika sätt faller utanför det som konstrueras som västerländsk konst- och populärmusik. Min förståelse av begreppet diskurs har jag hämtat från språkteoretikern och diskursanalytikern Norman Faircloughs *kritiska diskursanalys* (Fairclough 1995). Det Fairclough definierar som diskurser är de sociala praktiker där texter produceras, konsumeras och tolkas. Text står i det här sammanhanget för både talat språk, skrivet språk och annat som skapar mening, till exempel bilder och ljudeffekter. Med diskurs avser Fairclough alltså olika typer av språkbruk. Han skiljer därmed de diskursiva praktikerna från sociala praktiker som inte har en språklig karaktär.

En central tanke inom Faircloughs kritiska diskursanalys är att diskurser både *skapar* den sociala världen och samtidigt *skapas* av samma sociala värld: de diskursiva praktikerna lever i ett dialektiskt förhållande med de andra sociala praktikerna. Till skillnad från mer poststrukturalistiskt influerade diskursteorier, där diskurs ses som uteslutande socialt skapande, är diskursen inom den kritiska diskursanalysen alltså fast förankrad i verkliga, materiella sociala strukturer (Winther Jørgensen & Phillips 2000: 66 - 72). Fairclough beskriver det som att varje text gör sitt eget lilla bidrag till skapandet av samhälle och kultur, antingen genom att reproducera redan existerande strukturer eller genom att transformera dem (Fairclough 1995: 55).

En annan central tanke inom den kritiska diskursanalysen är att dominerande diskurser påverkar och påverkas av olika gruppers dominans över andra grupper i samhället. Dominerande diskurser påverkar hur människor tänker, handlar och ser på sig själva genom att beskriva och skapa mening *på vissa sätt*. Vilka grupper som har makten att formulera dominerande diskurser avgör hur diskurserna kommer utformas (Mattson 2005: 146 - 147). Diskurser bidrar alltså till att skapa och reproducera ojämlika maktförhållanden, vilket är den främsta anledningen till att Fairclough kallar sin teori *kritisk diskursanalys*: det uttalade syftet är just att klarlägga de diskursiva praktikernas roll i upprätthållandet av den sociala världen och därmed "bidra till social förändring i riktning mot mer jämlika maktförhållanden i kommunikationsprocesserna och i samhället som helhet" (Winther Jørgensen & Phillips 2000: 69). För Fairclough står den kritiska ansatsen också för en strävan att synliggöra banden mellan språkbruk och maktutövande som vi vanligtvis inte ser, ett synliggörande som är en förutsättning för förändring och motstånd (Fairclough 1995: 54 - 57).

Andrafrisering och diskriminering

I *Bortom Vi och Dom*, rapporten från en statlig utredning om makt, integration och strukturell diskriminering, beskriver utredaren och sociologen Masoud Kamali (2005) hur det moderna Europa, i motsats till sin självbild som upplyst och jämställt, bygger på de tre relaterade egenskaperna andraism, rasism och narcissism. Med andraism menar han majoritetssamhällets systematiska underordnande, särskiljande och stigmatiserande av vissa grupper, en process som även kallas *andrafrisering*:

Skapandet av "de andra" har varit en del av formandet av "vi" där de andra blir spegelbilden av "vi". "De andra" görs inte bara till en annorlunda grupp som sammansätts av en annan sorts människor eller en annan nation, utan till ett mindervärdigt ansiktslöst kollektiv som gör "oss" till en bättre art eller en bättre kultur. Detta skapar både en biologisk eller kulturell rasism, där underlägsenheten av "de andra" görs till ideologi och får därmed en vetenskaplig förklaring. (Kamali 2005: 29)

"Vi" definieras alltså framförallt genom att inte vara "de andra". Andraismen och rasismen skapar i sin tur narcissistiska föreställningar hos majoritetssamhället, där "vi" görs till de bästa. Denna falska dikotomi, "The West and the Rest", har lagt grunden för den utbredda rasismen och diskrimineringen av "de andra" som genomsyrar det moderna Europa och idag framförallt riktas mot de icke-europeiska grupper och "etniska minoriteter" som lever här. Tvärtom många svenska makthavares uppfattning är diskrimineringen lika utbredd i Sverige som i många andra europeiska länder (Kamali 2005).

Just förnekandet av rasism och diskriminering är ett av de effektivaste sätten för majoritetssamhället att behålla sin makt och sina privilegier. Diskriminering och andrafrisering sker dock inte alltid genom avsiktliga och observerbara handlingar, utan kan lika gärna vara en normaliserad del av vardagen: "subtila, dolda och oavsiktliga handlingar som indirekt drabbar vissa grupper av befolkningen" (Kamali 2005: 31). Många gånger är det dessutom svårt att avgöra vad som är avsiktligt och vad som är oavsiktligt, vilket kan göra det fruktbarare att istället fokusera på den diskriminerande effekten.

Ett för den här uppsatsen relevant exempel på andrafriserande och diskriminerande processer är just diskursen kring världsmusik, där världsmusiken konstrueras som det "de andra" spelar och därmed även underordnas och särskiljs från "vår" musik. Detta är kärnan i problematiken kring världsmusikbegreppet. Eftersom det är en diskurs som utgår från den i grunden rasistiska dikotomin "The West and the Rest" kan den inte undgå att ha diskriminerande och andrafriserande effekter. Detta trots att avsikterna bakom begreppets användande i de allra flesta fall inte är att diskriminera, utan tvärtom att motarbeta rasistiska strukturer i musiklivet och bidra till en större musikalisk mångfald.

Svenskhet och vithet

Fråga.

Ni som skämtar om den här pepparkakshistorien. Eller ni som till exempel kände er manade att lägga upp en bild på Tintin som profilbild tidigare i höst, under den så kallade Tintin-gate. Varifrån kommer lättheten med vilken ni tar ställning mot svarta barn? Ni ser inte era egna händer, er egen hud, era egna föräldrar avbildade i de rasistiska bilderna i europeisk barnkultur. Vilken ordning är ni lojala med? (Anyuru 2012)

En viktig nyckel för att förstå hur diskriminering och rasistiska strukturer fungerar i Sverige är idéer, normer och ideal kopplade till föreställningar om svenskhet. Kulturgeografen Katarina Mattson (2005) har i sin forskning visat att den normerande svenskheten placeras

både Sverige och dess föreställda befolkning i "det moderna vita västerländska". Idéer om det vita och det västerländska påverkar i sin tur kraftigt hur olika människor bemöts och kategoriseras i Sverige. Mattson tar avstamp i kritiska vithetsstudier, ett teoretiskt forskningsperspektiv som lyfter fram hur rasism och rasifieringsprocesser påverkar och påverkas av idéer om "vithet" och inte minst påverkar "vita" människors livsvillkor och perspektiv. En central utgångspunkt inom kritiska vithetsstudier är att varken svenskhet, vithet eller andra "ras"-kategorier ses som konstanta eller essentiella, utan som socialt konstruerade och förhandlingsbara positioner i ett maktlandskap.

De kritiska vithetsstudierna lyfter alltså fram hur rasism och rasifieringsprocesser inte bara påverkar rasifierade minoriter, utan även i hög grad formar "vita" människors liv (Mattson 2005). En av fältets viktigaste pionjärverk är Ruth Frankenberg's *White Women - race matters*, där Frankenberg genom djupintervjuer med vita kvinnor i USA visar hur föreställningar om ras medvetet och omedvetet har format deras liv och perspektiv. Dessa rasifieringsprocesser har enligt Frankenberg tre huvudsakliga innebörder. För det första att rasistiska strukturer ger "vita" människor fördelar och privilegier. För det andra att vitheten utgör en ståndpunkt eller ett perspektiv som utgår från den överordnade status som tillskrivs vita människor, varifrån de kan betrakta och ge mening till omvärlden, andra människor och sig själva. För det tredje omfattar begreppet vithet även "en rad kulturella praktiker som ofta inte benämns som specifikt "vita", och som utgör en måttstock mot vilka andra kulturella praktiker mäts, bedöms och benämns. Detta visar sig inte minst i hur kulturella uttryck benämns som "svarta", t. ex. svart musik och svart konst, vilket markerar att det är en sorts synligt avsteg från en i övrigt implicit vit norm för musik och konst." (Mattson 2005: 141). Ett typexempel på en sådan markering som uttrycker och förstärker en i övrigt implicit vit norm för musik är just världsmusik.

Etnotism

Världsmusikbegreppet är tätt knutet till idéer om mångkultur och precis som världsmusik är begreppet mångkultur långt ifrån oproblematiserat. Filosofen Alexander Motturi (2007) har med utgångspunkt i just mångkulturbegreppet undersökt hur det rasistiska arvet lever vidare i talet om etnicitet, kultur och kulturell mångfald. Trots att rasbegreppet gradvis blev ogångbart efter Förintelsen har de bakomliggande strukturerna överlevt, men i annorlunda och mer subtila former. När man tidigare pratade om skillnader i ras pratar man idag istället om skillnader i kultur eller etnicitet, och tillskriver dessa kategorier samma essentialiserade egenskaper som tidigare tillskrevs ras. Föreställningar om ras är samtidigt en förutsättning för att kunna tala om etnicitet eftersom begreppet bygger på grundvalarna *språk* och *ras*, de två faktorer som i praktiken definierar etnicitet. Detta innebär att om ras tidigare har varit en synlig pjäs i schackspelet, förvandlas det i talet om etnicitet och kultur istället till en del av de delvis osynliga regler som gör spelet möjligt. Utan ras kan etnicitet dock inte finnas.

Det är detta som är kärnan i Motturis kritik av idéerna om mångkultur och mångfald. Genom att prata om kulturer som något som måste överbryggas befästs och reproduceras ett skillnadstänkande där kulturer ses som öar; i grunden väsensskilda och isolerade från varandra. Ett nytt skillnadstänkande kravlar upp ur samma mylla som rasismen, ett skillnadstänkande som delar in människor i olika kulturer istället för olika raser. Det är denna form en kulturrasism som Motturi kallar för *etnotism*. Utifrån tankarna om etnotism kritiserar han själva idén med de mångfaldsprojekt, bland annat världsmusik, som säger vilja bygga broar mellan olika kulturer:

Det faktum att det underförstått är *andra* röster, *annorlunda* röster, *invandrarnas* röster, som ska beredas plats, innebär att det hävdvunna registret av associationer som är förknippat med dessa begrepp - färger, rytmer, karnevaler, magi,

hedersvåld, terrorism, miljonsvenska, förorter etc - aktualiseras i det kulturella medvetandet. När detta medvetande inte är i stånd att göra motstånd mot de mytologier som är nerlagda i vårt språk, har en grogrund för ett nytt skillnadstänkande etablerats. (Motturi 2007: 80)

Begreppet etnotism står alltså för de andrafierande och diskriminerande processer, strukturer och språkbruk som utgår från föreställningar om kultur och etnicitet snarare än ras. En av Motturis poänger är just att dessa processer ofta är inbyggda i själva språket, "en inneboende antydning om att det *faktiskt* går att leva i fred och harmoni *trots* att vi alla tillhör ett *mångkulturellt* samhälle" (Motturi 2007: 71). Här ser jag en av begreppets främsta användningsområden: idag saknas ett etablerat begrepp för dessa processer, vilken ofta gör att de blir svåra att prata om på ett konstruktivt sätt. Kanske kan etnotism på sikt fylla det tomrummet. Etnotism har också kopplingar till Kamalis tankar om diskrimineringens ofta subtila natur och kan hjälpa till att öppna upp för att fokusera på den faktiska effekten av olika diskurser kring kultur, etnicitet, mångkultur och världsmusik, istället för att fastna i vad som var avsikten.

Tidigare forskning

Musikantropologen Steven Feld beskriver i sina två artiklar "A Sweet Lullaby For World Music" (2000) och "My Life In The Bush Of Ghosts" (2012) hur diskurserna kring världsmusik domineras av två falanger: *anxious narratives* och *celebratory narratives*. Världsmusikens segertåg på den globala musikmarknaden inspirerade de akademiker som studerade fenomenet till att kritiskt granska hur musikaliska skillnader representeras, upphöjs och fetischeras av världsmusikindustrin. Kritikerna berättar om orättvis kompensation för musiker från tredje världen, om fördomsfulla beskrivningar av utomeuropeisk musik och om hur den kommersiella retoriken kring globala samband och "fritt" flöde tenderar att ignorera ojämna maktrelationer. Dessa berättelser utgår ofta från antagandet att den kapitalistiska skivindustrin driver fram en utveckling mot kommersiella och urvattnade versioner av de föreställda "äka" och "rena" originalen. Som en underström uppstod därför också nya diskurser kring autenticitet och tradition, som undersökte om den nya världsmusikens spridning ledde till att musikaliska skillnader slipades bort. Feld kallar dessa berättelser för *anxious narratives*, oroliga eller ängsliga berättelser:

This is the anxiety that world music variously reduces cultural equity or creates deeper cultural cleavages and hierarchies. It is the anxiety that world music - whatever good it does, whatever pleasure it brings - rests on economic structures that turn intangible cultural labor into detachable labor. It is the anxiety that this detachability marginalizes, exploits, or humiliates indigenous originators and stewards. It is the anxiety that the underlying tale here is the enrichment of global corporations, the consolidation of music ownership in centers of power, and the reproduction of the West touring the rest for leisure and pleasure. (Feld: 41)

Långt vanligare och mer framträdande än dessa oroliga berättelser är dock vad Feld kallar *celebratory narratives*: berättelser som hyllar världsmusik som ett uttryck för anti-essentialism, gränslöshet och fritt kulturellt flöde. Dessa berättelser fokuserar ofta i första hand på hybridformer och ser musikaliska möten som löften om ökad global jämlikhet och förståelse: genom världsmusiken kan nya band stärkas och gamla klyftor överbryggas.

I "Global Pop: World Music, World Markets" (1997) undersöker Musikvetaren Timothy D. Taylor närmare de diskurser som omger världsmusik i en bred studie som omfattar andra akademisk arbeten, musikkritik, musikjournalistik, säljmaterial, internetkällor och låttexter.

Genom sina många varierade källor analyserar han hur diskurserna används och förstås från flera olika subjektspositioner, till exempel musiker, lyssnare och skivbolag. Han analyserar också mycket av musiken han skriver om som klingande musik, vilket skiljer honom från många andra nutida forskare inom populärmusikfältet. Hans analyser visar hur diskurserna kring världsmusik genomsyras av en andrafierande syn på icke-västerländsk musik. Det Taylor lyfter fram som mest centralt är inom dessa diskurser autenticitet och äkthet. Krav på äkthet har visserligen en central betydelse inom många musikstilar men i världsmusiksammanhang ser dessa krav ofta annorlunda ut än inom till exempel rockmusik, där att vara "äkta" i regel handlar om att vara trovärdig i sitt uttryck, sann mot sig själv och att inte kompromissa med sin konstnärliga vision för att tjäna pengar.

Inom världsmusikdiskurserna tenderar kraven på äkthet snarare att handla om att bevara icke-västerländsk eller folklig västerländsk musik "ren" från den västerländska populärmusikens påverkan. I synnerhet den icke-västerländska musiken ställs i ett motsatsförhållande till den moderna Väst och konstrueras som ursprunglig, andlig, ärlig, känslösam och naturlig, egenskaper som den moderna västerländska musiken förmodas ha tappat på vägen in i moderniteten. Icke-västerländska musiker konstrueras därmed också i hög grad som representanter för en romantiserad bild av den Andra och förväntas representera "sin" kultur, snarare än sin egen konstnärliga vision. Dessa autenticitetskrav innebär ofta en stor press på icke-västerländska musiker att inte ta in influenser utifrån och helt enkelt låta som de alltid har gjort, eller som den västerländska publiken föreställer sig att de alltid har låtit. Till skillnad från västerländska artister som i regel åtnjuter stor frihet att använda vilka influenser som helst. Taylor (1997) menar med andra ord att världsmusik oftare används för att sätta en etikett på musiker än på musik: världsmusiker. En etikett som inte sätts på västerländska artister som till exempel Paul Simon, David Byrne och Peter Gabriel, även när de arbetar med icke-västerländska musiker och musikformer.

Sounding off!: music as subversion, resistance, revolution (Sakolsky & Ho 1995) är en samling essäer och intervjuer som undersöker hur musik kan vara ett verktyg för motstånd, politik och social förändring. Några av artiklarna undersöker världsmusikbegreppet mer specifikt, men framförallt är många av de musiker som deltar som skribenter eller informanter verksamma inom musikstilar som kategoriseras som världsmusik. *Sounding off!* skiljer sig från den andra forskningen om världsmusik som jag har hittat i det att musikerna själva får uttala sig, dock inte om begreppet världsmusik utan om sina tankar kring musik och politik.

Samlingens inledande artikel, "Sounds of Resistance" av Robin Balliger (1995), skisserar en överblick av forskningen kring politisk musik och musikens politik. Han menar att musik alltid är en kontextbunden och performativ aktivitet som bär på social och politisk mening. Han ifrågasätter den dominerande västerländska synen på musik där den västerländska konstmusiken har konstruerats som i grunden icke-ideologisk och höjd över samhället, medan populärmusik har setts som fördummande och primitiv. Han menar att den synen både osynliggör maktstrukturer och begränsar vår förståelse av musikaliska processer. Balliger lyfter istället fram musiken som en arena där sociala förhållanden och erfarenheter på olika sätt diskuteras, ifrågasätts och förstärks eller förändras. All musik är med andra ord politisk på olika sätt, oberoende av genre. Vi borde följaktligen inte ställa oss frågan "vilken musik är politisk?" utan "på vilket sätt är just den här musiken politisk?".

Music draws its power from the fact that it is both ordinary and mystical. Music is something pleasurable that everyone can participate in and create their own bit of magic outside the loop of production and consumption. This is why it is so dangerous. (Balliger 1995: 25)

När den här uppsatsen skrevs var den senast publicerade studien om världsmusik antologin *Music and Globalization: Critical Encounters*, redigerad av Bob White (2012b). Med bidrag från ett antal antropologer, bland annat tidigare nämnda Steven Feld och Timothy Taylor, undersöker boken kulturella och politiska dimensioner av globalisering med musik som utgångspunkt. Jag vill framförallt lyfta fram antologins sista artikel, "The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening" av Bob White (2012c). Här fokuserar White på de som lyssnar på världsmusik, främst genom diskursanalys av marknadsföringsmaterial. Han visar hur den västerländska marknadsföringen och konsumtionen av världsmusik är en essentialiserande process som gömmer sig bakom en anti-essentiell retorik som utgår från de tre idéerna om musik som ett universellt språk, hybriditet som autenticitet och konsumtion som solidaritet. För både köpare och säljare representerar världsmusiken ett löfte om att läka såren från ett kolonialt förflutet och en nyliberal nutid. Trots goda intentioner faller de dock in i gamla västerländska mönster av primitivism, exotism och andrafiering. Orsakerna är okunskap, naivitet, brist på reflektion och otillräcklig självinsikt. Även om White är kritisk till hur världsmusik representeras, menar han samtidigt att det går att komma bort från de essentialiserande processerna och skisserar en strategi för ett anti-essentiellt lyssnande. Han argumenterar för att världsmusik inte är ett problem i sig själv, men att det blir ett problem när lyssnaren inte aktivt reflekterar över sitt lyssnande och sina antaganden och sin förståelse av musiken och dess kulturella sammanhang. För att komma bort från den ofta omedvetna essentialismen räcker det därför inte att älska den Andras musik utan vi måste också låta oss destabiliseras av vad som ligger bakom musiken och använda den som ett verktyg för att ifrågasätta våra egna förgivettaganden.

Kapitel 3: Betydelsen av stil

Metod och material

Genusvetenskaplig forskning är en väldigt stor influens för mig och genom den har jag kommit i kontakt med forskningsmetoder som gränsar mot och influeras av genrer som ligger utanför det konventionella akademiska fältet. I min D-uppsats använde jag ett alternativt sätt att presentera det empiriska materialet genom att ompresentera mina intervjuer som berättande dikter, en metod som jag hämtade från Kevin Kumashiros (2002) *Troubling Education*. Arbetet med de berättande dikterna gav mig blodad tand och jag ville fortsätta att utforska skönlitterärt inspirerade metoder även i den här uppsatsen: tillsammans med det vetenskapliga perspektivet valde jag därför att låta ett konstnärligt och kreativt perspektiv genomsyra hela forskningsprocessen med förhoppningen att de båda perspektiven skulle höja varandra. Som ett led i den ambitionen har jag arbetat med skrivande som forskningsmetod utifrån den poststrukturalistiska metodik som Laurel Richardson (2005) kallar KAP-etnografi. Det kreativa perspektivet är tydligast i resultatredovisningen, där jag presenterar mitt material som en fiktiv gruppintervju i en journalistiskt inspirerad stil, men är mer eller mindre närvarande i alla uppsatsens delar.

Intervju

Mitt empiriska material består av intervjuer med sex musiker som är kritiska mot begreppet världsmusik. Fyra av intervjuerna var enskilda intervjuer, medan två av informanterna intervjuades tillsammans. Jag har valt att göra en kvalitativ intervjustudie främst eftersom jag har intresserat mig för musikers subjektiva upplevelser, vilket i stor utsträckning saknas i den tidigare forskningen. En stor fördel med att använda intervjun som metod är också att den ger utrymme för reflektioner på en djupare nivå med möjlighet till följdfrågor och utveckling av resonemang (Esaiasson 2007), vilket jag har sett som nödvändigt för att kunna besvara mina frågeställningar. Något som är viktigt att komma ihåg, men inte nödvändigtvis är en nackdel, är att de svar som jag får i en intervju påverkas av vem jag är och vilka frågor jag ställer. Under alla intervjuerna utgick jag från en intervjuguide, som jag inte följde i en viss ordning utan framförallt använde som en guide för att hålla koll på vad vi redan hade pratat om och vad som inte ha kommit upp. Mina intervjuer har i hög grad fungerat som samtal och resultaten har uppstått i ett samspel mellan mig och informanterna. Alla intervjuer var cirka en timme långa och alla spelades in och transkriberades ordagrant.

Urval

Jag ville intervjua musiker som arbetar med olika stilar som kategoriseras som världsmusik, och som är kritiska till begreppet. Eftersom jag själv är en sådan musiker har jag valt att hitta informanter genom mitt eget kontaktnät. Tre av informanterna kände jag väl sedan tidigare, tre kände jag inte.

Etiska hänsyn

Alla som deltog i studien gjorde det frivilligt och inför varje intervju har jag berättat om mig själv och om studiens syften och utgångspunkter. Jag har även försökt poängtera att jag har varit intresserad av deras egna uppfattningar och tankar, och att det inte finns några svar som är rätt eller fel. Informanterna fick själva välja var de skulle intervjuas för att intervjun skulle göras i en miljö där de kände sig trygga och avslappnade. I resultatredovisningen har jag anonymiserat alla deltagare genom att hitta på pseudonymer med hjälp av en slumpmässig namngenerator.

Kreativt akademiskt skrivande

Any dinosaurian beliefs that "creative" and "analytical" are contradictory and incompatible modes are standing in the path of a meteor; they are doomed for extinction.
(Richardson 2005: 962)

Min första och största inspiration till utforskandet av det kreativa akademiska skrivandet var Anna Adenijis doktorsavhandling "Inte den typ som gifter sig? - feministiska samtal om äktenskaps-motstånd". Där låter hon med inspiration från tv-serien "Sex & The City" sina informanter komma till tals via en fiktiv ramberättelse om ett påhittat kompisgäng (Adeniji 2008).

Adeniji (2008) skriver att en kreativ ingång i det akademiska skrivandet både har stor betydelse för den analytiska processen och för textens tillgänglighet, något som inte minst är viktigt för forskare som likt henne själv har en politisk agenda. För den som vill göra karriär inom akademien kan det vara nödvändigt att anamma en vetenskaplig traditions språkkonventioner, samtidigt som dessa konventioner riskerar att göra texten svår, otillgänglig och rentav obegriplig utanför akademien. Liksom Adenijis uttalat feministiska doktorsavhandling har den här uppsatsen också en politisk agenda: att synliggöra den ofta dolda kritik av begreppet världsmusik som finns bland verksamma musiker och hitta strategier för att ifrågasätta och förändra diskriminerande och begränsande strukturer i musiklivet. För mig har det därför varit en viktig ambition att uppsatsen ska kunna läsas och uppskattas av andra musiker och att det inte ska vara nödvändigt med några förkunskaper inom de teorier som jag har använt mig av. Kanske kan ett kreativt skrivande vara vägen till musikernas hjärtan?

Med sin fiktiva ramberättelse skriver Adeniji (2008) in sig i en lång tradition av post-strukturalistiskt influerade forskare som sedan 70-talet har experimenterat med vetenskapliga genre- och stilkonventioner och diskuterat hur olika typer av text påverkar hur innehållet tolkas. I boken "Genus och det akademiska skrivandets former" utforskar Anneli Bränström Öhman, Mona Livholts och deras medförfattare möjligheterna med ett feministiskt medvetet tänkande kring det akademiska skrivandets former och normer, både genom egna formexperiment och genom en genomgång av tidigare forskning på området (Bränström Öhman & Livholts 2008). Författarna vittnar också om det kompakta motstånd som deras utmanande av akademiska skrivkonventioner har mött:

Snäppet värre än "journalistiskt" är "impressionistiskt" (*tjusigt men osammanhängande*). För att inte tala om "poetiskt" (*blommigt*). Eller allra värst: "Du skriver så vackert så att man inte ser vad du tänker" (*Du skriver så vackert så att man inte ser OM du tänker*). All beauty and no brains. (Bränström Öhman 2007: 37 - 38)

Trots motståndet framhärdar ändå fler och fler forskare med åsikten att absoluta gränsdragningar mellan det akademiska skrivandet och andra genrer i praktiken är artificiella och omotiverade. Dessa forskare pekar istället på nödvändigheten och möjligheterna med att utforska gränserna mellan akademiska och icke-akademiska former och stilar: att använda genrebrott som en medveten skrivstrategi kan både vara ett sätt att producera nya typer av kunskap och ett sätt att synliggöra och ifrågasätta de självbegränsande normer som dominerar och begränsar vetenskapligt skrivande. Med andra ord kan det medvetna avvikandet sätta själva föreställningen om det självklara i rörelse. "Och det är rörelsen som är poängen: den innovativa textuella rörelse som bär sin emancipatoriska potential i allt det som den negerar - monologisk enformighet, auktoritära anspråk, tystnad och förändringsförnekelse som maktmedel." (Bränström Öhman & Livholts 2008: 133)

Skrivandet som forskningsmetod

I artikeln "Writing: A Method of Inquiry" berättar sociologen Laurel Richardson hur hon under många år i hemlighet tyckte att kvalitativa studier alltför ofta var outhärdligt tråkiga (Richardson & St. Pierre 2005). Gång på gång blev hon besviken på böcker hon hade sett fram emot att läsa och högen med halvlästa böcker växte sig större och större. När hon så småningom började komma ut med sitt hemliga missnöje upptäckte hon att många höll med henne både bland studenter och kollegor. Denna utbredda tråkighet leder enligt Richardson till att kvalitativa studier, trots viktiga ämnen och värdefulla forskningsresultat, ofta förblir olästa utanför en liten krets av akademiker eller i bästa fall skummas igenom lite halvhjärtat. Detta blir ett ännu större problem för kvalitativa arbeten än för kvantitativa, just eftersom de kvalitativa bär sin mening i hela sin text: precis som en roman inte går att reducera till sin baksidestext kan insikterna från kvalitativ forskning inte rymmas i en kort sammanfattning. Flykten från uttråkningsdöden ledde så småningom in Richardson på idén om *skrivandet som forskningsmetod* och på det som hon har kommit att kalla *KAP-etnografi: Kreativa Analytiska Processer*.

Traditionellt har forskning och skrivande betraktats som en linjär process där nedskrivandet är något som görs efter att själva forskningen redan är avslutad, en neutral presentation av resultaten. Richardson och hennes medförfattare Elizabeth St. Pierre gör upp med den föreställningen och menar istället att skrivandet, antecknandet och nedtecknandet hela tiden är en stor och viktig del av forskningen, som i hög grad påverkar vilken kunskap som forskningen producerar (Richardson & St. Pierre 2005). De menar alltså att skrivandet i sig är en aktiv kunskapsproducerande process, ett sätt att tänka tankar som inte hade kunnat uppstå på något annat sätt. Den forskning som rör sig utanför det konventionella akademiska skrivandet kallar Richardson för KAP-etnografi. Hon beskriver det som ett stort och brokigt fält, men som förenas genom sitt användande av kreativa analytiska processer och praktiker. KAP-etnografien förenas också i en post-strukturalistisk syn på språket som en konstitutiv kraft som skapar specifika och ofullständiga förståelser av verkligheten. Ingen text kan med den synen vara objektiv eller neutral. Det innebär att vi måste ha en självreflexiv förståelse av vårt skrivande som djupt rotat i oss själva, skrivet utifrån vår specifika position och vår specifika tid. Samtidigt frigörs vi också från de positivistiska idealen om objektivitet och allmängiltighet. KAP-etnografien lyfter istället fram skrivprocessen och den skrivna produkten som djupt sammanlänkade; produkten kan aldrig separeras vare sig från producenten, produktionssättet eller kunskapsprocessen.

De känslomässiga dimensionerna

"Men var finns då ett uttryck för känslan? Den rena eller grumlade, trasiga eller hela känsloupplevelsen som är det ordlösa underskottet i varje teoretiskt måttagande av världen?" (Bränström Öhman 2008: 8). Det frågar sig Bränström Öhman i artikeln "Show some emotion! - Om emotionella läckage i akademiska sprickor och rum", där hon undersöker vad som går förlorat i det akademiska skrivandets särskiljande av förnuft och känsla, där känslan ses som något som enbart hör hemma i det litterära skrivandet. Istället för det känslomässiga förträngande som är ett resultat av traditionella vetenskapliga ideal menar hon forskare till att skriva fram de känslomässiga dimensionerna med hjälp av de sprickor som uppstår i glappet mellan teori och praktik, och mellan teoretiska och litterära texter, det emotionella läckaget. Ett sätt att skriva fram känslorna i ett material är just att låta sig inspireras av icke-akademiska former och stilar i sitt vetenskapliga skrivande. Jag har därför valt att använda litterära och journalistiska former både i bearbetandet och i presentationen av mitt empiriska material, just för att komma åt de subjektiva och känslomässiga dimensionerna.

mässiga dimensioner som är nästan helt frånvarande i den tidigare forskningen inom mitt ämne: ilskan, sorgen, frustrationen och glädjen som varje dag följer med oss musiker när vi arbetar med vår musik.

När jag jobbade med den här uppsatsen var det den tredje uppsatsen på raken och jag hade för länge sedan bränt all energi och nyfikenhet. Samtidigt var jag frustrerad över att behöva lägga så mycket tid av min sista termin på musikhögskolan på att läsa och skriva, när jag hade sett fram emot att kunna fokusera på min musik och mitt konstnärskap. Det kändes helt enkelt som ett dåligt sätt att utnyttja de möjligheterna som fanns på musikhögskolan. Förutom de metodologiska och kunskapsmässiga fördelarna har utforskandet av det kreativa akademiska skrivandet därför även varit nödvändigt för att orka och vilja skriva klart den här uppsatsen, ett andningshål genom den tjocka isen av vetenskapliga ideal och formella krav. Det har varit ett sätt för mig att väcka min konstnärliga lust, att utveckla mitt skrivande och att göra uppsatsen till mitt eget projekt. Som en del av mitt utforskande av kreativt akademiskt skrivande har jag därför under hela arbetet försökt att följa mina impulser och vad som har känts roligt och spännande, både för att helt enkelt göra skrivandet så inspirerande som möjligt men också för att magkänslan oftast vet vad den håller på med.

Tillförlitlighet

Även om de poststrukturella insikter som KAP-etnografien bygger på innebär en mängd nya möjligheter och friheter leder det också till andra problem och svårigheter än vid konventionell forskning. Laurel Richardson är noga med att påpeka att en KAP-etnografisk ingång absolut inte garanterar en bättre produkt (Richardson & St. Pierre 2005). Tvärtom tror hon på att ställa högre krav än vid konventionell forskning. En av svårigheterna med KAP-etnografi är att det inte går att bedöma den på samma grunder som traditionell forskning, eftersom de utgår från en postmodern kritik av de traditionella vetenskapliga bedömningsgrunderna. Richardson (2005: 964) föreslår fyra kriterier som grund för bedömning av KAP-etnografisk forskning:

1. *Kunskapsbidrag*. Bidrar texten till vår förståelse av sociala processer och ger texten en trovärdig bild av det fenomen den behandlar?
2. *Estetiska kvalitéer*. Är texten lyckad ur ett estetiskt perspektiv? Har kreativa analytiska processer använts på ett sätt som öppnar upp texten och inbjuder till tolkande läsningar? Är texten konstnärligt tillfredställande, komplex och roligt att läsa?
3. *Reflexivitet*. Har författaren skrivit fram sin subjektiva position så tydligt att läsaren kan avgöra hur det har påverkat hans perspektiv och slutsatser? Är författaren väl förtrogen med hur de som studeras förstår och beskriver världen?
4. *Påverkan*. Hur påverkas jag som läsare intellektuellt och känslomässigt av texten? Ställer den nya frågor? Får den mig att vilja skriva, testa nya forskningspraktiker eller göra skillnad?

Snarare än att reducera kraven, föreslår Richardson att kraven för KAP-etnografisk forskning ska vara fler och högre än för traditionell forskning. Hon beskriver det som att hon använder två linser, en vetenskaplig och en konstnärlig, som tillsammans möjliggör ett djupare seende.

KAP-etnografisk forskning ställer med andra ord andra krav på tillförlitligheten än konventionell forskning. Eftersom den lutar sig mot en poststrukturell syn på kunskap, som menar att all kunskap är subjektiv, blir det viktigt att visa hur författaren tydligt skriver fram sin subjektiva position, sin förförståelse och hur den har arbetat med material. Resultaten i

den här uppsatsen är tillförlitliga på så vis att jag på flera sätt har redogjort för min subjektiva position, min förståelse av ämnet och hur jag har gått till väga i både insamlandet, tolkandet och bearbetandet av materialet. Resultatens generaliserbarhet är låga, eftersom uppsatsen bygger på ett litet antal intervjuer. Det har inte heller varit ambitionen att få fram resultat som kan generaliseras till en större befolkning, utan snarare att skapa användbar kunskap genom att beskriva och tolka de intervjuades subjektiva och känslomässiga upplevelser.

Bearbetning och presentation av intervjumaterialet

Utifrån de metoder som jag har skisserat ovan har jag bearbetat mitt empiriska material i fyra steg. Det första steget var att transkribera alla intervjuer, vilket var viktigt både för att få allt material i en mer lätthanterlig skriftlig form och för att bli mer bekant med innehållet. Två av deltagarna intervjuades på engelska och de citaten har jag valt att inte översätta, framförallt för att det inte går att överföra de engelska formuleringarnas exakta betydelse och känslomässiga uttryck till svenska. Nästa steg var att skriva ut dem på fina färgpapper, en färg för varje informant för att lätt se vem som hade sagt vad, och sedan gå igenom varje intervju och klippa ut alla intressanta citat.

Med inspiration från Eve Enslers *The Vagina Monologues* (2001) blev det tredje steget att med hjälp av de utklippta citaten pussla ihop nio monologer utifrån de berättelser som fanns i intervjuerna och belyste olika aspekter av mina frågeställningar. Varje monolog var väldigt rotad i någon av informanterna, men de flöt samtidigt in och ut ur varandras monologer och framförallt var alla monologer ett resultat av mina tolkningar. Min avsikt var inte att ge en rättvis bild av mina informanter som individer, utan snarare att plocka fram deras perspektiv och upplevelser som ibland sammanföll och ibland krockade.

Min ursprungliga tanke var att monologerna skulle fungera även som presentationsform, men under analysarbetet började jag känna mer och mer att jag behövde hitta en annan form. De var väldigt fina att läsa, men det började kännas alldeles för mastigt och svårt att hantera. Det sista steget blev därför att hitta en mer lätthanterlig form för att presentera materialet.

Jag hittade vad jag letade efter när jag läste en gruppintervju i RFUSs medlemstidning *Ottar* och bestämde mig för att arbeta om monologerna till en fiktiv gruppintervju där mina informanternas olika perspektiv och idéer kunde samtala med varandra. På så sätt kunde jag också lyfta in mig själv och vad jag tolkade in på ett tydligare sätt, men ändå behålla mycket av historierna och känslorna som jag hade fått fram i monologerna. Eftersom musikernas egna röster är så frånvarande i den tidigare forskningen har jag velat använda så mycket av mina informanternas berättelser som möjligt, vilket betyder att den fiktiva gruppintervjun är ganska lång och informationsrik. En nackdel med den presentationsformen är att den kan ge intrycket av att informanterna har svarat på exakt samma frågor från ett formulär. För att påminna om att de ursprungliga intervjuernas samtalskaraktär har jag därför låtit en av deltagarna rikta en fråga till mig. Den fiktiva gruppintervjun är dock inte bara ett sätt att redovisa empirin utan väldigt mycket en del av analysarbetet, även om jag i slutdiskussionen gör en mer teoretisk analys och kopplar berättelserna till mina teoretiska perspektiv. Men först vidare till nästa kapitel: ta ett djupt andetag, slappna av och lyssna på berättelserna!

Kapitel 4: Fantasier om ett samtal

Resultatredovisning

I det här kapitlet redovisar jag mitt intervjumaterial i form av en fiktiv gruppintervju, en påhittad dialog mellan mina informanternas berättelser och åsikter. Innan jag går vidare till själva intervjumaterialet vill jag bara göra en kort presentation av deltagarna. De är alla professionella musiker och tre av dem arbetar dessutom som pedagoger och föreläsare. Vidar Engström kommer från Sverige och spelar framförallt modern svensk folkmusik. Edith Björk kommer också från Sverige och har sin bakgrund i den svenska folkmusiken, men spelar nuförtiden mer experimentell musik och ljudkonst. Munir Hakim och Habib Ajam kommer båda två från Mellanöstern men bor sedan många år i Frankrike respektive Sverige. De spelar modern orientalisk konstmusik. Maja Rye kommer från Sverige och spelar västafrikansk musik, framförallt eget material. Den sista deltagaren är Sten Albrechtson, som också kommer från Sverige och har spelat mycket väst- och nordafrikansk musik, både traditionellt och i experimentella jazzsammanhang, på 70- och 80-talet. Under senare år har han dock fokuserat mer på andra musikstilar.

Den fiktiva gruppintervjun

Jag: Hur definierar ni världsmusik?

EB: Jag brukar definiera världsmusik som ett problem. Det är nog min utgångspunkt, att det inte går att definiera det längre. För att jag upplever att det finns flera olika definitioner parallellt med varandra, som olika människor använder utifrån vad dom tror och tycker att det är. Alla använder det på sitt eget sätt och ingen kan riktigt berätta vad det är, ingen kan riktigt vara överens.

När *världsmusik* plötsligt dök upp tror jag att många musiker upplevde att det äntligen var nån som satte ord på det man höll på med. Och när ett begrepp är nytt kan man ju uppleva att man har makt över det själv och kan använda det på sitt sätt, för att utvecklas som musiker. Just för att man kan göra begreppet till det man vill. Men problemet som jag ser är att dom flesta sådana begrepp tenderar att tömmas på mening. För att det finns så många olika intressen och plötslig så är det nån grupp som upplever att ordet läggs på dom fast dom inte har valt att vara delaktiga. Och då förvandlas det här begreppet från att vara ett redskap till att bli nånting som begränsar istället.

VE: Som vi ofta använder det så är ju världsmusik ett paraplybegrepp för alla världens olika folkmusikgenrer och konstmusik från övriga delar av världen, alltså det som inte är västerländsk konstmusik. Men redan där blir det ju problematiskt, när man säger icke-västerländsk konstmusik. För då har man ändå en västerländsk utgångspunkt. Men jag kan tycka att om man är så inkluderande så eliminerar man ändå en del av den här problematiken som uppstår när det bara är sånt som kommer långt bortifrån, det exotiska, som man kallar världsmusik. Samtidigt handlar det ju också om en praktik. Att kunna använda nåt begrepp som är begripligt och förståeligt, för att få genomslag i politiska eller publika sammanhang. Riktat utåt mot beslutsfattare och sådär så är det ett gångbart begrepp. Folk associerar till mångkultur, mångfald och integration och det ger vissa fördelar.

MH: For me it's a wrong name. I mean the name, it could be fine, but it's a bit impulsive, a bit general. Because what does it mean, all the world? All the music in the world, just put it in one notion. And usually what accompanied the world music term, is evaluation of the music based on one direction. So when you say world music, very often you try to evalu-

ate, appreciate, analyze and describe this type of world music in terms of one culture, Western culture, where you stand from. But Western music has its own parameters and these parameters are not necessarily right with other cultures. But you start judging all music with these Western parameters, on things that are sometimes not even there.

MR: Jag gillar inte ordet alls egentligen, så jag har inte definierat det riktigt. Jag tycker det är ganska odefinierbart. Det känns hopplöst att försöka definiera det på nåt sätt. Men för dom flesta så är det ju musik som spelas av någon annan någon annanstans. Liksom att det som inte är här är världsmusik.

Jag: Och varför är ni kritiska till begreppet och vad ser ni för problem?

SA: Européerna har efter andra världskriget upptäckt att det finns musik och kultur på andra ställen i världen än Europa och Amerika, det där är ju nånting positivt. Men sen så finns ju det här kulturkriget över hela världen; att den amerikanska musiken och den engelska musikindustrin lägger sig som en våt filt över allting. Så allt är ju en jävla soppa egentligen, utav kulturpåverkan och sånt där. Men det är ju bara att acceptera och ibland kan man tycka att det är jävligt kul men ibland händer det ju att kunskap och traditioner försvinner, för att ingen bryr sig. Och det kan jag tycka är synd, både vad gäller europeiska traditioner och utomeuropeiska traditioner. Så att det är inget som jag nödvändigtvis pådyvlar alla som inte är från Sverige, att dom ska bevara sin musik. Om man ska spela svensk folkmusik till exempel, då är det ju jävligt viktigt att gå till mästare, att kolla på djupet vad det är, att verkligen lära sig och inte bara "ja jag härmar litegrann och så lägger jag till en djembe och en didgeridoo och sen kör vi!". Då det blir väldigt ytligt alltså, det är det där jag kan känna att jag är lite emot. Musiken blir litegranna tillrättalagd för västerländska öron.

MR: Nu när jag var på WOWorld Music EXpo tjuvlyssnade jag på hur de här svenska bokarna pratade: "Jamen alltså, hörde du nåt Polen i det där eller? Nä jag hörde inget Polen, jag förflyttades inte alls till Polen när jag hörde det bandet". Nähä. Precis som att det skulle påverka musiken. Jag tycker det är en lite konstig föreställning. Nu är det ett band här från Polen, då ska jag förflyttas till Polen. Vad är Polen, vad är svenskt? Förstår ni vad jag menar? Det blir liksom lite konstigt. Och det blir också lite att man vill banka in folk i de här länderna, jamen nu är du från Polen då ska du spela såhär. Men när det gäller den egna musiken, svensk folkmusik, så har man inte alls samma krav på att "nu ska du ha folkdräkt på dig när du spelar din folkmusik". Det är störigt när det är så ursprungsbetonat, att det hela tiden handlar om vilket land det kommer ifrån.

För länder är ju också bara påhittade. Uppdragna gränser. Nationer som egentligen inte finns från början, det är bara påhitt. Och gränserna flyttas, musiken rör sig. Det är som en stor flod som alla kan ösa ur, som vattnet som rinner runt överallt i hela världen och delas och blir till moln och regnar ner igen. Det går inte att stoppa. Eller att säga det här är bara därifrån, det här är bara därifrån. Allting blandas hela tiden och det går inte att stoppa influenser och inspiration. Det flödar fritt från folk till folk och överallt, hela tiden. Och har alltid gjort. Så det finns inga nationsgränser som kan stoppa det flödet.

HA: People look for the differences instead of the similarities, and they try to exaggerate the differences. That's where we get stuck into these problems. You know I had lots of concerts where someone would come and say "oh, I know oud, I know this oud player!". And they name some oud player who's really below average. But these players usually have this exoticism, sounding strange and buzzing and out of tune. And it's sad, because at the same time it kind of affects the cultures abroad. You start to realize that you will get

even more opportunities if you get even *more* strange. And the more you are trying to change, it's always kind of attacked by the market.

Because the market is Europe, you cannot deny this. There are much more opportunities to play in Europe than in the Middle East. And then you try to formulate your music to fit what Europe and not the people in your own country likes, which is sometimes completely opposite. So in this way world music is affecting the development, both in Europe and outside of Europe. But what people like in Europe, they might not like in the East.

MR: Det finns ganska mycket okunskap och mycket föreställningar om hur det ska vara. Vad som är äkta, vad som inte är äkta. Och där tycker jag att man bedömer annan musik, som inte kommer från Sverige, med andra ögon, med andra perspektiv. Att det liksom inte alltid baseras på musiken eller känslan. Alltså för mig är det som är äkta, det är för mig någonting som kommer från hjärtat. Det som kommer från hjärtat, det är äkta. Oavsett vad man har för kläder eller vilket instrument man har, om jag har på mig svenska kläder eller europeiska kläder eller afrikanska traditionella kläder, det är inte där som äktheten sitter. Utan det handlar ju om det som kommer från hjärtat hos den som spelar.

Men ofta är det inte det som spelar roll just när det är musik från andra kulturer, då bedöms musiken utifrån andra premisser. Det ska vara så genuint som möjligt, så äkta som möjligt. Det ska vara som den bilden man alltid har haft. När man har tagit en snubbe från Mali som bara har suttit i bushen och spelat och så flyger man honom direkt hit och sätter honom på en scen, då är det genuint och äkta. Det känns som att det ofta handlar mer om att man bedömer efter en bild som man själv har. Som kommer från någon annanstans ifrån. Som kommer från Tintin i Kongo, haha! Jamen det är ju lite så, faktiskt.

HA: And then there's the scenario where your world music approach is more based on blending. Then we have to ask how is it balanced and who is steering it, which is another problem. I saw lots of world music blending approach which was worldwide promoted, with a Western jazz guitarist or saxophonist or whatever going to Africa or India with his fusion group. And it's like "ah, it's creativity, it's nice, it's building bridges to cultures!". But why didn't you promote the same when it was from the other side? It's just a colonial approach to it. Same exact experiment done by the Eastern side, it wouldn't be appreciated as much. Then the approach is more like "no no, you have to keep your music intact".

MH: Yeah today there are many western musicians who go to these cultures that are called world music. And they really just learn more about it and get exposed to the whole cultures somehow. Musicians are very often honest and they try their best. They create a phenomenon, they create a reality, they create a fact. But the thing is not musicians usually, they always have the least problems. The problem is who decides. It's more the public, the media, political decisions, here is where the problem is. Musicians didn't reach that power yet, to be themselves the decisionmakers.

EB: Jag tycker att man också kan vara kritisk mot vad ordet gör med musiken. Det känns verkligen som att man då och då ser vissa grupper och känner att den här musiken kanske inte ens hade blivit till om det inte hade funnits den här idén om ett världsmusikbegrepp. Det är ju på gott och ont, det kan såklart också vara nåt fint och bra med det. Det är klart, det blir som en diskurs, att man agerar utifrån det där som man är inom. Men jag kan också tycka att det blir lite sorgligt att se band som väljer att helt och hållet ägna sig åt nånting som är legitimt. Som inte utmanar nånting överhuvudtaget, som bara befinner sig i det här gulliga och romantiska och vänliga mångkulturella. Som inte ställer några frågor om det, utan bara gör nånting utifrån det. Så ska det vara färgglatt och snällt och svängigt

och det kan provocera mig litegrann faktiskt. Det måste ju få finnas, men jag är inte så intresserad av att vara med i det.

Jag: Ser ni kopplingar mellan begreppet världsmusik och rasism, diskriminering eller fördomar?

MH: It is not a direct discrimination but when you categorize anything so fast into a small small box and put it in the corner, it becomes problematic. A priori, I don't think it's a very professional objective approach, even if there's no discrimination. But somehow there is actually. Because it becomes a political judgement. And a bit, not racist, but it might touch that. It's *their* world music, it's anything that I don't understand, and then it's our *music*. So that's where the problem comes, it's kind of us and them.

Look at the history. History was written down by one side, from a Western perspective. The West world is strong and civilized, but before the renaissance it was really very primitive and relied on other cultures. The cultures that they now put in this world music category. The West was based on these cultures, I mean the occidental music didn't come from nothing. But this business in the West, somehow it's ignorant towards other cultures. It's the media, the lack of memory and the lack of attention from those who make the decisions and actually define the definitions of everything here. It mainly comes from the West. So I don't think it's fair enough.

EB: Ja absolut, men det är en känslig fråga för jag tycker samtidigt att det handlar om en god vilja att lära känna andra kulturer. Det handlar ju om att utgå från ett möte som är positivt, den här metaforen om att bygga broar mellan kulturer. Och det är ju väldigt känsligt att peka ut den idén och säga att den är rasistisk. Jag har inte riktigt tagit ställning till vad jag vill kalla det för, men jag kan ju helt klart se att det ändå finns problem med det perspektivet. Att det är väldigt naivt och att det bottnar ur en syn på sitt egna som väldigt avskilt. Att man då menar att man ska möta det här andra och att det andra väldigt ofta är just *etniskt* annorlunda. Eller geografiskt annorlunda. Att man skiljer av nånting annat och att man tycker sig berikas av det. Och det där är ju inte främlingsfientlighet men nån slags andrafiering är det ju.

Och jag funderar fortfarande över i vilken grad man ska skärpa blicken dit. Vara hård och säga att "ni andrafierar och ni exotiserar, jag vill inte befatta mig med det här alls". Eller om man snarare ska ha en ingång som är mer att "jag kan förstå fascinationen, jag kan förstå varifrån den här historien kommer, men låt oss undersöka det". Och prata om vad det är, ifall det är nånting i sig eller om det mera är ett sätt att prata på. Så där kan jag tycka att det är viktigt att inte bli för hård, just för att människor såklart känner sig väldigt utpekade om man säger till dom att dom har åsikter som är det minsta rasistiska. För det är ju inte rasism, vi har nog inget bra ord för det. Jag tror det är det som är ett problem, att använda ordet rasist i den bemärkelsen blir verkligen att säga att man inte vill ha nåt med det att göra överhuvudtaget. För jag kan ju ändå känna att jag fortfarande är en del av det, jag är uppvuxen med den synen på invandrare; att det är nånting som berikar samtidigt som det är nånting främmande. Då och då hamnar jag också på såna spår, så jag måste ju göra upp med det inom mig själv. Det sitter rätt så djupt.

HA: I always find because you're oriental, even before listening they try to find where are the Western sounds, where are the Eastern sounds. People immediately start to think East and West. Why wouldn't they judge me as human being with an instrument driven by a passion, with a music on his side? Very neutrally. And this thinking connects with orienta-

listic ideas of the Orient representing the desert, the camel and the timeless. Sometimes in a very emotional and passionate way; "Oh Orient, Oh Desert!"

MR: Sen är det också det här att alla vill väl men det kan ändå bli fel. Och det blir att man drar stereotypa bilder till sin spets, man förstärker bilden av den Andre som spännande och exotisk. Men jag tror inte på den idén, jag tror inte att det gynnar samhället, jag tror inte att det får liksom Sverigedemokraterna på fall om man säger så. Det bara förstärker deras bild av att det är nånting konstigt och exotiskt som dom inte förstår. Och det blir bara "oj, han kommer direkt från bushen här och han kan ingenting kanske!". Eller jag vet inte vad folk tänker.

Jag: Hur hanterar ni de här problemen?

MR: Som musiker förväntas man ofta leva upp till en bild, och det är inte alltid man ser igenom det. I början hade jag alltid traditionella afrikanska kläder för att det var det som förväntades av mig och jag tänkte inte så mycket på det. Men sen så märkte jag att det skapade en distans mellan mig och publiken, att det blev att folk såg allting exotiskt och annorlunda men att de kanske inte tog in vad jag ville säga eller vem jag var. Så nu försöker jag lyfta fram ett annat sätt. Att jag ska inte behöva klä ut mig. Jag vill ha min stil och mina kläder så att folk kan se vem jag är som person, vad jag har för uttryck, vem jag är som konstnär och musiker. Och inte bara se någon som spelar ett exotiskt instrument som är jättevackert och fint, med fina färgglada kläder.

Och det behöver ju inte vara fel med traditionella kläder eller traditionell musik, jag är liksom inte emot det. Så länge man är medveten om vad man gör och man vill göra det man gör och man står för det man gör. Men problemet är ju att det ofta är omedvetet. Och att folk gör det för att det är det som förväntas av dom, inte för att dom själva vill. Jag vill bara att det ska vara medvetet. Och jag vill inte att folk ska döma utifrån det sen, utan att de ska lyssna på musiken och inte låta sig luras av upplevelsen beroende på vilka kläder dom som spelar har på sig, eller vilket språk dom sjunger på. För det är det som ofta händer, men folk kanske inte är medvetna om det.

EB: Jag märker nu när vi pratar om det att det ofta är i relation till andra som det blir svårt. I vissa band har jag haft problem med att känna mig som mig själv, jag har känt att nu blir jag bara en representant för nåt. Att jag har haft en roll där hela tiden, som någon annan har satt på mig. Och att även om musiken har varit svängig och bra så har den hela tiden vilat på en idé som har att göra med världsmusik. Det har varit tufft, jag har inte alltid känt att jag kan påverka det så mycket. Då har jag ibland valt att vara med fast jag inte har tyckt att allt känns helt okej och valt att prova ett tag ändå. Men det här var ett par år sen nu, idag skulle jag vara med och styra mer.

När det gäller att gå in i nya projekt så är jag väldigt väldigt noga med att det inte ska bli kallat världsmusik och att inte låta såna förväntningar styra mig. Att prata med de andra bandmedlemmarna om att det ordet tycker jag inte att vi ska ha som marknadsföring och de premisserna måste funka för att jag ska kunna vara med. Det är ju dom här projekten som ligger kvar sen tidigare år som är jobbigast isåfall. För man kan ju ha en lojalitet också mot sina musikerkollegor som har en mindre komplicerad syn på det.

Och då vill man inte heller kritisera dom. De har ju rätt till sin tanke och sina åsikter. Så där tycker jag att det blir svårt. Så kommer man där som nån elitist. Jag kan känna mig lite elitistisk också eftersom jag är mer akademisk och jag vet att jag har en problematiserande ingång till allt. Och det kan kännas som att man kommer nästan

ovanifrån med en lite nonchalant och hånfull ton, dissekerar sönder deras musicerande som ändå bygger på väldigt fina idéer och tankar. Den rollen vill jag heller inte riktigt ha, att jag förstör för dom. Så det blir som en balans mellan olika ideal. Det kan vara svårt att hitta sätt att diskutera.

SA: Musikindustrin ser ju till att saker och ting slätas ut, vad det än är. Det gäller inte bara världsmusik, det har hänt förr. Skivbolagen vill alltid sälja många artister och då finns det en fara att saker och ting slätas ut. Så är det naturligtvis. Idag tror jag att en rätt så utslätad populärmusik har blivit mainstream och väldigt mycket allenaådande. Allvarligt syftande musik och allvarligt syftande konstnärer, det får bli en slags underground. Tills läget på något sätt förhoppningsvis kan ändra sig. Men jag tror också att musik som har tuggmotstånd, det blir inte mainstream. Man får finna sig i det. Och idag tycker jag att det finns nånting som är väldigt speciellt; man kan komma hem till folk och titta i deras bokhyllor och dom har jävligt bra litteratur och går dom på teatern så ser dom inte vilken skit som helst utan dom går på bra teater. Men tittar man i deras skivhylla så nog fan är det Ulf Lundell och Rolling Stones! Det tycker jag är rätt märkligt alltså.

VE: Det var en artikel i Lira för några år sen om världsmusikbegreppet och där sa ju alla som blev intervjuade att det är ett problematiskt begrepp. *Världsmusiker* är det ju ingen som vill kalla sig, haha! Utan man säger att man spelar tango eller forró eller svensk folkmusik eller ja... Man kanske kan säga att man spelar världsmusik, men det är väldigt få som uttrycker att dom är världsmusiker. Och det här begreppet Folk- och världsmusik kan ju vara väldigt exkluderande, att viss musik är folkmusik och annan är världsmusik. Fast den kanske också var folkmusik i det landet den kom ifrån, men den råkade komma lite längre bort ifrån Europa då. På det sättet är det bättre att bara säga världsmusik för det är mer inkluderande och då rangordnar man inte på nåt sätt. Om all folkmusik är världsmusik så blir det ju iallafall en något mindre kolonial syn än om viss folkmusik är världsmusik för att den kommer lite längre bort ifrån. Så det är väl en bra lösning att säga att man inte spelar världsmusik, utan att använda det som ett paraplybegrepp men när man pratar om det man spelar så är man mer specifik. Men vad är din lösning då?

Jag: Min lösning är att skriva en uppsats som kommer att bli ett manifest för den nya motståndsrörelsen, haha! Nä men det är svårt att hitta en lösning tycker jag. Min lösning är väl framförallt att inte säga att jag spelar världsmusik och försöka att hitta andra vägar. Men det är lite större än så tycker jag, det handlar också om hela det exotiserande sättet att marknadsföra sin musik på som man kan göra utan att kalla det för världsmusik. Till exempel med den orientaliska musiken som jag spelar så finns det alltid det här orientalistiska som man kan luta sig mot, hela idén om Österlandet som uråldrigt och tidlöst. Det känns som ett ganska lätt sätt att marknadsföra orientalisk musik på, ganska lätt och ganska effektivt sätt. Men jag tycker att det är svårt att prata om sin musik utan att hamna i den fällan och samtidigt vara tydlig med att det är orientalisk musik. Inte ignorera rötterna. Den här världsmusikdiskursen finns ju alltid där, så länge som den gör det så måste man förhålla sig till den på nåt sätt. Men jag tänker att begreppet kommer ur en i grunden rasistisk världsbild och jag tror inte att man kommer kunna koppla loss det från den. Så om man använder det begreppet så förstärker man i viss mån den världsbilden även om det inte är det man vill. Så jag själv använder det inte överhuvudtaget. **Men det här att världsmusiken hägrar som en slags möjlighet och att er musik ofta kallas för världsmusik, tycker ni att det påverkar er konstnärliga frihet?**

MR: Det påverkar ju på det viset att jag ingår ju i det facket och det är inte alltid positivt att göra det. Samtidigt som man är glad att det är nån som tar hand om en och bryr sig om

en, haha. Men jag tror att när de använder det som marknadsföring, det gör det lättare att välja men samtidigt lättare att välja bort också. Likadant när man liksom stärker folk- och världsmusikgenren på det sättet man gör så gör man det också lättare att välja bort. Det gör att folk kan snabbare tänka "amen det där är sånt där dom har såna konstiga kläder eller spelar såna där instrument och konstiga saker, det håller inte jag på med".

HA: I don't know if it's the world music as much as it's the politics that influence even the terms of music, so it might be that world music is a victim of this mentality. The West very often treats other cultures like a museum; even within their own values they shouldn't develop. They have to keep their music pure and unchanged, for the europeans to come pick as a spice. But Western classical music has been developing and changing since the renaissance. And I'm not talking about blending with other cultures, I'm talking *inside* the Western classical music. You can see how it went through ages of development and research and every type of experiment.

But you don't want this to happen in Oriental music. You don't want them to try their own. Even if they are doing it, you just ignore them. You always push them back. Always there is a tendency to push back any development in Oriental music. As if you are the guardians of other peoples cultures, and you decide what they should and shouldn't do. I want to play my oud with whatever I want! I want to make a metallic oud, or a plastic oud, whatever. That's my choice. And I shouldn't be afraid of doing these experiments with my oud because someone in France or England or Germany wouldn't promote me, or he will ignore me or try to attack me because of it.

MR: Det konstnärliga uttrycket blir liksom paketerat av någon annan, man låter inte konstnärerna från andra kulturer vara fria i sitt uttryck. Dom förväntas uttrycka sig på ett visst sätt och ha vissa kläder och se ut på ett visst sätt och ha en viss stil på sin marknadsföring och så vidare. För att det är det som förväntas och det är det som säljer. Och det kan vara instängande, man stänger in folk i boxar där de kanske inte hör hemma egentligen. Bara för att man har en bild av Afrika; där är det så, när jag ser ett band från Afrika då ska jag förflyttas till Afrika och därför ska de ha sådana här snäckor och grejer på sig.

EB: Jag märker att jag gör noggranna avvägningar och att jag är försiktig med vilka sammanhang jag är inom. Inte så att jag helt och hållet hindras men att jag blir medveten. Och framförallt innan jag hade tagit ställning till hur jag vill göra med det här begreppet för egen del, som artist, så upplevde jag ganska ofta att jag blev obekvämt och att jag kände mig tvingad in i en roll. Jag kände att jag blev som en representant för nånting. Och jag visste inte riktigt varifrån det kom, det kom ju liksom inte inifrån mig själv.

Och det kände jag förstörde en del av musiken. Alltså det var som att min egen kreativitet, det som jag personligen var intresserad av att jobba med, det fick komma i bakgrunden för nånting annat som var som den här stora idén om världsmusiken. Och det var väldigt jobbigt och frustrerande. Så det är nånting som jag fortfarande kämpar lite med. För det är svårt att säga nej när man blir inbjuden till olika projekt och behöver pengar eller nya kontakter eller vad det nu kan vara. Det blir hela tiden ett val, man får liksom staka sig fram och hitta sin egen väg.

Men det är ju inte så att jag undviker någonting nu som jag egentligen brinner för att göra, utan nu är det ju mer att jag försöker hitta någonting. Den där obekväma känslan blev startpunkten för att jag började röra mig bort från traditionen och intressera mig mer för experiment. Genom att blanda in dom här olika gränsöverskridande grejerna känner jag att

jag kan hitta ett sätt att göra det jag vill göra. Och så behöver jag inte kalla det för världsmusik, för det är inte det längre. Så det är inte som att jag håller mig borta från någonting som jag älskar längre, så kanske det var ett litet tag men nu känns det inte så. Jag behövde den där mellanperioden för att bryta med det. Och det är ju också för att musiken är så kopplad till ens person och känslor och så. Så om man blir lite bränd på nånting, då måste man lämna det ifred ett tag tror jag.

Jag: Vad ser ni för möjligheter till motstånd?

VE: Som lärare är det viktigt att medvetandegöra sina studenter, och tydligare klargöra historia och idéarv. Det är ju ofta lite oreflekterat och just därför behöver man jobba med dom här frågorna, för att få syn på vårt koloniala arv. På samma sätt som vi behöver få syn på våra genusfördomar och alltihopa. Det enda sättet att göra det på är ju att lära sig mer och bearbeta frågorna, prata om det och ha öppet till diskussion. Att kunskapen om dom ökar. Det är en trög och lång process och där kommer man ju aldrig nå alla. Men det enda sättet att göra det på är ju att lära sig mer.

MR: Världsmusikbegreppet kommer inte försvinna. Däremot kan det ju luckras upp, det tycker jag redan att det har gjort. När man kollar till exempel på WOrld Music EXpo så är det ju väldigt mycket musik där; pop, rock, jazz, allt möjligt. Alltså det är ju bara musik där, vilken som helst. Och när världsmusik verkligen blir det det är, *all världens musik*, då mister det sin funktion. Om alla som verkar inom genren får bort fördomarna, bokar och spelar väldigt öppet och inte gör det som förväntas av dom utan det dom vill. Då kan det förinta sig själv så småningom.

Men jag tror inte att man kan göra motstånd genom att attackera och säga att begreppet är rasistiskt eller postkolonialt eller förstärker bilden av det och det. Jag tror inte det funkar för man har redan hört alla dom argumenten så många gånger, folk blir helt irriterade bara man säger ordet postkolonial, folk får krupp. Dom som har diskuterat det här har blivit så trötta på att diskutera det och vill inte diskutera det igen och dom som inte har diskuterat det har ingen koll på nånting. Så vi måste hitta andra vägar.

EB: Jag vet inte om jag tror på det där med att försöka infiltrera själva den befintliga scenen med nya grejer. För då kommer man ändå slukas upp i slutändan. Så det jag håller på med nu det är att jag utfiltrerar, eller vad ska man kalla det? Att jag tar människor som jag vet tänker till och samtidigt är väldigt begåvade musiker, och så jobbar jag med dom. Men utifrån andra idéer än ett världsmusikkoncept som plattform. Om man tänker det som två cirklar, att det här världsmusikbegreppet är en cirkel och så finns det en subkultur som litegrann går in i den, men som också är utanför den. Det är mer där jag vill vara isåfall. Jag är inte intresserad av att plocka in den cirkeln i världsmusiken, för jag tror att om man försöker göra motstånd inom nånting så kommer folk bara säga "åh va härligt!" och klappa en på axeln. Så glöms det bort, det blir ingenting radikalt av det längre, själva motståndet bara dör av det. Så jag är mer ute efter att frikoppla de stilelementen jag gillar från världsmusikbegreppet.

Jag: Om ni får drömma lite, hur skulle en värld utan världsmusik se ut?

SA: Då skulle det se ut som innan det fanns. Alltså naturligtvis är det positivt att man kan höra musik från hela världen men samtidigt tror ju många att all musik går att få tag på nätet. Så är det ju alltså inte. Och jag kan väl förhålla mig lite skeptisk också för att jag själv har ju åkt ner och gått i lära hos mästare och lärt mig den här musiken från grunden så att säga. Och insett att jag kan väldigt lite egentligen. Alltså jag åkte till Afrika, jag höll

på att dö i malaria, jag satt vid min lärares fötter och slet som en idiot och övade och övade. Det finns saker som är längtan, som är arbete och erövring och det ger en jävla, det ger nånting. Och finns inte det och det bara är en knapptryckning, då är det nånting som går förlorat.

HA: The ideal situation would be not to try to compromise. There is always a human approach to skill and craftsmanship that is the same everywhere. So when you treat a violinist and you look at the tone, the skills, the expression, sometimes you don't need to understand the culture. Any culture has the same approach to skills, to fine arts and to fine details. Basic aesthetic parameters. If you don't understand the culture, if it's exotic and new to you, then at least you have to know that there is even in that culture elements that are the same. So you can try to look into the craftsmanship and then it becomes safer for you. Sometimes politeness and being openminded can have a negative side effect, when you think it's not my business because you don't understand it. This is dangerous also, you have to have the initiative to evaluate things. If it's not on the depth then on the skills, the superficial. It's like looking into art, maybe I don't understand this painting, but I can see the amount of skill in it and then I can appreciate this at least. It's the same dealing with any type of art form. Skill, approach to skill and playing, it's the same.

MH: The question is, is there a very drastic, complete objectivity? A pure objectivity when we judge things. This is music we're talking about and it goes directly to the heart in general. It goes directly to the heart and the mind is just a witness. So in fact, with any music, just go to the source and try to understand it. And try to understand the effect of it. Because music is an act, there's also a reaction for it. Cultural, from the public. There's something very alive there, it creates a culture, an interaction between the public, between the life in general and the action which is the music. So go to that and never judge by the tools only, you know. Because the tools you have, they are not something infinite, they are not holding the truth there.

VE: Även om världsmusikbegreppet inte skulle finnas så skulle det ändå behövas mötesplatser och forum för folk som håller på med olika folkmusikgenrer. Dels för att dela erfarenheter och idéer, men också för att rent kommersiellt kunna sprida sin musik och nå ut. WOMEX till exempel tror jag också finns inte bara för att världsmusikbegreppet är kommersiellt gångbart utan för att det finns behov av nav och mötesplatser för att knyta kontakter. Och då har man använt det här begreppet, men oavsett vilket namn man skulle ge det skulle nog behovet finnas ändå. Det finns ett värde i att bygga nätverk mellan dom här genrererna som inte är så stora och som ju också har många likheter i uppbyggnad och struktur och tänkande.

EB: Jag kan ju ändå ha som mål att spela på världsmusikscener, fast jag själv inte tycker att musiken ska kallas för det. Just för att det finns så få scener. Och för att de här scenerna som finns har så tydliga koncept, det är väldigt svårt att hitta scener där det är öppet för diffusare och gränsöverskridande musik. Och det gör ju att man pushas in där ändå, då jag vet att dom scenerna kanske är dom möjligaste eller dom där det kommer en publik som uppskattar det jag gör. Så då väljer jag ändå att försöka få spelningar där, samtidigt som jag vet att det tyvärr kan leda till att folk sätter den etiketten på musiken trots att jag egentligen inte vill det. Så jag tycker att det behöver finnas mer helt enkelt, mer scener. Och jag önskar att arrangörerna var lite djärvare. Att det inte blev det här pakettänket, att man i princip kan räkna ut på förhand vad det kommer stå i konsertprogrammet för hösten för att man vet vilka band som är i ropet.

MR: Vissa undrar ju vad vi ska säga istället och då tycker jag vadå, vi ska inte säga nånting istället. Alltså det är inte så att vi ska byta ut världsmusik mot ett annat ord och ha samma kategorisering. Vad skulle det hjälpa? Problemet kvarstår ju, då sätter vi fortfarande en etikett på massa folk från olika länder och säger att det är nåt annat än det som är här, nåt som dom andra håller på med. Det blir samma grej. Men det jag skulle önska är snarare att alla skulle öppna upp. Att dom genrer och sammanhang som är stängda för musik från andra kulturer, att dom skulle öppna upp så att det gavs utrymme till människor som inte är födda i Sverige att spela musik som inte är mainstreampop eller västerländsk konstmusik. På radion, på TVn, på festivaler, överallt. Och vi kan inte lägga hela ansvaret för det på folk- och världsmusikscenen, utan alla måste öppna upp och spela mer musik från överallt ifrån. Så länge det bara är svenska röster som får höras i media eller bara svensk och amerikansk mainstreampop som får höras på P3 så kommer alla musiker som inte passar i den mallen att bli tvingade att hitta andra vägar. Det är då vi fastnar i gamla kategorier och den här världsmusikexotismen blir kanske enda sättet att få ut sin musik. Då hamnar vi igen i det nationalistiska tänkandet med tydliga gränser mellan alla länder, att inte världen är en som hör ihop. Det hade varit skönt att slippa det och få en värld utan gränser istället. Så vi har lite att jobba på.

Kapitel 5: Ett resultat och en prolog

Slutdiskussion

I det här sista kapitlet kommer jag att samla ihop insikterna från den fiktiva gruppintervjun i förra kapitlet, diskutera dem utifrån mina teoretiska perspektiv och på så sätt besvara mina forskningsfrågor. Genom att på ett så tydligt sätt som möjligt koppla den fiktiva gruppintervjun till mina teoretiska perspektiv vill jag visa hur dessa teorier är användbara som redskap både för att förstå och för att förändra. För att läsaren inte ska behöva leta efter de resonemang som jag diskuterar kommer jag att citera citat från den fiktiva gruppintervjun.

Problemen

Med mina två första frågeställningar undrade jag vad musiker upplever för problem med världsmusik som begrepp, kategori och fenomen och hur de hanterar de problemen. För tydlighetens skull har jag försökt besvara de frågeställningarna tillsammans, för att kunna visa vilka strategier som används för att hantera varje problem. Sammanfattningsvis framträder en ganska samstämmig bild av problemen med världsmusikbegreppet ur den fiktiva gruppintervjun, en bild som i stora drag bekräftar den tidigare forskningen trots att ingen av informanterna referade till den. Flera av informanterna är dock själva förtrogna med de postkoloniala teorier som jag har utgått ifrån och använder sig av dem i sina resonemang. Även om ingen säger det rakt ut tolkar jag det som att dessa teoretiska perspektiv i sig är viktiga verktyg för att hantera problemen, både för att fördjupa sin egen förståelse och för att diskutera problematiken med andra.

Likt en panter på jakt står mina teoretiska perspektiv stadigt på fyra ben: 1) Världsmusik som diskurs, 2) Andrafiering och diskriminering, 3) Svenskhet och vithet och 4) Etnotism. Jag går systematiskt till väga och analyserar de upplevda problemen utifrån ett ben i taget, i tur och ordning. Jag kommer dock inte att ta upp alla problemen som kommer fram i den fiktiva gruppintervjun, utan fokusera på dem som relaterar till mina teoretiska perspektiv. Min ambition är inte att sammanfatta, utan att undersöka hur teorin kan hjälpa oss att fördjupa vår förståelse.

Först ut: Världsmusik som diskurs. Alla mina informanter förhåller sig på olika sätt till världsmusik som en eller flera diskurser. Den bild som målas upp av dessa diskurser bekräftar i stora drag den tidigare forskningen, men i mitt material upplevs dem från den enskilda musikerns subjektiva position vilket sätter dem i ett annat ljus. I det ljuset blir det framförallt tydligare vilka som har makten att formulera diskurser om världsmusik, eller kanske snarare att musikerna själva inte upplever sig ha den makten. Det skymtar fram lite här och där över hela materialet, men blir allra tydligast när Munir Hakim uttryckligen lyfter fram att det inte är musikerna själva som har makten att definiera, formulera och ta beslut som ett av problemen med världsmusikbegreppet:

"The problem is who decides. It's more the public, the media, political decisions, here is where the problem is. Musicians didn't reach that power yet, to be themselves the decisionmakers."

I sitt förhållningssätt till världsmusikdiskursen har mina informanter lite olika strategier som kan delas in i två huvudspår: de som vill arbeta för att förändra vad begreppet betyder och hur det används och de som inte vill använda sig av begreppet överhuvudtaget. Hos vissa finns båda strategierna i olika utsträckning. Ingen beskriver dock sin egen musik som världsmusik. Vidar Engström är den som tydligast står för strategin att försöka förändra

begreppet och lyfter fram dess positiva aspekter när han säger att "det finns ett värde i att bygga nätverk mellan dom här genrerna som inte är så stora och som ju också har många likheter i uppbyggnad och struktur och tänkande." Han lyfter också fram att världsmusikdiskursen kan användas "för att få genomslag i politiska eller publika sammanhang". Sten Albrechtson lyfter fram en annan strategi för att hantera diskursen och väljer istället att ställa sig utanför: "Musik som har tuggmotstånd, det blir inte mainstream. Man får finna sig i det."

Faircloughs (1995) insikter om att förändring och motstånd förutsätter att banden mellan språkbruk och maktutövande synliggörs är användbara för att hitta konstruktiva förhållningssätt till världsmusikdiskursen. Många passager i min fiktiva gruppintervju är exempel på sådana synliggöranden, till exempel när Munir Hakim kopplar världsmusikdiskursen till skapandet av vi och dom:

It's *their* world music, it's anything that I don't understand, and then it's our *music*.
So that's where the problem comes, it's kind of us and them.

Den viktigaste lärdomen vi kan dra av dem är framförallt att vi behöver prata mycket mer om de här frågorna; kritisera, analysera, medvetandegöra och synliggöra hur maktutövande och språkbruk samverkar. Både inom och utanför världsmusiksammanhang. Att skriva den här uppsatsen har för mig varit ett sätt att göra just det, och förhoppningsvis kommer den att kunna användas som underlag och inspiration för fortsatta diskussioner.

Om vi går vidare till nästa teoretiska ben, Andrafiering och diskriminering, kommer vi till det mest centrala i alla mina informanternas kritik mot begreppet: att de upplever det som en andrafierande process som utgår från ett västerländskt perspektiv och att begreppet hänger ihop med rasistiska och diskriminerande strukturer i samhället i stort. För många av informanterna är begreppet inte bara kopplat till dessa strukturer utan dansar så tätt intill dem att det är omöjligt att se var den ena börjar och den andra slutar. Däremot kan vi ana att det bara i undantagsfall är världsmusiken som för; gång på gång bjuder mäktiga kavaljerer upp till dans och viskar storslagna fantasier om ett primitivt Afrika, en romantisk Orient eller symboliska mångfaldsalibin.

Detta blir extra tydligt när Habib Ajam berättar att den orientaliska musiken inte bara andrafieras i världsmusiksammanhang. Andrafieringen av orientalisk musik, och av orientaliska musiker, genomsyrar hela det europeiska musiklivet, vilket i sin tur speglar attityder i samhället i stort:

"I always find because you're oriental, even before listening they try to find where are the Western sounds, where are the Eastern sounds. People immediately start to think East and West."

Denna andrafiering är ett exempel på just den "vi och dom"-mentalitet som Masoud Kamali (2005) beskriver. Vetenskaplig teori och kunskap om andrafiering och diskriminering kan vara ett kraftfullt redskap för att lyfta in världsmusikbegreppets problematik i detta större sammanhang av diskriminerande strukturer, och visa hur kategoriseringen och bemötandet av minoriteters musik är en av många ofta oavsiktliga och dolda processer som bidrar till att upprätthålla diskriminerande strukturer. Ett viktigt verktyg kan också vara Kamalis insikter om fördelarna med att fokusera på handlingars diskriminerande effekter istället för på vad de hade för avsikt; ett sådant fokus skulle kunna vara en nyckel till att kunna diskutera och problematisera världsmusikbegreppets diskriminerande effekter utan att folk känner sig utpekade som rasister, något som flera av monologerna vittnar om kan vara väldigt svårt. Edith Björk lyfter fram konstruktiva samtal som en möjlig strategi för att hantera den problematiken:

"Och jag funderar fortfarande över i vilken grad man ska skärpa blicken dit. Vara hård och säga att "ni andrafierar och ni exotiserar, jag vill inte befatta mig med det här alls". Eller om man snarare ska ha en ingång som är mer att "jag kan förstå fascinationen, jag kan förstå varifrån den här historien kommer, men låt oss undersöka det". Och prata om vad det är, ifall det är nånting i sig eller om det mera är ett sätt att prata på. Så där kan jag tycka att det är viktigt att inte bli för hård, just för att människor såklart känner sig väldigt utpekade om man säger till dom att dom har åsikter som är det minsta rasistiska."

Mitt tredje teoretiska ben fokuserar på hur världsmusiken hänger ihop med skapandet av vithet och svenskhet, vilket också är kraftigt närvarande i stora delar av mitt material. Världsmusiken beskrivs i flera passager som en arena där både vithet och svenskhet skapas genom att skilja ut det etniskt annorlunda, det som inte ses som vitt eller svenskt; det invandrade, det polska, det afrikanska eller det orientaliska för att nämna några exempel från monologerna. Det vita och svenska skapas på så vis som en outtalad norm, framförallt genom vad det *inte* är. Att det i världsmusiksammanhang ofta görs med i grunden goda intentioner gör det ofta svårt att sätta fingret på, och att kritisera.

Både Maja Rye, Habib Ajam och Munir Hakim berättar om hur den vita musikens normativa position leder till att musik från andra kulturer bedöms efter andra premisser. Dels finns den exotiska blicken som letar efter det annorlunda och bedömer musiken mer efter hur "autentisk" den låter utifrån en västerländsk bild av hur den musiken ska låta än utifrån det konstnärliga uttrycket. Den attityden låser fast musiker i stereotypa uttryck och leder till att musiken anpassas till västerländska föreställningar om hur den borde låta. Maja Rye berättar om hur hon upplever att musik från andra kulturer bedöms utifrån andra premisser än den västerländska:

"Det ska vara så genuint som möjligt, så äkta som möjligt. Det ska vara som den bilden man alltid har haft."

Hennes strategi för att hantera det problemet är att medvetet presentera sig själv och sin musik på andra sätt än det som förväntas av någon som spelar afrikansk musik:

"Nu försöker jag lyfta fram ett annat sätt. Att jag ska inte behöva klä ut mig. Jag vill ha min stil och mina kläder så att folk kan se vem jag är som person, vad jag har för uttryck, vem jag är som konstnär och musiker. Och inte bara se någon som spelar ett exotiskt instrument som är jättevackert och fint, med fina färgglada kläder."

Munir Hakim berättar om hur utomeuropeisk musik parallellt med den exotiserande ingången blir bedömd utifrån den västerländska musikens estetiska ideal, som upphöjs till universella: "Very often you try to evaluate, appreciate, analyze and describe this type of world music in terms of one culture, western culture, where you stand from.". Eftersom dessa ideal utgår från en specifik musikalisk praktik, leder det till en ofullständig och orättvis bild av den utomeuropeiska musiken. Samtidigt som den västerländska musikens maktposition och etnicitet osynliggörs. Habib Ajam lyfter fram en strategi för att komma runt det problemet, att istället fokusera på hantverksskicklighet som ett sätt att bedöma musik utan att utgå ifrån sina egna estetiska ideal: "Any culture has the same approach to skills, to fine arts and to fine details."

En annan aspekt av vithet/svenskhet är hur de problematiska aspekterna av världsmusikbegreppet drabbar icke-vita hårdare än vita. I den tidigare forskningen är det väl etablerat att etiketten världsmusik ofta sätts på icke-vita, icke-västerländska artister nästan oberoende av vad de spelar för musik. Även om mitt material är för litet för att dra generella slut-

satser ser jag tydliga tendenser att vita svenska musiker har mycket större frihet att välja eller välja bort etiketten världsmusik än icke-vita, icke-västerländska musiker.

Det fjärde och sista benet utgår ifrån begreppet etnotism. Etnotism avser just det skillnadstänkande som till skillnad från de öppet rasistiska ideologier och språkbruk som dominerade Västvärlden innan andra världskriget inte delar in människor i ras, utan i kultur och/eller etnicitet. Skiljelinjerna mellan olika kulturer beskrivs dock ofta som lika skarpa eller till och med skarpare än rasismens rasskillnader. Centralt för etnotismen är synen på kulturer som öar avskilda från varandra, som något vi måste bygga broar emellan. Det är ett skillnadstänkande som tangerar en rasistisk världsbild, men som samtidigt ser sig själv som motståndare till rasismen.

Motturi (2007) tar själv upp världsmusiksammanhang som ett exempel på en idealisk jordmån för etnotistiska tankar och ett återkommande tema i mitt inbillade samtal är just det namnlösa obehaget och svårigheten att formulera sig kring dessa andrafierande processer som mina informanter ser och upplever som problematiska men har svårt att benämna, eftersom det ändå inte riktigt är rasism. Och som därför också blir svåra att prata om och kritisera. Att prata om kopplingarna till rasism leder lätt till en blockering, för att folk känner sig anklagade. Edith Björk tar upp problemet tydligast: "Vi har nog inget bra ord för det." Hon berättar om hur känsligt det är att kritisera just idén om att bygga broar mellan kulturer. En idé som oftast utgår från en god vilja men ändå kan resultera i ett reproducerande av andrafierande och diskriminerande tankegångar.

Här tänker jag att etnotism kan vara användbart, både för att känna igen och tänka kring de här problemen men framförallt för att kunna prata om dem. Och förhoppningsvis kunna prata om dem på ett mer nyanserat och reflekterande sätt, som inte rör upp så mycket ogenomträngliga känslor som det ofta gör att påpeka det rasistiska i ett sådant tänkande. Jag själv har ofta upplevt att det är väldigt svårt att hitta rätt ord för att prata om de problematiska aspekterna av världsmusikbegreppet och mångfaldstänkandet och känner att det skulle kunna öppna upp mycket om etnotism blev ett etablerat begrepp som alla kände till.

Motståndet

Med min tredje frågeställning undrade jag vad musiker ser för behov av och möjligheter till motstånd. Gränsen mellan strategier för att hantera problemen och för att göra motstånd är i de tydligaste fallen suddig och i många fall obefintlig; strategierna för att hantera problem fungerar ofta samtidigt som en strategi för att göra motstånd. För tydlighetens skull har jag ändå valt att särskilja de i analysen, och behandla strategierna för att hantera problemen tillsammans med problembeskrivningarna i avsnittet innan. Att hantera problem definierar jag som att konkret hantera och agera utifrån de problem som drabbar en själv. Att göra motstånd definierar jag som att aktivt försöka förändra systemet.

Det första som slog mig när jag läste igenom mitt material var hur lätt det är att prata om problemen och hur svårt det är att hantera dem. Och ännu svårare att formulera ett motstånd. Men då och då glimmar små begynnande motstånd till, som spetsarna på diamanter som ännu inte har hackats ut ur den mörka bergväggen. Dessa glimtar av motstånd kan kopplas till den tidigare forskningen om musik som politiskt verktyg, där Robin Balliger (2005) menar att musik är en arena där sociala förhållanden och erfarenheter diskuteras, ifrågasätts och förstärks eller förändras. När mina informanter på olika sätt vägrar att anpassa sin musik till världsmusikdiskursernas förväntningar kan det med andra ord ses som uttalade motståndsstrategier.

Tre av informanterna formulerar dock fyra tydliga motståndsstrategier, som jag kommer titta lite närmare på. Dessa strategier utgår från två olika ansatser, de som vill göra

motstånd genom att förändra begreppet inifrån och de som vill göra motstånd genom att söka sig utanför begreppet.

De två motståndsstrategier som fokuserar på att förändra inifrån läggs fram av Vidar Engström och Maja Rye. Vidar Engström ser det pedagogiska arbetet som en viktig möjlighet för att förändra hur begreppet används och för att öka medvetenheten om de problematiska aspekterna och det idéhistoriska arvet. Problematiserandet av världsmusik blir hos honom en del av en större medvetandegörande process om koloniala arv och han lyfter uttryckligen fram det medvetandegörande arbetet som en motståndsstrategi, både för att sprida och för att fördjupa kunskapen: "Det enda sättet att göra det på är ju att lära sig mer och bearbeta frågorna, prata om det och ha öppet till diskussion." Denna strategi kan kopplas till den kritiska diskursanalysens uppmaning att vi måste synliggöra banden mellan språkbruk och maktutövande för att kunna förändra dem (Fairclough 2005). Maja Rye, som egentligen inte använder begreppet själv, lägger upp en pragmatisk motståndsstrategi utifrån att hon tror att världsmusikbegreppet är här för att stanna. Hon tror helt enkelt att det är för stort och etablerat för att försvinna och hon tror att folk är för trötta på att diskutera de problematiska aspekterna för att det ska vara en möjlighet till verklig förändring. Däremot ser hon möjligheter att förändra begreppet inifrån genom att luckra upp det:

När världsmusik verkligen blir det det är, *all världens musik*, då mister det sin funktion. Om alla som verkar inom genren får bort fördomarna, bokar och spelar väldigt öppet och inte gör det som förväntas av dom utan det dom vill. Då kan det förinta sig själv så småningom.

För de två strategierna som söker sig utanför begreppet står Edith Björk och Maja Rye. Edith Björk tror inte på att göra motstånd genom att förändra begreppet inifrån, eftersom motståndet då riskerar att slukas upp och det en gång radikala glömmas bort och inkorporeras. Istället för att arbeta för att mer ska rymmas inom världsmusikbegreppet vill hon därför "frikoppla" stilelement som förknippas med världsmusik, sätta in dem i nya sammanhang och på så sätt skapa nya möjligheter. Med den sista motståndstrategin gör Maja Rye comeback och avslutar hela den fiktiva gruppintervjun med att rikta blicken mot samhället utanför världsmusikscenen. Istället för att rikta all kritik mot världsmusikbegreppet och världsmusikscenen pekar hon på hur snäva de flesta andra sammanhang är: "Så länge det bara är svenska röster som får höras i media eller bara svensk och amerikansk mainstreampop som får höras på P3 så kommer alla musiker som inte passar i den mallen att bli tvingade att hitta andra vägar." Hennes är en anti-rasistisk mediakritik som synliggör och ifrågasätter det vita och västerländskas normposition, med teoretisk näring från den postkoloniala forskningen. Hennes poäng är just att roten till problemet kanske inte ligger i själva världsmusikbegreppet, utan att de andra sammanhangen måste öppna upp och släppa in all den musik som idag inte har någon annanstans att ta vägen än världsmusiken.

Konsten

Med min sista fråga undrade jag vad problemen och motståndet hade för betydelse för det konstnärliga arbetet. Litegrann som med motståndet så glimtar det konstnärliga arbetet fram lite här och där. Nästan jämt faktiskt, vilket inte är så konstigt eftersom det är musiker som pratar om musik. Att exakt sätta fingret på hur det konstnärliga arbetet påverkas av problemet och motstånd är tyvärr inte så lätt att sammanfatta. Mitt samlade intryck är ändå att världsmusikbegreppet på olika sätt beskär den konstnärliga friheten, men också öppnar upp för och tvingar fram kreativa lösningar. Ett av de tydligaste exemplen på hur den konstnärliga friheten begränsas är när Maja Rye berättar om hur musiker från andra kul-

turer förväntas uttrycka sig på vissa sätt som stämmer överens med en västerländsk musik av hur musiken borde låta:

Man stänger in folk i boxar där de kanske inte hör hemma egentligen.

Även Habib Ajam berättar om liknande upplevelser av hur västerländska ideal och föreställningar påverkar den konstnärliga friheten, inte minst för att Europa är en lukrativ marknad att slå sig in på. Dessa begränsande strukturer kopplar han dock inte bara till världsmusikbegreppet:

I don't know if it's the world music as much as it's the politics that influence even the terms of music, so it might be that world music is a victim of this mentality.

Här kan med andra ord mina teoretiska perspektiv om andrafiering, diskriminering och vithet återigen vara användbara; det är just de andrafierande och diskriminerande processer som är knutna till skapandet av vithet och svenskhet som beskrevs under rubriken *Problemen* som Maja Rye och Habib Ajam lyfter fram som begränsande för den konstnärliga friheten. Framförallt för musiker som inte passar in i den vita, västerländska mallen.

Edith Björk lyfter fram ett annat perspektiv på hur problemen och motståndet påverkar den konstnärliga processen. Hon berättar om hur det som hon har upplevt som problematiskt med världsmusiken visserligen varit begränsningar men samtidigt också varit en katalysator för att hitta nya vägar i sitt konstnärskap; när hon upplevde att idén om världsmusik gjorde att hennes eget konstnärliga uttryck hela tiden kom i andra hand började hon söka sig till nya sammanhang och uttryck. Även hennes motståndsstrategi som presenterades i förra avsnittet stakar i hög grad ut en konstnärlig riktning. Hon understryker också att "musiken är så kopplad till ens person och känslor", vilket gör att det konstnärliga arbetet påverkas av allting runtomkring. Hur kreativitet fungerar är ett komplicerat och mångbottnat ämne som det tyvärr inte har funnits varken tid eller utrymme för att fördjupa i den här uppsatsen. Utifrån mitt material går det dock att konstatera att samhällsliga strukturer och maktförhållanden påverkar det konstnärliga utrymmet och kreativiteten, både positivt och negativt, och pekar på att behövs mer forskning på det området.

Avslutande ord

Den här uppsatsen har undersökt begreppet världsmusik utifrån ett musikerperspektiv och fokuserat på musikernas egna upplevelser av vad som är problematiskt med begreppet, hur de hanterar det, hur de gör motstånd mot det och hur det påverkar deras konstnärliga utrymme. Deras berättelser belyser en mängd problematiska aspekter och visar hur världsmusikbegreppet hänger ihop med diskriminerande och andrafierande strukturer i samhället. De lyfter också fram ett antal motståndsstrategier och visar problemen och motstånden på olika sätt påverkar det konstnärliga arbetet både positivt och negativt. Med sitt begränsade omfång kan den här undersökningen inte dra några generella slutsatser, och det har inte heller varit avsikten. Däremot bidrar den med något som saknas i den tidigare forskningen i ämnet: musikernas egna subjektiva upplevelser. Den belyser också en viss diskrepans mellan den tidigare forskningen och de praktiserande musikernas uppfattningar, ett glapp mellan skrivbordet och scenen som pekar på behovet av mer forskning som utgår från ett musikerperspektiv. Det skulle också vara intressant med forskning som utgår från andra grupper som på olika sätt är aktiva i världsmusiksammanhang, till exempel arrangörer och publik. Genom att använda kreativt skrivande som forskningsmetod har jag dessutom lyft fram en känslomässig dimension, som också i hög grad är frånvarande i den tidigare forskningen. Mina resultat pekar på att det behövs mer forsk-

ning, framförallt om hur diskriminerande och andrafierande strukturer påverkar konstnärliga processer. Av utrymmes- och intresseskäl har min jag valt att bara intervjua musiker som är kritiska till världsmusikbegreppet, vilket naturligtvis har varit en bidragande faktor till vad jag har fått för resultat. Det hade varit spännande att se vad en liknande undersökning med en bredare och mer förutsättningslös ingång hade kommit fram till.

För mig som är blivande musiklärare med världsmusikinriktning och musiker med fokus på orientalisk musik har arbetet med den här uppsatsen och mötena med de fantastiska människor som har delat med sig av sina perspektiv varit en väldigt värdefull möjlighet att fördjupa min förståelse av mitt eget huvudämne och konstnärskap. Framförallt har det hjälpt mig att lyfta blicken från den svenska världsmusikscenen och koppla min egen världsmusikkritik till ett större sammanhang av diskriminerande och andrafierande strukturer. De insikter jag har fått kommer vara ovärderliga för mig både som musiklärare och musiker, två roller som i min värld är tätt sammanflätade. Resultaten är också i högsta grad relevanta inte bara för mig och andra lärare med världsmusikinriktning, utan för musikalärare i allmänhet. Inte minst genom att de visar hur ettoreflekterat behandlande av musik som faller utanför västerländsk populär- och konstmusik både riskerar att förstärka diskriminerande och andrafierande strukturer och att begränsa elevers konstnärliga utrymme. Här har alla musiklärare ett stort och viktigt ansvar, speciellt som en vanlig ambition i musikundervisningssammanhang är att bredda genremässigt och ta in "andra" kulturers musik i undervisningen. Att musikundervisningens innehåll breddas är naturligtvis väldigt bra, men för att en sådan breddning ska kunna bidra till en verklig förändring och inte förstärka stereotypa bilder krävs både en medvetenhet om förtryckande strukturer och ett ifrågasättande av den västerländska musikens position som norm.

Litteratur

Adeniji, Anna (2008). *Inte den typ som gifter sig?: feministiska samtal om äktenskapsmotstånd*. Diss. Linköping : Linköpings universitet, 2008

Anyuru, Johannes (2012). För vita svenskar är rasisten alltid någon annan. *SVT Debatt*, 12 december.

<http://debatt.svt.se/2012/12/10/for-vita-svenskar-ar-rasisten-alltid-nagon-annan/>
(Hämtad 2012-12-10)

Balliger, Robin (1995). Sounds of Resistance. I: Sakolsky, Ron & Ho, Fred Wei-han (red.) (1995). *Sounding off!: music as subversion, resistance, revolution*. New York: Autonomedia

Birrell, Ian (2012). The term 'world music' is outdated and offensive. *The Guardian*. 22 mars.

<http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2012/mar/22/world-music-outdated-offensive>
(Hämtad 2012-12-26)

Byrne, David (1999). I Hate World Music. *The New York Times*. 3 oktober.

http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/i_hate_world_music_1999.php
(Hämtad 2012-10-19)

Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Mona (red.) (2008). *Genus och det akademiska skrivandets former* [Elektronisk resurs]. 1. uppl. Lund: Studentlitteratur

Bränström Öhman, Annelie (2008). Skrivandets urmörker - En akademisk aria i fyra satser. I: Bränström Öhman, Annelie & Livholts, Mona (red.) (2008). *Genus och det akademiska skrivandets former* [Elektronisk resurs]. 1. uppl. Lund: Studentlitteratur

Enslar, Eve (2001). *The vagina monologues*. Rev. ed New York: Villard Books

Esaiasson, Peter (2007). *Metodpraktikan: konsten att studera samhälle, individ och marknad*. 3., [rev.] uppl. Stockholm: Norstedts juridik

Fairclough, Norman (1995). *Media discourse*. London: Edward Arnold

Feld, Steven (2000). A Sweet Lullaby for World Music. I: *Public culture vol. 12/1* [Elektronisk resurs]. Durham: Duke University Press

Feld, Steven (2012). My Life in the Bush of Ghosts: "World Music" and the Commodification of Religious Experience. I: White, Bob W. (red.) (2012b). *Music and globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press

Kumashiro, Kevin K. (2002). *Troubling education: queer activism and anti-oppressive education*. New York: RoutledgeFalmer

Loomba, Ania (2008). *Kolonialism/Postkolonialism: en introduktion till ett forskningsfält*. 2., [omarb. och utvidgade] uppl. Stockholm: Tankekraft

Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe (2000). *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*. Hedemora: Gidlund i samarbete med Riksbankens jubileumsfond

Mattson, Katarina (2005). Diskrimineringens andra ansikte - svenskhet och det vita västerländska. I: Sverige. Utredningen om makt, integration och strukturell diskriminering, De los Reyes, Paulina & Kamali, Masoud (2005). *Bortom vi och dom: teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering : rapport*. Stockholm: Fritzes offentliga publikationer

Motturi, Aleksander (2007). *Etnotism: en essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*. Göteborg: Glänta produktion

Richardson, Laurel och St. Pierre, Elizabeth Adams (2005). Writing - A Method of Inquiry. I: Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (red.) (2005). *The Sage handbook of qualitative research*. 3. ed. Thousand Oaks, Calif.: Sage

Said, Edward W. (2000). *Orientalism*. [Ny utg.] Stockholm: Ordfront

Sakolsky, Ron & Ho, Fred Wei-han (red.) (1995). *Sounding off!: music as subversion, resistance, revolution*. New York: Autonomedia

Sverige. Utredningen om makt, integration och strukturell diskriminering, De los Reyes, Paulina & Kamali, Masoud (2005). *Bortom vi och dom: teoretiska reflektioner om makt, integration och strukturell diskriminering : rapport*. Stockholm: Fritzes offentliga publikationer

Taylor, Timothy Dean (1997). *Global pop: world music, world markets*. New York: Routledge

Tiderman, Kalle (2002). *Vägar till världsmusiken*. Stockholm: Bilda

White, Bob W. (2012a). *Introduction: Rethinking Globalization through Music. I: White, Bob W. (red.) (2012b). Music and globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press

White, Bob W. (red.) (2012a). *Music and globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press

White, Bob W. (2012c). The Promise of World Music: Strategies for Non-Essentialist Listening. I: White, Bob W. (red.) (2012b). *Music and globalization: critical encounters*. Bloomington: Indiana University Press

Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (2000). *Diskursanalys som teori och metod*. Lund: Studentlitteratur

Bilaga 1: Intervjuguide

INTRO

Vad består din musikaliska verksamhet av? Sång? Instrument? Musikstil(ar)?

Hur vill du bli presenterad i uppsatsen?

Vad vill du ha för pseudonym?

BEGREPPET

Hur definierar du världsmusik?

Hur ser du på begreppet? Varför är du kritisk till begreppet/fenomenet? Vad ser du för problem?

Kan du berätta om en händelse som på ett avgörande sätt har förändrat hur du ser på världsmusik?

Ser du kopplingar mellan begreppet världsmusik och rasism, diskriminering eller fördomar?

KONSTEN

Hur tycker du att det påverkar din konstnärliga frihet att din musik kallas för världsmusik?

Hur ser du på utvecklingen inom din genre? Hur har den utvecklingen påverkats av "världsmusiken"?

Finns det en världsmusikscen i Sverige? Finns det plats för din musik där? Ser det annorlunda ut utomlands?

MOTSTÅNDET

Hur hanterar du de problem du upplever?

Vad ser du för möjligheter till motstånd?

Om du får drömma lite, hur skulle en värld utan världsmusik se ut?