

Johansson, M. (2022). Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.). *Kunnskapede fellesskap* (s. 176–208). Fagbokforlaget. DOI: <https://doi.org/10.55669/oa130506>

# Deltagarkultur som estetisk praktik: En studie av streetdansscenen i Oslo

Av Mats Johansson

Hip-hop culture started to stop violence, but now today  
it's more about how to make people be together, meet  
each other and share; to grow together (Niako).

I denna artikel presenteras en kvalitativ studie av deltagande estetisk praxis inom streetdansscenen i Oslo. Undersökningen bygger på djupintervjuer med fyra dansare och pedagoger med anknytning till streetdansstudio Subsdans i Oslo, samt deltagande observation på jams, battles<sup>1</sup> och workshops i osloområdet. I studien undersöker jag hur sociala dimensioner såsom deltagande, gemenskap, involvering och inkludering kommer till uttryck i hur aktörerna omtalar och utövar sin verksamhet som dansare och pedagoger. Jag ser också

---

1 En battle är en informell tävling där ofta en och en eller två och två dansare «fightas» mot varandra med improviserade dansrutiner med publiken sittande på golvet i ring runt dansarna. Den moderna organiserade battlen är en institutionaliserad version av hiphopkulturens ursprungliga «street battle» och inkluderar ofta teatraliska element som underbygger intrycket av en iscensatt kamp (se till exempel [https://www.youtube.com/watch?v=MqZ5eu\\_wftQ](https://www.youtube.com/watch?v=MqZ5eu_wftQ)).

närmare på hur streetdanskulturens sociala dimensioner är kopplade till estetisk-konstnärliga och pedagogiska dimensioner av praktiken, såsom kreativitet, inspiration, skapande, dansestetik och artist- och lärarroller. I analysen berörs även frågor kring lärandeprocesser och volontärism; delningskultur och kollektivt skapande; agens, attribution och kulturell äganderätt; samt förhållandet mellan traditionen och individuellt uttryck.

## Bakgrund och kontext

Streetdans har som många andra folkliga uttrycksformer tagit steget från informell, improvisatorisk gatukultur med lokal förankring till en global företeelse med egna internationella skolor, workshops, tävlingar, festivaler och multilaterala organisationer. Denna institutionalisering har i sin tur följts av en konsolidering av uttrycksformer och en differentiering i undergenrer som var och en kännetecknas av en viss uppsättning rörelser och tekniker.<sup>2</sup> Det som i dag går under benämningen streetdans är alltså inte nödvändigtvis gatudans i ursprunglig bemärkelse, utan snarare en paraplybeteckning för en uppsättning dansformer som förvaltas av genrens institutioner. I linje med detta utgår jag från en arbetsdefinition som omfattar de dansstilar som det erbjuds undervisning i på dansstudion Subsdans, närmare bestämt breaking, hip-hop freestyle, popping, locking, house, dancehall, vogue och waacking.<sup>3</sup> Denna definition tar inte hänsyn till den mångsidighet och tvetydighet som kännetecknar genrens historia, utveckling och pågående gränsförhandlingar. Jag gör dock en avgränsning i bemärkelsen att det måste röra sig om dans och dansundervisning

---

2 Shapiro 2004. Den här utvecklingen har tydliga paralleller i institutionaliseringen och kommersialiseringen av andra subkulturella uttrycksformer, så som skateboarding, snowboarding, surfing och BMX freestyle, se Edwards & Corte 2010, Humphreys 2003.

3 Se <https://subsdans.no/stilene/>

som explicit uppmärksammar streehdansen som säregen uttrycksform och som självreflexivt omfamnar hiphopkulturen som en ledstjärna för verksamheten (jfr. nedan). Breaking, popping och så vidare som en uppsättning rörelser eller som ett rent koreografiskt moment i annan dans faller därför utanför definitionen annat än som en negativ referenspunkt i informanternas utsagor. En sådan avgränsning är också i linje med den akademiska litteraturen, där streehdansen genomgående framställs som en underkategori och oskiljaktig del av hiphopen och hiphopkulturen.<sup>4</sup>

Det finns en omfattande litteratur som berör hur hiphop – inkluderat streehdans – utvecklats från lokal subkultur till ett globalt fenomen med både populär- och motkulturella förgreningar. Det är särskilt två moment som utmärker sig i den dominerande berättelsen om genrens historia och utveckling.<sup>5</sup> Det ena är hiphopen som *glokalt* fenomen, det vill säga som en kulturform med global spridning som anpassats och formats efter lokala förutsättningar och uttrycksbehov. Det andra momentet handlar om hiphopens politiska dimension och hur den har gett röst åt marginaliserade eller på andra sätt belastade grupper i samhället. Det anförs ofta att dessa aspekter hänger ihop genom att globaliseringen av hiphop som uttrycksform erbjuder ett språk som är igenkännbart och tillgängligt över geokulturella och lingvistiska gränser. Detta öppnar både för delning av erfarenheter runt en gemensam sak (till exempel upplevelsen av att vara marginaliserad) och för att gestalta unika eller kulturspecifika erfarenheter och uttrycksbehov.

---

4 Hiphopkulturen sägs konventionellt bestå av de fyra huvudelementen MC:ing, DJ:ing, breaking (breakdance) och graffiti. En sådan deskriptiv definition täcker dock inte bredden av uttrycksformer som med tiden kommit att associeras med hiphop och det kan ifrågasättas om en heltäckande definition av denna typ ens är möjlig att formulera. Det är därför mer ändamålsenligt att betrakta hiphopen som en kulturell rörelse. Inte heller det är en precis beskrivning, utan en definition som omfamnar de synsätt och värdegrunder som anses utgöra genrens fundament (jfr nedan) mer än exakt vilka fysiska uttrycksformer den består av i varje tid.

5 Se Forman & Neal 2004, Osumare 2007, Rollefson 2017, Terkourafi 2010.

Dessa teman är viktiga och handlar i högsta grad om hur uttrycksformen främjar sociala gemenskaper och egenmakt. Det är dock påfallande att den akademiska hiphoplitteraturen i liten grad fokuserar på de aspekter av genren som lyfts fram som mest centrala bland informanterna som intervjuats i föreliggande studie. Informanterna refererar till exempel rutinmässigt till «Peace, Love, Unity, and Having Fun» (kända som hip-hopens fundamentala värdegrunder); «Each One, Teach One» (en volontärisk filosofi om att man oberoende av nivå och status har ett ansvar att dela med sig av kunskapen till andra och föra traditionen vidare); vikten av «Foundations» (genrens stilistiska och danstekniska grunder) som utgångspunkt för (ny)skapande; förvaltandet av hiphopens element av gatukultur (här förstått som något obundet, ohögtidligt och icke-institutionaliserat); deltagarkultur (lågtröskelideologi samt överlappning mellan artist och publik); och kollektivt skapande (föreställningen att nya idéer föds genom samspelet mellan flera aktörer). Alla eller de flesta av dessa aspekter omtalas av informanterna som självklara delar av och definierande för hiphopkulturen. Som framgår av presentationen nedan artikuleras de här tankarna också gärna i kontrast och opposition till vad man kan kalla en hierarkisk, elitistisk förståelse av estetisk praxis där de omtalade elementen av deltagande, gemenskap, volontärism, delningsfilosofi och respekt för genrens tradition saknas.

Kontrasten mot den dominerande bilden av hiphop och hiphopkultur som tecknas i den akademiska litteraturen förtjänar att tas upp till kritisk diskussion, något som emellertid ligger utanför ramen för denna framställning. Mer ytligt betraktat kan det tyckas som att det handlar om olika fokus: 1) När informanterna refererar till «the culture» åsyftas en global samhörighet mellan aktörer som förenas av ett gemensamt intresse och engagemang för hiphop och streetdans, och som tillsammans förvaltar den värdegrund som anses definiera genren. Detta står i kontrast till framställningar där «hiphopkultur» jämföras med genren hiphop som populärkulturell företeelse, inklusive stadier i dess utveckling, viktiga stilbildande artister, teman och budskap i texter,

kontroverser kring kopplingar till kriminalitet och gangsterkultur samt den kulturella och ekonomiska kontext inom vilken hiphopens olika uttrycksformer växt fram.<sup>6</sup> 2) I informanternas diskurs är kulturen som sådan (jfr. föregående punkt) en viktig aktör genom att representera ett alternativt sätt att umgås med och runt musik och dans, samt erbjuda ett skapande rum där alla kan delta på sina premisser och där deltagarna utvecklas tillsammans. Detta står i kontrast till det individuella aktörskapets logik där «hip-hop artists around the world use the genre to speak about the social, cultural and political conditions they live in».<sup>7</sup> Här framställs genren som en konstform som produceras av en artist och som publiken responderar på. I den grad uttrycket relaterar till en social gruppering är det på premissen att artisten fungerar som dess talrör i frågor som är centrala för gruppens självförståelse och upplevelse av sociala realiteter, det Allan Moore benämner som «second person authenticity».<sup>8</sup> Gruppen har alltså status som mottagare och/eller inspirationskälla och har ingen roll i tillkomsten av uttrycket. Sammantaget kan skillnaden mellan dessa perspektiv beskrivas i termer av deltagarkultur vs. åskådarkultur.<sup>9</sup> Detta pekar i sin tur mot ett viktigt förtydligande vad gäller forskningsfokus: mitt intresse i föreliggande studie är streetdans- och hiphopkultur som självmedveten (global) gräsrotskultur där deltagarna tillsammans definierar genren genom sitt kollektiva deltagande.

Med tanke på konst- och kulturfältet mer generellt finns mycket litteratur som direkt eller indirekt berör förhållandet mellan konst och sociala gemenskaper. Centrala teman inkluderar konstens instrumentella värde i socialt och pedagogiskt arbete, socialt mervärde som effekt av offentlig konst och deltagande konst som metod för att öka

---

6 Se till exempel Dyson 2004, vars artikel passande nog heter «The culture of hip-hop».

7 Simeziane 2010: 96.

8 Moore 2002.

9 Jenkins 2006, Haggren mfl. 2008.

allmänhetens engagemang i kreativa processer.<sup>10</sup> Det finns emellertid relativt lite forskning som fokuserat på förhållandet mellan det sociala/ relationella och det estetiska/konstnärliga i den bemärkelse som avses i föreliggande studie.

## Frågeställningar och framgångssätt

Följande frågeställningar har legat till grund för studien:

- Hur kommer sociala dimensioner såsom deltagande, gemenskap, involvering och inkludering till uttryck i hur streedansens aktörer omtalar och utövar sin verksamhet?
- Vilka principer och ideal definierar streedansens estetik, pedagogik och genretillhörighet, och hur balanseras relationen mellan individen och kollektivet inom praktiken?
- Vad är förhållandet mellan streedansskulturens sociala/relationella dimensioner och konstnärlig kreativitet, skapandeprocesser och dansestetik?

Dessa frågor är delvis av metakarakter och det är inte en metodologisk förutsättning att de skall kunna besvaras direkt av kunskapsbärare. Detta är i linje med tongivande musiketnologiska perspektiv, enligt vilka estetiska praktiker ses som formativa och konstituerande för identiteter och sociala relationer.<sup>11</sup> En viktig implikation är med andra ord att umgänget med och runt en konstnärlig uttrycksform formar snarare än bara avspeglar aktörernas egenskaper, preferenser och värderingar. Epistemologiskt innebär detta också att relevant kunskap är inbäddad i praxis och de diskurser och institutionella strukturer som utgör dess kontext. Med en sådan utgångspunkt kan

---

10 Cartiere & Willis 2008.

11 Blacking 1995, Feld 1990, Frith 1996, Stokes 1997.

man inte förutsätta att kunskapsbärare är fullt medvetna om, har reflekterat över eller med ord i detalj kan redogöra för sitt kunnande och dess grunder. Etnografisk forskning kan därmed inte begränsas till en ren utfrågning av informanter med syfte att avtäckas den kunskap de besitter. Datainsamling och -analys liknas i stället vid en flerdimensionell tolkning där forskaren försöker leva sig in i meningsbärande sammanhang präglade av många samverkande omständigheter och kontextuella faktorer.<sup>12</sup> Av dessa anledningar användes inte de övergripande frågeställningarna för studien som direkta frågor till informanterna, utan betraktas snarare som problemformuleringar som analyseras utifrån den totala empirin.<sup>13</sup>

Datainsamlingen för studien har bestått av djupintervjuer med fyra nyckelinformanter med anknytning till streetdansscenen i Oslo.<sup>14</sup> Intervjufrågorna var hierarkiskt strukturerade med öppna introduktionsfrågor till varje tema innan fokus avgränsades till mer specifika frågor allteftersom samtalet fortskred. Därutöver har jag genomfört ostrukturerade observationer på jams, battles och andra tillställningar i dansstudion Subsdans regi och generellt i osloområdet. Detta inkluderade informella samtal med elever, föräldrar och andra deltagare, samt observationer under informationsmöten och föredrag.<sup>15</sup> Empirin har analyserats genom en kvalitativ innehållsanalys<sup>16</sup> där utvalda citat och referat från intervjuerna introduceras med och/eller följs av kommentarer och resonemang angående hur aktuell empiri belyser studiens

---

12 Geertz 1973.

13 Jfr. Wengraf 2001.

14 Informanterna är: Mathias Jin Budtz (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#mathiasjin>), Camilla Tellefsen (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#camilla>), Michael «Niako» Lamarre (<https://subsdans.no/about/pedagogene/#niako>) och Marcus Andreassen, alias «Dark Marc» (<http://www.darkmarc.no/HJEM.html>).

15 Projektet har godkänts av Norsk Senter for Forskningsdata (NSD). Informanterna har mottagit informationsbrev angående studien och gett skriftligt medgivande till sitt deltagande.

16 Krippendorff 2004.

forskningsfrågor. Avslutningsvis diskuteras resultatens och möjliga implikationer av dessa för förståelsen av konst och sociala gemenskaper i ett bredare perspektiv.

## Social gemenskap som överordnad princip

**Mathias:** Hiphopkultur og streetdance-kultur er utrolig fine verktøy og veldig naturlig verktøy til å snakke om medmenneskelighet og felleskap, fordi at den naturlig ligger innebygget i kulturen [...]. Essensen i [kulturen] er liksom det her med ... det handler om å være seg selv. Og det er jo det vi tar utgangspunkt i når vi driver et sånt sted her [Subsdans], at her skal være plass til alle, og det gjelder både i forhold til bakgrunn og alder og kjønn og alt det her. Men det gjelder også i forhold til ambisjoner, [at] vi prøver å ha et veldig åpent rom [...]. Så det er igjen tilbake til våres verdigrunnlag: Vi tenker veldig sosialt. Det er the main thing [...]. Det er jo også en kulturell kode i hiphop – selv om hiphop også er veldig hard, og liksom attitude – så er det [...] det der med at man hilser på hverandre og inkluderer hverandre ... peace, love, unity and having fun er liksom mottoet [...].

**Camilla:** Hiphopkulturen er [...] unik fordi det er en veldig sånn coolness over det som veldig mange tiltrekkes, samtidig som det er så utgrunnet dypt. Så overflaten, det første du ser er det kule [...]. Men så på et tidspunkt så kommer du til at, «oh ok shit, det her er et felleskap» [...] som ofte er det som gjør at folk blir da, det derre samholdet, å være en del av noe, som jeg tror at veldig mange andre kunstformer ikke har på samme vis [...]. Det er ikke det samme sånn kulturelle fellesskapet, we're in this together-type tankegang.

**Niako:** [...] at the start and for a long period «it's been a man's world» [sings the phrase and laughs]. Luckily, since then it has developed into a culture that promotes openness and peace, love, unity and having fun.



[So] hip-hop culture [is] about sharing; that it doesn't matter if you're man, women, religion, color, whatever; you just share the love for the culture.

**Dark Marc:** [...] det at det liksom er sammenlinka da [de ulike elementene innen hiphopkulturen], det gjør jo at det har blitt skapt et større miljø. Det er ikke sånn at orkesteret spiller, danserne danser og så går vi hver til vårt etter jobb på en måte [...] det er noe med samspillet og viktigheten av at det er en kultur som er sammen hvor vi utveksler ting og at man er i samme miljø. Sånn som når det er et jam ... jeg liker ikke å si publikum og de som opptrer, jeg liker å tenke på det som en fest hvor alle er med [...]. Så det er en veldig viktig del av jam-kulturen, at det er interaktivt, at alle er med. Man står i ring å ... hvis du liker musikk og bare har lyst til å stå og danse så kan du stå og danse selv mens noen konkurrerer og battler.

Citaten här är några exempel på hur informanterna framhäver olika aspekter av social gemenskap som en ledstjärna för deras förhållnings-sätt till dansen och den tillhörande kulturen. Den mellanmänskliga dimensionen genomsyrar dock alla samtalstrådar i intervjuerna, som framgår under de olika rubrikerna nedan, och är därför svår att omtala separat. För att förtydliga och summera kan följande teman urskiljas:

- Social gemenskap, inkludering och trivsel är uttalade pedagogiska målsättningar som prioriteras framför andra hänsyn. Detta yttrar sig bland annat i en väldigt låg tröskel för deltagande och motsvarande flexibla färdighetskrav, och ett målinriktat arbete för att alla deltagare skall ta ett ömsesidigt ansvar för varandras välbefinnande på tvärs av positioner och ålder. Det sistnämnda konkretiseras i närmast obligatoriska ritualer, som att alla alltid hälsar på alla på träningar och andra tillställningar, och att man alltid kommer med uppmuntrande och stödjande tillrop när andra uppträder i «tävlings-» (battles) och andra sammanhang.

- Både pedagogisk och konstnärlig verksamhet bygger på hiphop-kulturens så kallade fundamentala värdegrunder: «to promote openness and Peace, Love, Unity and Having Fun» (Niako). Detta kommer bland annat till uttryck genom att verksamheten underbygger sociala relationer och gemenskap tvärs över generationer, genus och kulturell bakgrund. Det innebär också att det är en överordnad princip att bara ha kul och umgås genom dansen med ett motsvarande nedtonande av bestämda prestations- och färdighetsmål.
- Streetdans- och hiphopkulturen framställs som en global social gemenskap som definieras genom ett ömsesidigt engagemang för kulturen och dess uttrycksformer och värdegrunder.
- Ömsesidig delning av kunskaper och upplevelser är en central ledstjärna, och tillgången till kunskapsresurser lokaliseras till omedelbara sociala relationer mer än till auktoriserade experter eller institutioner. Med andra ord: den sociala gemenskapen med tillhörande kunskapsflöden mellan deltagare är en förutsättning för att verksamheten skall fungera pedagogiskt och konstnärligt, och till syvende och sist för genrens/subkulturens existens.
- Kreativitet och skapande framställs i hög grad som sociala processer, något som kommer till uttryck genom begrepp som «connection», «vibration», «vibing and sharing together» och «call and respond». Följande teman kan urskiljas: 1) Det framhålls att man ofta arbetar kollektivt i crews med ett slags informellt delat ansvar för till exempel en koreografi. 2) Den sociala gemenskapen som utgör genren omtalas som en viktig inspiration till att öva, utvecklas och prestera sitt bästa, förstått som att man bidrar till ett gemensamt projekt. 3) Det sociala (mer än prestationsorienterade) umgänget genom dansen betraktas i sig som ett kreativt rum genom att en avslappnad och förlåtande atmosfär ger utrymme till spontant skapande utan prestationskrav. 4) Skapande omtalas ofta som en dialog med en eller flera danspartner i en tränings- eller «tävlings» situation (battle) i form

av att man tar inspiration från och responderar på varandras dansuttryck där och då. 5) Det dialogiska perspektivet framhävs också i omtalandet av individuell träning och förkovring: «det er ofte sånn at man for eksempel møter noen i en battle som gjør noe helt crazy og at man da blir inspirert til å gå hjem og finne på noe nye moves, og så komme tilbake til klubben uka etterpå og kill it liksom. Det er jo også call and respond, en type teamwork [...]» (Camilla). 6) Även uppträdanden inför «publik» omtalas som en skapande dialog med hänvisning till att publiken deltar i framförandet genom att ge omedelbar respons på det som händer på dansgolvet.

- Den påfallande överlappningen mellan roller (artist/åskådare, lärare/elev, arrangör/deltagare) förstärker intrycket av streehdans-scenen som en social gemenskap och ett kollektivt projekt.

Dessa punkter kommer att omtalas och exemplifieras mer ingående genom presentationen. De fungerar också som bakgrund för de olika mer specialiserade punkterna nedan.

## Streehdansens estetik: centrala principer och ideal

Streehdansens estetik handlar i det här sammanhanget i mindre grad om dansgenrens formaleestetiska egenskaper (rörelser, stegkombinationer, figurer) och mer om de övergripande principer och ideal som fungerar som ledstjärnor för skapandet, utövandet och den pedagogiska förmedlingen av dansen. I denna bemärkelse är det en väldigt slående tendens att både informanterna och andra aktörer framhäver kunskaper om hiphopens och streehdansens historia och tradition som viktiga förutsättningar, både som en generell kunskapsgrund

och konkret i form av genrens stilistiska och danstekniska grunder («foundations»):<sup>17</sup>

**Niako:** I early understood that if I want to develop I need to understand where things come from. Then I have a good foundation and I could understand how to play with the words and make sense when I was rapping; with dance, I could understand that «okay, this foundation is created like this», and it could give me an idea also for how to develop my own style.

**Camilla:** [...] alle som jobber her [på Subsdans] har et tankesett som er i den retningen i forhold til dans: [at] først lærer jeg språket, så skriver jeg mine egne historier [...]. Det er jo ikke det at det ene eller det andre er feil, men det er bare at det her er sånn vi har valgt å undervise, det er det som er vår liksom grunnreie.

**Dark Marc:** Jeg ble jo kritisert for å være old school når det kom nye folk som ...«vi gjør det nye shit'e bare fuck det der liksom». Og da husker jeg at en del av de sto litt fast fordi de nekta på en måte å gå til kjernen, til bibelen å lære seg basicsene. Altså man ser det nå i ettertid at en del sto fast fordi de ikke hadde bygget opp den grunnverdien da, som kreves for å gå next level, både i forhold til dansing og musikalsk og ... [...]

---

17 Det kan nämnas att det är en genomgående tendens bland informanterna att man ställer sig kritisk till aktörer (dansskolor och -förbund, tävlingsarrangörer osv.) som använder streetdans och hiphop som etikett för sin verksamhet utan att ha eller förmedla denna djupare kunskap om genren. Att uteslutande fokusera på det informanterna omtalar som «the surface of hip-hop» kan beskrivas som att dansen reduceras till en bestämd uppsättning rörelser och tekniker. Det som saknas är då inte bara respekten för genrens historia och tradition, utan också förståelsen av dansen som är implicit i en sådan traditionskunskap. Detta inkluderar principer som delningskultur, kollektivt skapande, viktigheten av lek och spontanitet, och prioriteringen av stil och personligt uttryck framför teknisk perfektion och akrobatik.

**Mr. Wiggles:** [...] when you get stuck on a move we generally say go back to the basics. Don't branch out [...] go back to the root of the movement that you are practicing. When you go back to the root then you build again. So the key to not getting stuck in street-style dancing, or in any creativity, is the roots, go back to the roots. Creativity is also passing on knowledge. So whatever knowledge they passed on to you to get that spark, you go back to that, and then you start again.<sup>18</sup>

Det är påfallande att informanterna inte ser på traditionen som en konserverande eller begränsande kraft utan i stället som en källa till kreativitet och utveckling tvärs över gränserna för de olika uttrycksformerna inom hiphopkulturen. Detta förutsätter i sin tur en annan premiss, nämligen idén om traditionen som dynamisk, föränderlig och öppen för nya individuella bidrag. En närliggande liknelse är en berättelse som det kontinuerligt skrivs vidare på och där vem som helst som lärt sig språket och berättarformen kan vara medförfattare. Detta kan tolkas som ett exempel på kollektivt skapande i en vertikal dimension där traditionen är en kollektiv kreativ process över tid (jfr. bland annat trädmetaforen nedan):<sup>19</sup>

**Niako:** [...] every moment when we have somebody new in the hip-hop culture, then we'll have like another branch. It's like a genealogic tree [...]. This is really what I feel is the beauty of hip-hop culture, that we have the foundations but we can do anything we want with it and bring many different inputs into the culture to make it grow and not stop [...]. It couldn't happen if I was doing ballet [laughs] [...]. Another

---

18 Uttalandena från Mr. Wiggles är transkriberade från ett öppet föredrag som hölls på Sentralen i Oslo 26.04.2019. Mr. Wiggles, vars riktiga namn är Steffan Clemente (1965–), är en legend inom hiphopkulturen och en framstående utövare och stilbildare inom flera dansstilar.

19 Kollektivt skapande i en horisontell dimension behandlas senare med utgångspunkt i hur informanterna omtalar skapande processer som ett informellt samarbete mellan dansare som man umgås med.

thing with hip-hop is that we also get inspiration from other styles and things that in a way have nothing to do with hip-hop [...] and see how we can translate it in a hip-hop way. With dance I can take inspiration from contemporary, as long as I understand my foundations, and I can create my own style. [So] hip-hop is always about creating something different with something you already have.

**Dark Marc:** [...] det jeg og mange i breakemiljøet ønsker er jo å skape en egen signatur sånn at ... hvis folk bare ser skyggen din så kan de si «åh det er han», fordi du har liksom en egen style [...]. Og jeg syns at det er veldig deilig å se at ting ikke er standardisert, fordi da kan man bare... la oss se hvor langt vi kan komme, og ikke være begrenset av de der normene at det skal være helt rett og du skal gjøre de og de momentene, fordi det ødelegger utviklinga helt, syns jeg da [...]. Altså, breaking er jo ikke helt fritt [...]. Det jeg mener med 100 % frihet er at når du har øvd 10 000 timer på disse breake-foundations og rytmeforståelse og flyt og alle disse tingene der [...] da skal du være 100 % fri og bevege deg uten å tenke, fordi da vil kroppen gjøre det den kan på en måte. Og da kan jeg for eksempel la meg inspirere av en samtidsdanser som jeg har sett [...]. Og så vil det være breaking fordi det sitter så i deg. Og det skaper også en frihet at du kan ... prøve å gjøre alt feil, og så vil du skape noe kult utav det. Og det er det jeg syns er så kult med å blande stiler, at det blir breaking men du tar kvaliteter fra noe annet [...].

**Camilla:** Jeg tror at fordi det er en veldig sånn autodidakt type genre – folk lærer sjøl, lærer av andre, utvikler det, lærer det videre – så har det ikke liksom et utdanningsforløp som du følger sånn trinn for trinn, så det er veldig mye plass til tolkning på en måte. Så jeg har et ansvar når du lærer meg noe for å ta det imot, preserve it, [...] og så omformer jeg det og så gir jeg det videre [...] Vi har jo også en undervisningsmetode som går veldig mye på at helt fra de er små så improviserer vi, vi står i sirkel, vi applauderer frem når de gjør sin egen greie. Og da har de et helt annet utgangspunkt enn den danseren som har gått på en institusjon

og lært seg koreografier og så plutselig blir bedt om å finne på sitt eget ...«hæ, kan ikke du fortelle meg hva jeg skal gjøre» [...]. Jeg tror jo at hvis du [...] underveis blir oppmuntra til å finne din egen kreativitet sammen med rutinene og strukturen så vil det være lettere å finne den kunstneriske identiteten din da.

**Mathias:** Fordi [breaking] er en levende kultur, som stjeler og blir inspirert fra forskjellige ting så kom det plutselig inn ting som flares, som er fra gymnastikk. Og da bare «nei nei, det der er gymnastikk, ikke break». Nå er det foundation [...] det skilir på en måte inn i tradisjonen [...]. Og det er jo en del av den kunstneriske friheten, fordi ting blir tatt med hvis folk bruker inspirasjonen, som de kan ta fra alle mulige steder, bruker den på en autentisk og inspirerende og ærlig måte som gjør at folk aksepterer det [...].

I informanternas uttalanden är det komplicerat och missvisande att skilja mellan genredefinierande estetiska principer och de kulturella koder som definierar streetdansen som pedagogik, umgängesform och övergripande socialt projekt. Till exempel är idealet om «att vara sig själv» och att det «skall vara plats till alla» både ett socialt och ett estetiskt postulat: alla skall känna sig välkomna, men den låga tröskeln för deltagande och öppenheten för personligt färgade bidrag och rena «fel» betraktas samtidigt som källan till genrens vitalitet och förnyelse, allt inom ramen av ett kollektivt förvaltad «språk». Vi kan också notera att en estetisk princip som utmärker streetdansen är transformativ appropriering,<sup>20</sup> här förstått som nyskapande genom att man tar inspiration och lånar från andra uttrycksformer och översätter dessa influenser till sitt eget språk.

Tonje Fjogstad Langnes doktorsavhandling *Breaking – that's me!* – som är en studie bland unga (break)dansare i Oslo – framhåller flera av de punkter som omtalas här och genom artikeln i övrigt.<sup>21</sup> Hon betonar bland annat att meningen med breaking för aktörerna i hög

---

20 Demers 2006.

21 Langnes 2017.

grad handlar om social interaktion, involvering och tillhörighet till en kultur; att anknytningen till en grupp innebär ett viktigt stöd men också en utmaning eller förpliktelse att ge sitt eget individuella bidrag till genren; och att det parallellt med en fokus på det kollektiva finns ett starkt behov av frihet och att bara vara sig själv genom dansen. Här ligger det ett moment som inte får underskattas när den övergripande fokusen är på kollektiva aspekter av dansen och kulturen, nämligen den minst lika starka fokusen på individualitet och kreativitet. Som Langnes framhåller – och som också är väldigt tydligt i intervjumaterialet för föreliggande studie – kreativitet, expressivitet och utvecklingen av en unik personlig stil är både en definierande faktor för streetdansen (att kopiera en annan dansare ses som själva antitesen till dess estetiska värdegrund) och stark drivkraft för deltagarna. Det är samtidigt slående att det individuella och det kollektiva inte sker på bekostnad av varandra i den aktuella diskursen, snarare tvärtom. Dels handlar detta om att traditionen som social och estetisk meningsgemenskap förutsätter individuella bidrag för att upprätthålla sin vitalitet och attraktionskraft. Dels handlar det om att det individuellt nyskapande förutsätter en kollektivt förvaltd grund eller referens för att kunna framträda och bli förstått som just ett individuellt och nyskapande bidrag.<sup>22</sup> Man kan alltså tala om ett nyskapande inom traditionens ramar i kontrast till ett modernistiskt orienterat projekt där brottet med traditionen och etablerade estetiska konventioner är centralt. Som Niako uttrycker det: «Again, you can do whatever you want but [...] it's important to understand the style to be able to do whatever you want [...] If you speak Norwegian and I speak French we will never be able to understand. But

---

22 Se Danielsen 2006: 56 – som skriver om funk grooves – för ett liknande resonemang kring hur «conventional modes of expression and various standard formulas are means for elucidating a personal touch.» I linje med detta argumenterar hon för att traditionsbaserat musikskapande inte nödvändigtvis styrs av en bevarandetanke eller en ovilja mot utveckling och nyskapande. Traditionen är i stället dynamisk och kan liknas vid ett språk genom vilket det individuella (och mer eller mindre nyskapande) uttrycket kan kommuniceras.



if you speak Norwegian and I speak Norwegian with a French accent, we can still understand each other.»

## Each one teach one

Begreppet *each one teach one* fortjener en egen rubrik i sammenhengen da det representerer kernen i informanternas tanker om vad streetdans og hiphopkultur handlar om. Det är också ett samlande begrepp som i princip inbegriper samtlige övriga punkter som här berörs. Detta genom att begreppet har både pedagogiska, konstnärliga och sociala implikationer, som framgår av utdragen nedan.

**Mats:** Hva legger du i begrepet each one teach one og hva betyr det for deg?

**Camilla:** [...] Det er et tankesett som er mye av kjernen i hiphopkulturen og det er et ansvar: [...] det er liksom den der pay it forward-tankegangen at hvis du gir meg noe så gir jeg det videre [...] og det vil si at hvis jeg har kommet inn i kulturen og hatt en mentor så er den visdommen du gir meg ikke bare til meg som jeg skal bare beholde ... jeg gir det jo videre til noen andre [...]. Men også det der med at it takes i village to raise a child, at det er et felles ansvar man har [og at] du er rollemodell samtidig som du er student, du er alltid flere roller på en måte ... jeg lærer av elever, elever lærer av meg [...].

**Dark Marc:** For meg så er each one teach one at du tar noen under vingen, introduserer dem for miljøet og lærer bort danseformen uten å ta betalt for det – du gjør det som en plikt for kulturen. At ... jeg har lært dette her gratis av de som jeg så opp til [...] De tok meg under vingene og hjalp meg, og da føler jeg at det er en glede og en slags kjærlighet og en plikt da at du gir det videre. [...]. Hvis jeg skulle få betalt for det så føler jeg at det blir en annen type plikt da – at jeg mere formelt blir lærer

som må lære bort visse ting. Mens jeg har mer sånn åpen lek med mine «elever» hvor jeg også fikk trent samtidig [...].

**Niako:** Each one teach one is about that we are always students. [...] when I'm teaching dance to a kid and showing a certain type of move, he will maybe understand it in a certain way. And then when he tries to translate it with his own body, I will get inspiration like «oh, I never thought about that». So, for me this is the concept of each one teach one [...] someone will understand it in a different way, and somebody else in a different way, and if we share together we can find ideas and develop all together [...].

**Mathias:** [...] en av de tingene som gjør at jeg elsker [streetdans- og hiphopkultur er] at det på en måte har dypere lag enn selve bevegelsene, [...] at man er en del av en hel kontekst og ikke bare lærer bevegelser [...] men at det faktisk er politisk og kommer fra et spesifikt sted. Og det betyr ikke at det skal være det samme som det det har vært, men at hvis man forstår det så har man også en større forståelse for og respekt for det man driver med. Og man føler [...] at den gaven man selv har fått gjennom kulturen har man ansvar for å gi videre og formidle. Det er liksom å gi tilbake [...]. Og hvilken kontekst det er i det kan være på en eller annen rannom fritrening, eller på et jam i Tyskland, eller i en litt mer strukturert form.

Så det er en av de ting vi [Subsdans] på en måte er inspirert til å være veldig idealistiske på, det er det der med hvordan vi gir videre ... at vi ikke arbeider med en koreografi frem mot semesteravslutning, men at vi på en måte ... hele grunnlaget for hvordan vi underviser bunner i den der each-one-teach-one, hele hiphopkulturens kjerne, som er bygg ditt eget språk og uttrykk deg på din egen måte.

Åter är det en överlappning och sammanblandning mellan till synes ganska olika dimensioner av praktiken: den volontäristiska grundtan-ken om att dela med sig av kunskapen till nya generationer; idén om att delning av kunskap alltid är en ömsesidig process och att rollen

som kunskaps- och inspirationskälla delvis är oberoende av status och färdighetsnivå; förståelsen av genren som en öppen oavslutad process där man utforskar och upptäcker dess uttryckspotential tillsammans över tid; samt den återkommande och något okonventionella kopplingen mellan uttrycksfrihet, idealet om att vara trogen mot sig själv och förankringen i genrens «foundations». Det görs därtill en koppling till konkreta organisatoriska åtgärder i dansundervisningen, som att man på Subsdans i liten grad har konventionella avslutningsföreställningar med koreograferade uppvisningar, utan hellre organiserar dessa tillställningar i stil med ett jam där eleverna står i ring (en «cypher») och smådansar för att sedan turas om att göra ett improviserat solo i mitten av ringen medan övriga deltagare hejar på, gestikulerar och responderar på musiken med spontana dansrörelser.<sup>23</sup> Här är det som sagt många kopplingar att hålla reda på som inte nödvändigtvis är självförklarande för en utomstående. Jag väljer att tolka just den sista punkten som att idealet om att ge vidare handlar om att dela med sig av en kunskapsgrund som «eleven» själv kan använda på sitt eget sätt och efter sina egna förutsättningar och preferenser, inkluderat den övergripande filosofin som ramar in och underbygger ett sådant förhållningssätt. Idealet är därför inte kompatibelt med en undervisningsmodell med entydigt definierade kunskapskriterier (exakt hur ett dansnummer skall se ut, vad man måste kunna för att gå vidare till ett nästa steg och så vidare) och som bygger på en tydlig hierarki mellan lärare/expert och elev.

## Gatan/festen som modell

En naturlig fortsättning på föregående tema är tankar om lärande och hur man kan bevara streetdansens element av fri «gatukultur». Grundtankar som tas upp i förbindelse med detta är utmaningen

---

23 Undertecknad har varit på ett tjugotal liknande tillställningar i Subsdans regi.

med institutionalisering och hur man kan motverka standardisering genom att främja «ostrukturerade» undervisningsformer; fokusen på dansglädje och frigörelse från ett rätt-och-fel-tänkande; skapandet av en avslappnad, fest- eller «gatulik» atmosfär; och upplösning av förhållandet mellan scen och publik där alla närvarande är deltagare på lika villkor:

**Dark Marc:** [...] når det er konkurranser og jams da tenker jeg at målet er at det blir mer som å være ute på byen da [...] at det ikke er en sånn ... publikum og utøvere, men at alle er mest mulig med da, eller at du i hvert fall skal ha muligheten og at de som er der føler at de er inkludert i det som skjer.

**Niako:** [...] for the dance side of hip-hop culture, the parties, the clubbing ... always have been important. Why? Because you go to a place where nothing is familiar, [so] what am I gonna do? Just let go [and] things will just come; you will just go and vibe with another person, or vibe with the music that you'd never heard before. And then, if you are able to just accept those things and not think about it, then things will just come out naturally [...].

**Mr. Wiggles:** The creativity part ... the first thing I'm gonna say is you wanna hit the club, or the parties. Creativity does not come from just sitting down with a pen and paper or thinking up a move. It comes from partying and dancing with people; enjoying music and dancing with people. And you're gonna feel moves that are gonna flow out a lot better [...]. This is also the relevance of bringing the students out and partying in the streets and to dance free in a park [...]. What happens is that when you dance up the street you have a feeling of I don't give a fuck what people think, and you build this confidence in yourself that people really need [...]. I think that when we brought it into the indoors in front of a mirror the dancing became two-dimensional; they always dance like they're facing a mirror and their moves become two-dimensional. And the other thing

is that they dance like they just took a class; they're constructing their moves in a manner of choreography. So that's another one, the flow.

**Mathias:** [...] I mange sammenhenger har man jo en lærer som bare sier «da gjør vi det», og alle elevene følger med...hvor, innenfor streetdance-kulturen og hiphopkulturen er det veldig [...] og det er også innenfor skating og alle de her miljøer hvor...hvor du kan bli flink til noe uten at det er en veldig stram struktur, stram klasseform [...]. Du kan gå på en skatepark og bare være helt amatør og ikke ha noen lærer og så ha det gøy og leke og bli flink [...]. Og det er jo en ting som er en stor utfordring og et veldig spennende tema for meg nå, det er hvor streetdansen er i ferd med å etablere seg institusjonelt [...]. Og hvordan strukturerer man noe som egentlig ikke er strukturert og er som det er fordi det ikke er strukturert? [...] Hvordan ivaretar man integriteten og ikke bare imiterer en struktur som allerede ligger der for moderne dans eller for jazzdans, fordi hvis vi gjør det så mister vi oss selv [...].

Även om det här delvis refereras till den fysiska gatan kan man urskilja ett ideal om ett socialt, pedagogiskt och skapande rum som också kan beskrivas i termer av en fiktiv «gata».<sup>24</sup> I denna bemerkelse kan uttalandena (jfr. också övriga citat) tolkas som att dansen och den tillhörande kulturen på ett grundläggande plan handlar om ett sätt att umgås, men att ett sådant övervägande socialt projekt också har en viktig kreativ, skapande dimension. «Gatan» blir här en modell för ett tankesätt och en praktik där ohögtidlig samvaro och lek inte bara utgör inspiration till

---

24 Det kan noteras att en dansskola per definition representerar en institutionalisering av streetdansen och dess element av gatukultur. Det man gör på just Subsdans kan därför beskrivas som ett försök att odla och förvalta en «gatukulturens estetik» innanför en institutionell ram. En sådan modell skiljer sig principiellt från många konventionella dansskolor där man i större utsträckning arbetar med koreograferade rutiner i en tydligt lärarstyrd miljö.

kreativt skapande utan snarare är den skapande handlingen.<sup>25</sup> I nästa avsnitt utvecklas dessa tankar ytterligare, genom att lyfta fram några exempel på hur informanterna beskriver kollektiva kreativa processer och hur dessa knyts till olika aspekter av streetdanskulturen.

## Kollektivt skapande som social process

**Mats:** Finnes det också konstnerisk inspirasjon i det her felleskapet og det sosiale eller er det to forskjellige ting?

**Mathias:** Ja bestemt, og det er ikke to forskjellige ting. [...] Et konkret eksempel er hvordan crewene jeg er med i arbeider, vi arbeider kollektivt [...] hvor man ikke er, la oss sammenligne det med ... en koreograf, og resten er utøvende dansere som bare følger med [...].

[Og] jeg sier alltid til mine elever at det er forskjellig tilgang til å finne nye moves [...] men at den klassiske del [er] at det er mange moves som har oppstått ved feil. Så det er for eksempel å freestyle eller improvisere, og så kan du enten filme det eller du har en partner som ser det og så bare «oi det var kult, kan du gjøre det igjen». Eller du freestyles og du faller, og så bare «wow» ... at ting oppstår av feil [...] Men det kan også være at ... la oss si at vi to vi er på session sammen, og at vi utveksler eller trener [...] og så ser jeg noe du gjør som du ikke selv tenker over du gjør fordi du bare er in the moment. Og så sier jeg, «det der, hva var det du gjorde?» Og du bare, «hæ, hva var det jeg gjorde, jeg vet ikke» [...]. Så da kan det være at du faktisk finner et move utfra at jeg har sett deg gjøre det og jeg sier du gjør det.

---

25 Det är inte ett kriterium här att utövarnas intention är att skapa något nytt eller att de tillskrivs rollen som skapare. «Skapandet» kan i lika hög grad förstås som en mer eller mindre passiv effekt av en aktivitet som uttalat handlar om att utöva, delta och umgås.

**Niako:** We have a word that we use that we call vibration. And vibration is about the energy that we can have in a room, a class, a party or a battle or whatever. It's when everybody is on this frequency. It's the moment where we don't care about how we look or what we are doing. It's just about vibing together, and then the sharing part will just come naturally because we have erased the obstacles on the surface. Like, not expecting something but just accepting everything that's coming [...]. And on the artistic side we have this thing that we call connection. Sometimes in a cypher you will have two dancers that just vibe together, bringing this vibration together, and just dance and flow together with the music. And they create something that also could be used afterwards for example on a stage.

**Camilla:** [...] altså estetikken har jo helt klart kommet ut ifra noe som handler om noe sosialt. Og det snakker jeg om hver gang jeg underviser en ny gruppe, at det var ikke folk som sto foran et speil og konstruerte og perfektionerte dansebevegelser. Det var ikke sånn, det var liksom 360 i et rom eller ute, med musikken og så uttrykket [...]. Og det er veldig sånn call and respond mellom utøverne, at man tar inspirasjon fra hverandre. [Så] jeg opplever en veldig sånn delingskultur på tvers. Og det er veldig mye det her at man står i en cypher og man deler, man utveksler da, med andre, eller en og en i en battle også, det er hele tiden den derre dialogen frem og tilbake [...] Det er jo derfor det er veldig vanskelig å claimer, at «det er mitt» [...]. Hele liksom tankegangen bak det ... jeg tror det er derfor det er så veldig mange som føler at det tilhører alle [...]. Og den ideologien og praksisen setter spor i hvordan dansen blir seende ut, men også hvordan den vokser og utvikler seg videre.

Dessa resonemang illustrerer på ett intressant sätt idén om att nya uttryck kan uppstå av «misstag» eller genom dansen som dialogisk umgängesform. Detta leder mig mot en avslutande poäng relaterad till de återkommande tankegångarna kring streetdansen som ett öppet kreativt rum där det finns plats för alla med ett engagemang för genren

och kulturen. En sådan öppenhet kan tyckas närmast obligatorisk i en verksamhet som delvis är riktad mot barn och ungdom. Det finns dock några viktiga nyanser som bör förmedlas för att förstå vad som skiljer streedansskulturen från många andra jämförbara verksamheter. Den avgörande skillnaden här är mellan att en aktivitet är öppen för alla eller många individer och grupper, och att deltagaren också ges utrymme som medskapare och tilldelas definitionsmakt över aktivitetens spelregler. Det sistnämnda kan till exempel inte sägas vara fallet i verksamheter med entydiga regler, ramar och prestationskrav, eller med en tydlig hierarki mellan kunskapsbärare/-auktoriteter och mottagare/student. Det är också här streedansskulturens diskurs och praktik utmärker sig på ett slående sätt. Verksamheten är visserligen noggrant organiserad, den har facilitörer och den styrs av traditionsbundna normer. Men parallellt med detta odlas tanken om att «du er en del av en synergi, at det er en sirkel» (Camilla), att det är alla deltagare tillsammans som formar och definierar premisserna för uttrycksformen. Ett sätt som detta konkretiseras på är just hur individuella förutsättningar, färdigheter och preferenser tillåts forma och färga uttrycket utan att underkastas generaliserade färdighetskrav. Just denna aspekt av kulturen är lättast att observera i samspelet mellan deltagare på jams, battles och träning, men den omtalas också direkt och indirekt i intervjuerna. Som Mathias uttrycker det, «den friheten er utrolig viktig for kunstformen og for kulturen mener jeg [...]. Originalitet og individualitet er jo alt, at du kan komme som en ikke-atletisk danser og gjøre noe på din måte med virkelig høy kvalitet, hvor alle bare 'wow, det der ga mening'.» Här knyts originalitet och individualitet direkt till utövarens förutsättningar och i och med detta också till vad som i andra sammanhang hade framstått som utövarens begränsningar. Marcus ger uttryck för en liknande syn:

**Dark Marc:** når jeg blir da 45 pluss, kanskje jeg ikke klarer de raskeste spinsa lenger, men at jeg finner andre konsepter som er visuelt kult uten at det krever at jeg er toppatlet da. Altså, hvis du danser funky, som Mr. Wiggles, da kan du være 80 år og bare stå å gjøre noen enkle moves og



så er det drifkraft liksom [...]. Og det er det jeg synes er kanskje det vakreste med breaking er at du kan være noen som ikke har bein som breaker og gjør sånne sjuke ting [...]. Og du ser folk som sitter i rullestol som danser og spinner rundt og så hopper de ut av rullestolen og begynner å gjøre sjuke ting. Jeg har en kompis som er født med en for kort arm og et for kort bein [...] men han klarer å gå med hjelp av proteser. Og han breaker så jævla bra, og da mener jeg ikke at han breaker bra *til å være* handikappet, han er faktisk jævla god [...]. Altså de bruker på en måte disadvantages til en fordel da. Og da ser man at breaking er så pass åpent og det er så pass fritt i stilvalg og hva du kan gjøre at her kan alle være med og bli god.

## Diskussion

Streetdansen framstår nærmest som ett prototypisk eksempel på deltagarkultur,<sup>26</sup> vilket kan sammanfattas i följande punkter:

- Fostrandet av mellanmänskliga, tvärkulturella och generationsöverskridande sociala gemenskaper är både ett uttalat mål och inbyggt i hur verksamheten är organiserad och utövad.
- Det är ett övergripande ideal att alla skall kunna delta efter sina egna förutsättningar i rekreationella, sociala, färdighetsbyggande, expressiva, kreativa och värderande aktiviteter.
- Det finns starka incitament för ömsesidigt delande av idéer, upplevelser, kunskaper och skapande resurser.
- Kulturen och gemenskapen är i sig centrala drivkrafter och motiverande faktorer för deltagande, engagemang och individuell förkovring.
- Utpräglad relationell «ekonomi» där det mest omhuldade «kapitalet» är upplevelsemässiga resurser och värdegrunder samt delningen av dessa. Ett talande exempel är hur uttrycket «dela» ofta

---

26 Jfr. Jenkins 2006, 2007.

används synonymt med «utöva», «skapa», «umgås», «interagera» eller «undervisa».

- Informellt lärande och horisontell kunskapsförmedling: kunskap och färdigheter tillägnas i hög grad genom kollektivt deltagande som sådant, genom att utöva dansen tillsammans.
- Kollektiv agens: skapande och nytänkande ses som produkter av den kombinerade insatsen från många aktörer på alla nivåer.
- Rörelsen är utpräglad antihierarkisk med flytande eller mer eller mindre upplösta gränser mellan amatörer och professionella, artister och åskådare samt lärare och elever.

Flera av dessa punkter kan sägas vara representativa även för andra kulturella uttrycksformer. Så sett kan man säga att det som utmärker streetdanskulturen är graden av investering i och efterlevnad av dessa principer. Jag vill dock lyfta fram några egenskaper som verkar skilja streetdansen – som den framställs och utövas i de sammanhang som här studerats – från andra jämförbara verksamheter. Den första är den täta förbindelsen och sammanblandningen mellan sociala, pedagogiska och estetisk-konstnärliga dimensioner av praktiken. Detta kan inte reduceras till idén om konst som inspiration i eller till sociala aktiviteter och gemenskaper, eller till idén om sociala gemenskaper som arenor för och motivation till konstnärligt utforskande och lärande. Båda dessa infallsvinklar är intressanta och relevanta, men de antyder en separation mellan sociala/relationella och estetiska/konstnärliga dimensioner och ett slags mål-medel-tänkande som blockerar de perspektiv som streetdanskulturen tycks representera. Dessa perspektiv kan i stället beskrivas som att utövandet, skapandet och omskapandet av dansen *är* en social process. Med andra ord är streetdanskulturens sociala rum i sig självt ett skapande rum mer än att det är en kontext för skapande och lärande.

Den andra egenskapen, som kan närmast beskrivas som en aspekt av den första, handlar om den individuella deltagarens medskapande roll i kulturen och i dansen. Detta diskuterades ingående under rubriken «Kollektivt skapande som social process» och måste anses som

ett emblematiskt element av streetdansens etos. Det kan tilläggas att denna aspekt har grundläggande implikationer för frågor kring delaktighet, självständighet, egenmakt, äganderätt och estetisk auktoritet som med fördel kan behandlas i framtida forskningsarbeten.

Till slut vill jag lyfta fram informanternas perspektiv på förvaltandet av hiphopens element av gatukultur, här förstått som något ohögtidligt och icke-institutioniserat; ett öppet rum där man kan uttrycka sig fritt och obundet; ett socialt rum där det finns en ömsesidig uppmärksamhet kring varandras spontana skapande men där det i grunden handlar om ett sätt att umgås mer än att man uppträder för varandra eller för en publik. Detta moment verkar överraskande nog helt frånvarande i existerande akademisk hiphoplitteratur. Förvisso är begrepp som «keep it street», «keepin it real to the street» och så vidare, centrala teman i hiphoplitteraturen men syftar då på andra aspekter. Som ett exempel för Terkourafi ett omfattande och nyanserat resonemang om hiphopens vurm för autenticitet, bland annat med utgångspunkt i idealet att «keeping it real to the street». Hon noterar att få artister i realiteten har egna erfarenheter från det grälla och/eller kriminella gatuliv som ofta porträtteras i hiphopen. Samtidigt påpekar hon att «keepin it real to the street can depend on what is the reality of the street in each new locale [or it can] be interpreted metaphorically with reference to a fictionalized 'street' that does not reflect rappers' own experiences, yet it corresponds to their perception of the genre, as in the 'cult of the thug' [...]».<sup>27</sup> Återigen är utgångspunkten här hiphoparen som individuell artist medan referensen till gatan handlar om huruvida den konstnärliga representationen av gatan är trovärdig. Gatan (fiktiv eller inte) som produktionskultur – som ett skapande rum där aktörer samhandlar på premisser som är unika för just den kontexten – är mer eller mindre frånvarande från den officiella berättelsen om hiphopen och det är lockande att spekulera över vad detta kan bero på. Är det en förutsättning för att lyfta hiphopen till konst att den kopplas till enskilda

---

27 Terkourafi 2010: 12.

exceptionella auteurs och att dess element av kollektivt skapande och egalitarism tonas ned? Detta är i så fall närmast en antites till informanternas perspektiv. En genomgående ton i intervjuerna är att skapande är en nerifrån och upp-process som har sin utgångspunkt i genrens kollektivt förvaltade rötter och grunder, men där enskilda utövare/deltagare med sina unika förutsättningar är skapande aktörer i en pågående förhandling med sin omedelbara miljö. Ur detta perspektiv är streetdansens estetik tätt sammanvävd med fokuset på deltagande och gemenskap: uttrycksformen är det den är just på grund av att den är vad man kan kalla ett socialt projekt. Det skall också påpekas att fokuset på social samvaro, deltagande och lek inte verkar stå i motsättning till utvecklingen av enskilda talanger och elitdansare. I likhet med mer konventionella talangskolor med stram struktur och exklusiv tillgång produceras en rad dansare på internationell toppnivå både på Subdans och andra jämförbara dansskolor och likaså i den miljö av mer eller mindre självlärd dansare som existerar helt utanför institutionella strukturer.<sup>28</sup> Detta kan sättas i samband med den idé och praktik som med informanternas ord handlar om «å leke seg god», samt att verksamheten är organiserad på ett sätt som underbygger att dansare på helt olika nivåer samexisterar och ömsesidigt inspirerar varandra (jfr. battles, jams, friträningar och så vidare).

Det kan anföras att den bild som här tecknas av streetdans- och hiphopkulturen är en romantisering som idealiserar en utopisk demokratisk vision och underkommunicerar enskilda aktörers roll i skapande processer. Mot detta kan emellertid invändas att ett etablerat begrepp om romantisering inom konstsociologin tvärtom handlar om idealiseringen av det autonoma skapande geniet med rötter i romantiken.<sup>29</sup> Därtill kan det argumenteras för att denna form av romantisering varit långt mer dominerande inom konstvetenskaperna och att den har skett på bekostnad av uppmärksamhet mot kollektivt skapande och konstens kulturella

---

28 Se också Langnes 2017 och Præstmann Hansen 2020.

29 Alexander 2003, Bourdieu 1993.

aspekter mer generell. Jag vill också poängtera att informanterna för denna studie varit långt mer nyanserade i sina utsagor och reflexioner än vad det funnits utrymme att redogöra för i framställningen. Det finns dock en väldigt tydlig redundans i intervjuerna när det gäller de centrala teman kring konst och social gemenskap som tagits upp. Jag vill därför hävda att föreliggande studie har ett värde som perspektiv på konstens sociala och deltagarkulturella dimensioner oberoende av de nyanser och motsättningar som oundvikligen präglar varje diskurs och praktik.

Det kan också argumenteras för att alla subkulturer och rörelser präglas av maktstrukturer och -relationer, oberoende av vilken filosofi och värdegrund som förespråkas.<sup>30</sup> När det gäller streetdansscenen kan man till exempel tänka sig att aktörer vilkas inställning och handlingssätt sammanfaller med en bestämd värdegrund ges ett annat och större handlingsrum än aktörer som saknar eller inte lyckas kommunicera dessa egenskaper. En sådan process förutsätter inte att aktörerna i miljön strategiskt och avsiktligt tilldelar sig själva eller andra makt och inflytande: positioner, inkluderat rollen som förebild, kan lika gärna ses som en biprodukt av pågående förhandlingar om vad som är värdefullt för gruppen. Resonemanget skall heller inte tolkas som en kritik av den aktuella miljön, utan är mer en påminnelse om att en fullständigt platt social struktur eller en helt oinskränkt delnings- och deltagarkultur är utopier. Ur ett kulturpolitiskt, konstnärligt och pedagogiskt perspektiv menar jag för övrigt att den intressanta frågan är hur en verksamhet skapar förutsättningar för social gemenskap, delaktighet, tillhörighet, vänskap, välbefinnande, egenmakt, färdighetsbyggande, kunskapsdelning, kreativitet och (sam)skapande. Huruvida alla deltagare subjektivt delar samma övertygelser och värderingar blir då sekundärt.

Till slut vill jag lyfta fram hur deltagarkultur i den form som streetdansscenen representerar potentiellt relaterar till kulturell hållbarhet, här definierad som kontinuiteten och livskraften hos en verksamhet eller

---

30 Ortner 2006.

kulturell rörelse.<sup>31</sup> Man kan till exempel spekulera om att en övervägande gräsrotbaserad rörelse är sårbar i avsaknad av institutionell och finansiell tyngd och support. Samtidigt kan det tänkas att en deltagarstyrd och öppet definierad verksamhet är flexibel och anpassningsbar i mötet med ändrade behov, förutsättningar och resurstillgångar. Här representerar det institutionellt sanktionerade, statligt finansierade konst- och kulturfältet den andra ytterpunkten där man i stället är helt beroende av stabila organisationsstrukturer och finansieringsordningar. Ett konkret exempel är den kommunala kulturskolan, vars verksamhet helt skulle upphöra i avsaknad av offentligt eller annat ekonomiskt stöd. Lärare och andra som jobbar där måste naturligt nog få betalt för sitt arbete. Men här ligger det också en djupare frågeställning rörande vilken infrastruktur för kunskapsförmedling och kunskapsutveckling som finns kvar när den formella verksamheten upphört och som alltså existerar oberoende av institutionella strukturer och formellt sanktionerade professionsroller. I en prototypisk «gatukultur» är kunskapsdelningen i princip helt oberoende av sådana strukturer: alla deltagare är potentiella kunskapsbärare och delning av kunskaper och skapande resurser blir av nödvändighet ett gemensamt ansvar. Utopiskt eller inte blir streetdanskulturen ur detta perspektiv en modell för kulturell hållbarhet i kraft av att ansvaret för att upprätthålla och utveckla verksamheten är fördelat på många aktörer, överskridande generationer, bakgrunder och positioner. Den blir därmed motståndskraftig mot förändringar i yttre villkor, dock bara under förutsättning av ett bibehållet kollektivt engagemang. Också här kommer sociala faktorer in i bilden genom att representera en tilläggsdimension till andra motivationsfaktorer. Informanterna framhävde som nämnt att det som gör att folk stannar kvar i streetdansmiljön ofta är just det sociala och gemenskapen runt dansen. Organiseringen av och attityden till verksamheten underbygger detta på ett väldigt påtagligt sätt: även när motivationen för att träna hårt, utveckla sig atletiskt och så vidare sinar finns ett rum för deltagande både i form av socialt umgänge och utövande av dansen i linje med egna

---

31 Stylianou-Lambert mfl. 2014.

förutsättningar och ambitioner. Detta tar sig konkret uttryck bland annat i att dansare ofta kommer förbi Subsdans och andra arenor (friträningar, jams och battles) bara för att «hänga», prata, umgås, höra på musik och kanske eller kanske inte dansa lite. Här illustreras tydligt möjligheten att delta i konstformen oberoende av ambitionsnivå och vad som motiverar deltagandet, och utan att under några omständigheter reduceras till passiv åskådare. Också denna dimension kan förstås i termer av hållbarhet genom att även det som motiverar till engagemang och insats är fördelat på flera faktorer, inkluderat men inte begränsat till social gemenskap. Detta står i kontrast till verksamheter där en viss grupp deltagare systematiskt faller ifrån när fokus skiftar från lek och social samvaro till målinriktad färdighetsutveckling och skärpt konkurrens enligt entydiga kriterier.<sup>32</sup> Här aktualiseras också en rad frågor för vidare forskning, inkluderat hur man skapar förutsättningar för deltagarstyrda skapande rum utan att överorganisera verksamheten; vilka mekanismer som igångsätter och bidrar till upprätthållandet av skapande sociala gemenskaper; vilka faktorer som motiverar aktörer att engagera sig; hur kunskap förmedlas, delas, hålls levande och utvecklas bland jämlikar i informella kunskapskulturer; samt vilka estetiska uttryck som kännetecknar deltagande estetiska praktiker och genom vilka processer dessa formas.

## Referenser

- Alexander, V. D. (2003). *Sociology of the arts: Exploring fine and popular forms*. Blackwell Publishing.
- Blacking, J. (1995). *Music, culture, & experience*. The University of Chicago Press.

---

32 Säfvenbom mfl. 2018 presenterar flera intressanta perspektiv på den här frågan genom sina studier av vad de kallar självorganiserad livsstilsidrott. De argumenterar för att dessa aktiviteter motiverar deltagande och underbygger positiv utveckling inte trots utan på grund av avsaknaden av strikta regler, formellt ledarskap och förutbestämda prestations-/färdighetsmål.

- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in question*. SAGE.
- Cartiere, C. & Willis, S. (red.) (2008). *The Practice of Public Art*. Routledge.
- Danielsen, A. (2006). *Presence and pleasure: The funk grooves of James Brown and Parliament*. Wesleyan University Press.
- Demers, J. T. (2006). *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. University of Georgia Press.
- Dyson, M. E. (2004). The culture of hip-hop. I M. Forman & M. A. Neal (red.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (s. 61–68). Routledge.
- Edwards, B. & Corte, U. (2010). Commercialization and lifestyle sport: Lessons from 20 years of freestyle BMX in 'Pro-Town, USA'. *Sport in Society, 13*, 1135–1151.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. University of Pennsylvania Press.
- Forman, M. & Neal, M. A. (red.) (2004). *That's the joint!: The hip-hop studies reader*. Routledge.
- Frith, S. (1996). Music and identity. I S. Hall & P. du Gay (red.), *Questions of cultural identity* (s. 108–127). Sage Publications.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Haggren, K., Larsson, E., Nordwall, L. & Widing, G. (2008). *Deltagarkultur*. Bokförlaget Korpen.
- Humphreys, D. (2003). Selling out snowboarding: The alternative response to commercial co-optation. I R. E. Rinehart & S. Sydnor (red.), *To the extreme: Alternative sports, inside and out* (s. 407–28). State University of New York Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York University Press.
- Jenkins, H. (2007). Confronting the challenges of participatory culture – Media education for the 21st century (Part two). *Nordic Journal of Digital Literacy, 02*(2).
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis. An introduction to its methodology*. Sage.



- Langnes, T. F. (2017). *Breaking – that's me! Meaning – Identity – Gender constructions among young break(danc)ers living in Oslo, Norway* [Ph.D. thesis]. The Norwegian School of Sport Sciences.
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223.
- Ortner, S. (2006). *Anthropology and social theory: Culture, power, and the acting subject*. Duke University Press.
- Osumare, H. (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop*. Palgrave Macmillan.
- Præstmann Hansen, R. (2020). Seriøst (og) sjovt – når unge går til dans. *Social Kritik: Tidsskrift for social analyse & debat*, 32(161), 47–54.
- Rollefson, J. G. (2017). *Flip the script: European hip hop and the politics of postcoloniality*. University of Chicago Press.
- Shapiro, R. (2004). The aesthetics of institutionalization: Breakdancing in France. *Journal of Arts Management Law and Society*, 33, 316–335. 10.3200/JAML.33.4.316-335.
- Simeziane, S. (2010). Roma rap and the black train: Minority voices in Hungarian hip hop. I M. Terkourafi (red.) *The Languages of Global Hip Hop* (s. 96–119). Bloomsbury Academic.
- Stokes, M. (Red.) (1997). *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place*. Berg.
- Stylianou-Lambert, T., Boukas, N. & Yerali, M. (2014). Museums and cultural sustainability: Stakeholders, forces, and cultural policies. *International Journal of Cultural Policy*, 20(5), 566–587.
- Säfvenbom, R., Wheaton, B. & Agans, J. (2018). 'How can you enjoy sports if you are under control by others?' Self-organized lifestyle sports and youth development. *Sport in Society*, 21, 1–20.
- Terkourafi, M. (Red.) (2010). *The languages of global hip hop*. Bloomsbury Academic.
- Wengraf, T. (2001). *Qualitative research interviewing: Biographic narratives and semi-structured methods*. Sage.