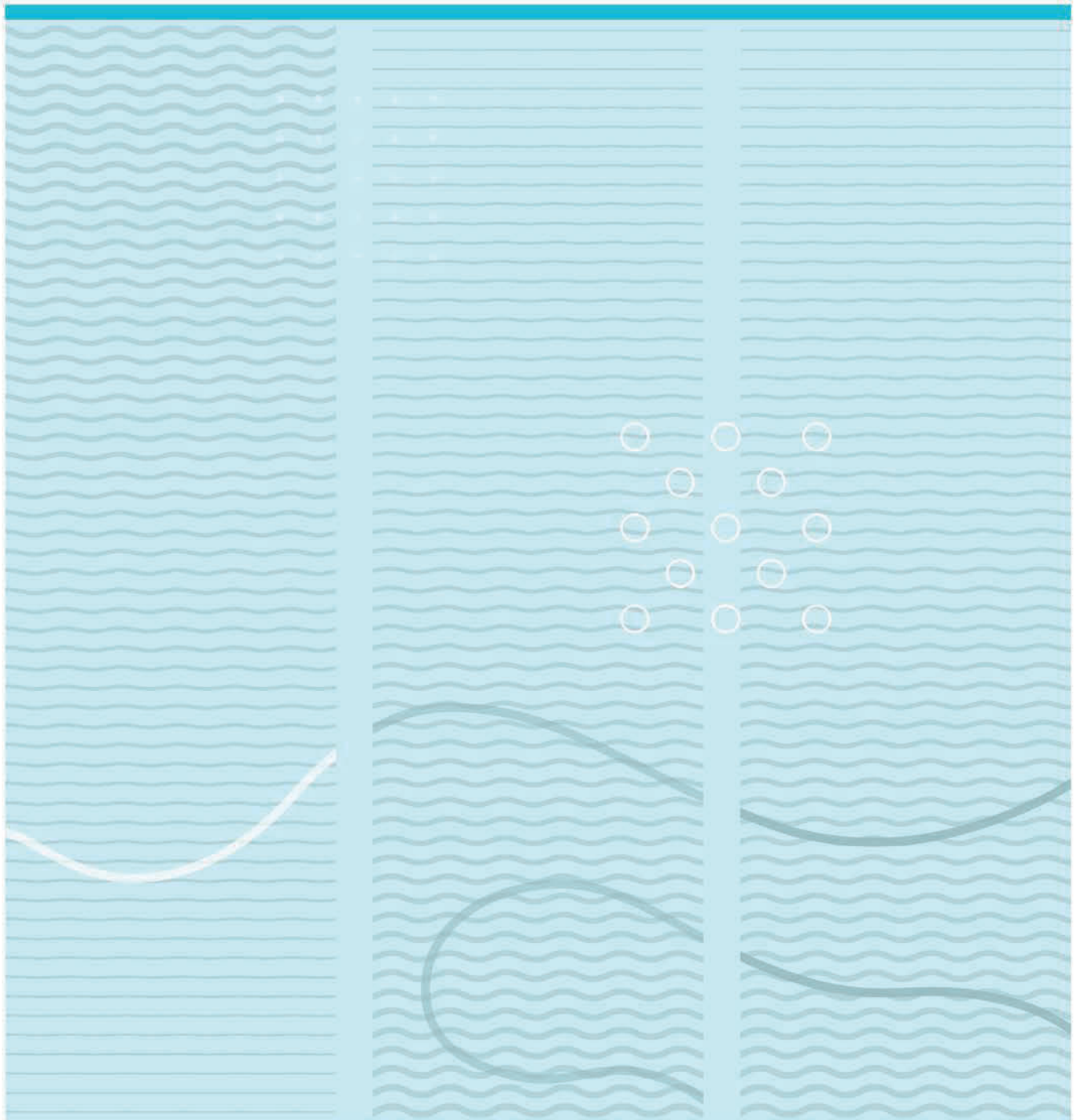


Grethe Daal Berentzen

Knowledge Reigns Supreme

En kvalitativ, intersubjektiv studie av autenticitet og "real hiphop" i Oslos streetdance-miljø



Høgskolen i Sørøst-Norge
Fakultet for Humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for kultur, religion og samfunnsfag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2017 Grethe Daal Berentzen

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Hiphop har vokst fra å være en lokal gatekultur blant marginalisert ungdom i New York på 1970-tallet til å bli et kommersielt, populærkulturelt og globalt fenomen nesten 50 år senere. Men selv om høytstående politikere i dag kan spille Notorious B.I.G. på julebord uten at noen leer et øyelokk, er det det fremdeles gata, ghettoen og «svart» autentisitet som gjelder. Dette er kriterier som kan være vanskelig å innfri for mange streetdansere i Oslo. Målet mitt med masterprosjektet har vært å finne ut hvordan aktører i Oslos streetdance-miljø definerer seg og sin praksis som autentisk, og hva som er «ekte hiphop» innenfor disse rammene. Jeg har støttet meg til Charles Taylors utlegning av autentisitet som moralsk ideal i moderniteten og viktigheten av en horisont av vesentlige spørsmål som gir kraft til dette idealet. Jeg har også undersøkt streetdance-miljøet som et sosialt aspekt av hiphop som en subkultur, og har sett på hvordan grenser mellom autentisk og inautentisk trekkes i miljøet. Jeg har kommet frem til at disse grensedragningene er kontinuerlige prosesser som påvirkes av det Sarah Thornton betegner som subkulturell kapital, og som presses frem av dikotomier aktørene i miljøet klassifiserer seg selv og andre etter. I grensedragningen inngår verdsetting, identifikasjon og følelsesmessige reaksjonsmønstre som stadig er i bevegelse. Aktørene identifiserer anliggende som er viktigere og mer verdifulle i hans eller hennes forhold til realitetene enn andre. I denne sammenheng har jeg ikke bare sett på hva som tilskrives verdi i ulike tilfeller, og under hvilke omstendigheter, men også på hvordan disse prosessene foregår i et dynamisk samspill mellom deltakerne og et spill av ulike oppfatninger. Selv om streetdance-miljøet er preget av ambivalens til media og mainstream, er det også preget av åpenhet. Hiphopens hybride egenskaper tilrettelegger for utveksling med andre felt i streetdance-miljøets permeable og dynamiske randsoner. Dette tillater visse grenseoverskridelser og kulturell krysspollinering uten at det fører til kollaps og utflytning av subkulturen. Flere interne, nyanserende grensedragninger gjør at aktørene kan klassifiseres som autentiske deltakere selv om de ikke oppfyller alle autentisitetskravene i streetdance-miljøet. Den subkulturelle kapitalen i miljøet er også åpen for individuell påvirkning. Dette gir rom for at alle deltakere kan realisere seg selv som autentiske individer i streetdance-miljøet, uavhengig av faktorer som for eksempel bakgrunn, etnisitet og klasse. Forutsetningen for ekte hiphop blant streetdanserne i Oslo er et spesifikt kunnskapsgrunnlag, en subkulturell kapitalform som skaffer aktørene en bestemt betydningshorisont, forankrer dem i hiphopkulturen og fyller deres praksiser med verdier og mening.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	7
1 INNLEDNING	8
2 PROBLEMSTILLING	10
3 BAKGRUNNSKAPITTEL	11
3.1 Historie.....	11
3.2 Koreografi og freestyle	13
4 METODE	14
4.1 Metodevalg	14
4.1.1 Kvalitativ metode.....	14
4.1.2 Intervju	15
4.1.3 Deltakende observasjon	16
4.2 Hva har jeg gjort?.....	17
4.2.1 Deltakende observasjon	17
4.2.2 Intervju	20
4.2.3 Analyse	22
4.2.4 Anonymisering.....	23
4.3 Metodiske refleksjoner og dilemmaer	24
4.3.1 Forforståelse.....	24
4.3.2 Nærhet og distanse	26
4.3.3 To go native	26
4.3.4 Den refleksive forskeren	27
4.4 Gyldighet og pålitelighet.....	27
4.4.1 Validering	28
4.4.2 Pålitelighet	29
4.5 Forskningsetiske vurderinger.....	30
5 TEORI OG TIDLIGERE FORSKNING	31
5.1 Subkulturer.....	32
5.1.1 Chicagoskolen og Birminghamskolen	33
5.1.2 Post-Subkultur.....	34
5.1.3 Tilbake til subkulturer.....	34
5.2 Symbolske grensedragninger, kulturell kapital, habitus og felt.....	35

5.3	Subkulturell kapital	37
5.4	Autentisitet	38
5.4.1	Autentisitetsbegrepets utvikling.....	38
5.4.2	Originalitet	39
5.4.3	Autentisitetens etikk.....	40
5.5	Tidligere forskning.....	42
6	ANALYTISK PRESENTASJON AV STREETDANCE-OSLO.....	45
6.1	Et generasjonsskille.....	45
6.2	Delmiljøer	48
7	YTRE GRENSEDRAINGER	50
7.1	Innledning	50
7.2	Mainstream, media og kommersialisering	51
7.2.1	Kommersialisering av en gatekultur	53
7.2.2	Den farlige jazzdanseren	54
7.3	Bakvendtland	55
7.3.1	«Mitt dansecrew».....	56
7.3.2	Frihet, selvvalg og misoppfatninger.....	57
7.3.3	Anerkjennelse og kapitalform	58
7.4	Motivasjon og relasjoner.....	62
7.5	Motstand mot konvensjonene	64
7.6	Børs, katedral, stadion eller cypher?.....	65
7.6.1	Dansekunst.....	65
7.6.2	Dansesport.....	67
7.7	Dynamiske og permeable randsoner	68
7.7.1	Kulturelle og økonomiske dimensjoner	70
7.8	Oppbrytning og underrom.....	71
8	INDRE GRENSEDRAINGER	74
8.1	Subkulturell kapital	74
8.1.1	Attitude.....	74
8.1.2	Foundation – et kunnskapsgrunnlag	77
8.1.3	Skills – ferdigheter, etnisitet og sosial bakgrunn	79
8.2	Koreografi og freestyle	85
8.2.1	Knowledge og basics	85
8.2.2	Originalitetsidealet.....	87

8.2.3	Læringsfilosofi	89
8.2.4	Å drepe koreografien	89
8.3	Å være tro mot seg selv	91
8.4	Et kunnskapsdilemma	94
8.5	I randsonen	96
8.5.1	Hiphopens moralske ideal	97
8.5.2	Hybriditet og krysspollinering i hiphop-dans	102
9	AVSLUTNING	109
9.1	Dimensjoner, verdier og dikotomier	109
9.2	Subkulturelle grensedragninger	113
9.2.1	Mainstream og flerdimensjonale grensedragninger	113
9.2.2	Dimensjonene – fasetter av autenticitet	115
9.2.3	Permeabilitet og dynamikk i randsonene	115
9.2.4	Utplanting, innplanting og krysspollinering	116
9.3	Verdien av subkulturell kapital	116
9.3.1	Et fristed	117
9.3.2	Betydingshorisonten	117
9.4	Tradisjonelle fristilere og opprørske koreografer	118
9.4.1	Hiphop og «ordentlig» hiphop	119
10	KONKLUSJON	123
10.1	Veien videre	124
	Referanser	125
	APPENDIX 1: Ordliste	130
	APPENDIX 2: Streetdance-feltet med permeable og dynamiske randsoner	132

Forord

Da er jeg endelig ved veis ende, forordet.

Dette er først og fremst en takketale, for jeg hadde neppe kommet meg til dette forordet på egen hånd. Uten åpenheten og velvilligheten til alle deltagerne jeg har intervjuet og snakket med i streetdance-miljøet, hadde dette masterprosjektet gått veldig trått. Jeg føler meg også heldig som har hatt en tålmodig og forståelsesfull arbeidsgiver, som ga meg permisjon på sparket da jeg trengte det som mest før innlevering. For ikke å snakke om mine gode kollegaer i arkivet, som måtte ta den ekstra arbeidsbyrden mens jeg satt hjemme og skrev. Jeg skjenker også en takknemlig tanke til vennene mine, som jeg ikke har hatt tid til å treffe på en god stund (håper jeg har noen igjen).

Jeg vil også takke veilederen min, Tommy Langseth, for verdifulle tips og tilbakemeldinger. Underveis har han lyttet med stoisk ro til min klagesang og gitt meg tilbake troen på prosjektet mitt. Takket være emneansvarlig Ellen Schrupf fikk jeg også den ekstra tiden jeg trengte for at denne masteroppgaven ikke skulle bli et eldorado av kommafeil og uforståelige setninger. Det kan jeg også takke min kjære mor Reidun for. Hun har vært en særdeles ivrig korrekturleser og språkvasker, og på veien mot forordet har jeg fått flere nyttige leksjoner i kommareglene. Hun har også vært en uvurderlig sparringspartner og barnevakt.

På hedersplass kommer min mann, Jarle, og mine mini meg, Roald og Tobias. De har vist en imponerende utholdenhet og forståelse i forbindelse med dette masterprosjektet. Jeg gleder meg veldig til å tilbringe mer tid sammen med dem igjen.

Oslo, juni 2017

Grethe Daal Berentzen

1 INNLEDNING

Hiphop har utviklet seg fra sin spede begynnelse på gatene blant puertoricansk og afroamerikansk ungdom i The Bronx til å bli et flergenerasjons globalt fenomen. (Fogarty, 2012). Fenomenet vi i dag kjenner som hiphop, vokste frem som en lokal ungdomskultur i New Yorks ghettoer allerede på 1970-tallet (Pabon, 2007). DJ-er som DJ Kool Herc spilte på fester i parker og gater, MC-er spritete opp stemningen og b-girls og b-boys slo seg løs på dansegulvet. Graffiti writers brukte vegger og T-banetrokker som lerret, og tegnet flyers for ett og annet «blockparty». I 1980 oppdaget fotografen Martha Cooper ved en tilfeldighet breaking mens hun var ute på oppdrag (Chang, 2007). I 1981 fikk Cooper og Sally Banes utgitt artikkelen «To the Beat Y'all: Breaking is Hard to Do» i avisen *The Village Voice* (Chang, 2007, s. 157). Dermed var sirkuset i gang.

Filmen «Beat Street» introduserte for alvor fenomenet hiphop i Norge. Året var 1984 og medieoppmerksomheten var stor (Holen, 2004). I skolegårder landet rundt ble det rappet, og det ble øvet på «breakdance» og «electric boogie»¹ i friminuttene. Jeg var 9 år i 1984 og husker fortsatt rappen jeg laget og fremførte for klassen sammen med to venninner. Tre av guttene i klassen «breaket» i forgrunnen. Jeg gjorde «the Robot»². Siden dengang har jeg vært interessert i hiphop og streetdance, selv om jeg aldri har vært noen hiphoper.

Det er et enormt sprang fra South Bronx' gater på 70-tallet til en skolegård på Kjelsås i Oslo i 1984. «Ekte» hiphop blir gjerne assosiert med «the hood» og «being black», og hiphop-studier i USA er nært knyttet til afroamerikanske studier (Forman & Neil, 2012). Hiphop-studier har imidlertid mange kritikere. I et oppgjør med dem skriver Michael Eric Dyson at mange ser på hiphop som «... little more than an updated face on the old hat, crude, anti-humanistic values of hedonism and materialism» (Forman & Neil, 2004, s. xiii). Dyson (2004) poengterer at slike argumenter bunner i manglende engasjement med hiphopkulturen, og at synspunktene ikke tar for seg mer enn overflatesymptomer hos en kultur som viser seg å ha mye dybde og koloritt, bare den blir tatt seriøst.

Med et så sammensatt bilde av hva hiphop er, blir også spørsmålet om autentisitet et komplekst anliggende. Når hiphop i tillegg er blitt et globalt fenomen, løftet ut av sin lokale kontekst og trykket til brystet i så ulike land som for eksempel Japan, Korea, Frankrike, Tyskland, Russland, Peru og Norge, sier det seg selv at autentisitetsdebatten blir særdeles kompleks og – ja, problematisk. De fleste i Norge har kjennskap til hiphop,

¹ Se breakdance og electric boogie i ordliste i appendix.

² En funkdans som var blitt innlemmet i electric boogie (se ordliste).

men kjennskapen begrenser seg som oftest til de uttrykkene for hiphop som kommer til syne på overflaten. Mange her til lands er antakeligvis også enige med kritikerne, for hiphop inneholder unektelig mange problematiske uttrykk. Materialisme samt voldelig og kvinnefiendtlig innhold i mange rap-tekster er noen av dem. Men, som Dyson gir uttrykk for, uten noe konkret engasjement i hiphopkultur er det vanskelig å få med seg kulturens kompleksitet (Forman & Neal, 2004).

Hiphop ble begrepsfestet som en egen kultur først tidlig på 1980-tallet, da DJ Afrika Bambaataa identifiserte kulturens fire elementer: DJ-ing – musikk, MC-ing – rap/spoken word, Graffiti – malerkunst og Breaking – dans, og samlet dem under paraplyen «hiphop» (Pabon, 2007). I dag assosieres hiphopkulturen først og fremst med rap og musikk. Mark Anthony Neal skriver at det har skjedd en underordning av de tre andre opprinnelige elementene som i sin tid ble til hiphop (Forman & Neil, 2004, s. 493). Fra å være en av fire likestilte bestanddeler i hiphopkulturen har dansen havnet i skyggen av hiphop-musikken. Hvorfor har jeg da valgt å ta opp dansen som tema for en oppgave? Oppmerksomheten rundt streetdance i media og offentlige kulturinstitusjoner, samt det økte aktivitetstilbudet innen denne formen for dans, viser at det er betydelig interesse for streetdance i Norge. Det finnes et miljø for disse danseformene, et miljø som ikke har dødd ut selv om det har vært lite og undergrunns, men tvert imot har blomstret opp etter hvert. Jeg mener streetdance er verdt en studie per i dag, 40 år etter den spede begynnelsen i hiphopkulturens vugge i Bronx, og en halv verden derfra. Det er også på høy tid at dansen vies mer oppmerksomhet i studier av hiphop. Hvordan kan man fatte kompleksiteten i et kulturelt fenomen om man unnlater å befatte seg med ett av de grunnleggende elementene i det?

Ved å engasjere meg i saken, slik Dyson (2004) etterlyser, vil jeg kanskje kunne bidra til å kaste lys over flere sider av fenomenet. Jeg tror at å undersøke hvordan grensene dras for hva som er autentisk i Oslos streetdance-miljø, kan bidra til et mer nyansert bilde av det Persaud kaller «... one of the major sociological events and topics of the last generation» (Persaud, 2011). Jeg håper at jeg, i form av mitt lille bidrag, kan være med på å belyse noen flere av hiphop-fenomenets mange fasetter. Om ikke annet vier jeg oppmerksomhet til dansen i hiphopkulturen. Og bare det, synes jeg, er viktig.

2 PROBLEMSTILLING

I løpet av min fartstid som hobbyutøver av streetdance ble jeg kjent med at mange har tydelige og forskjellige meninger om hva som er «real» og autentisk. Det handler om mer enn bare å danse til musikken. Mange ganger blir folk opprørte når det tales om ekthet i «deres» kultur. Noen slenger med leppa, noen nærmest forkynner det de anser som «den rette lære», mens andre ikke bryr seg noe særlig, bare de får danse. Foruten to artikler av Tonje Fjogstad Langnes & Kari Fasting (2014a; 2014b), som har studert breakere i Oslo, finnes det lite forskning i forbindelse med danseformer tilknyttet hiphopkultur i Oslo. Streetdance-miljøet i Oslo er heller ikke allment kjent eller synlig utenom enkelte aktørers opptredener i media og på scenen. Derfor vet en ikke så mye om hva som definerer «real» hiphop og hvordan aktørene i streetdance-miljøet selv klassifiserer hva som er autentisk. Det er et godt stykke fra Bronx til Furuset. Og selv om man er fra Oslo øst, er man ikke i nærheten av ghettoen i amerikanske storbyer. Jeg har heller ikke fått inntrykk av at «thug life» er det helt store blant streetdanserne i Oslo. Derfor ble jeg interessert i å finne ut av følgende problemstilling:

Hvordan blir grensene i Oslos streetdance-miljø trukket med hensyn til autentisitet? Underproblemstillinger: Hvordan definerer aktørene i miljøet hva som er «ekte» hiphop, og hva er den subkulturelle kapitalen?

Jeg har forsøkt å se på autentisitet både med hensyn til utøverne og måter å danse på. Hvilke verdier knyttes til autentisitet i streetdance? Hva er autentisk streetdance og hiphop i Oslo? Hvorfor er det så viktig for noen, og hvem har autoritet til å si noe om hva som er ekte eller ikke? Hvordan snakker aktører i miljøet om autentisitet, og hvilke grensedragninger gjøres? Jeg har valgt å svare på spørsmålene om autentisitet ved hjelp av teori om subkulturer, samt Charles Taylors (1998) utlegning om autentisitet som et ideal i den moderne individualismens tid. For å svare på underproblemstillingen støtter jeg meg til Sarah Thorntons (1995) teori om subkulturell kapital. Grensedragningene ser jeg på som symbolske grenser (Lamont, 1994). Disse ser jeg gjennomgående i lys av autentisitet, som er det overordnede perspektivet på streetdance-temaet i problemstillingen.

3 BAKGRUNNSKAPITTEL

I denne oppgaven dukker det opp noen ord og begreper som ikke er kjent for alle. For å bidra til et felles begrepsapparat har jeg laget en ordliste. Den ligger som appendix til oppgaven, slik at leseren kan slå opp ord etter behov. For å tydeliggjøre hva jeg legger i begrepet streetdance i forbindelse med hiphop, er det også greit å ta et kjapt historisk tilbakeblikk. Et historisk perspektiv på streetdansene kan også være nyttig for forståelsen av oppgaven.

3.1 Historie

Hiphopdansing assosieres i dag med flere stiler enn breaking. Breaking og hiphop-dans ble utviklet i New York, mens dansene popping og locking opprinnelig er funk-danser som oppsto i funk-kulturen på vestkysten av USA. De spredte seg imidlertid til New York, etter at vestkyst-gruppene the Lockers og Electric Boogaloos optrådte på det populære amerikanske TV-programmet «Soul Train» mot slutten av 1970-tallet (Pabon, 2007, s. 23). Mye av mediedekningen på 1980-tallet samlet østkystens hiphop-danser og vestkystens funk-danser i sekkebegrepet «breakdance». Dermed oppfattet ikke folk at det var snakk om to ulike kulturelle bevegelser, og funk-dansene ble innlemmet i den allmenne forståelsen av hiphop (Pabon, 2007, s. 18). «Breakdance» ble et media-fenomen som spredte seg verden over, og flere eldre utøvere i Oslo har fortalt at sommeren 1984 var det breaking langs hele Karl Johansgate. Det skulle ikke vare. I boka «Hiphop-hoder – fra Beat Street til bygde-rap» skriver Øyvind Holen:

«Som i verden for øvrig ble hiphopkulturen i Norge tredd ned over hodet på ungdom som en mer eller mindre ferdig pakke gjennom film, musikk og media. Tendensen var den samme overalt: Ungdom fant frem sprayboksen, begynte å breake og digget musikken. Allerede i 1986 hadde de fleste mistet interessen for hiphop, men de mest dedikerte ga ikke opp (Holen, 2004, s. 15).

Mot slutten av 1980-tallet forandret musikktrendene seg, og funk-musikken som breaking og popping opprinnelig ble danset til, måtte vike for den nye musikalske koloritten og gi plass til ditto nye dansetrender. Hiphop-dans utviklet seg gjennom stadig nytt tilfang av sosiale party-danser som dukket opp i takt med rap-musikken.

Bjørn «Sean» Hagen³ fra «Atomic b-boys», som var en av de tidlige utøverne i Norge, har vært inne på at hiphop antakeligvis hadde dødd ut, eller kanskje ikke blitt et fenomen engang, om det ikke hadde vært for medie-hypen. Både, Steffan «Mr. Wiggles»

³ Personlig kommunikasjon, Oslo 2013.

Clemente⁴ og Henry «Link» McMillan⁵ har snakket om dette⁶ og fortalt at breaking ikke lenger var populært i nabolagene deres i New York rundt 1979-1980. Vi må huske på at dansingen opprinnelig hadde en sosial kontekst. Hiphop oppsto som en ungdomskultur, og musikk og dans var først og fremst knyttet til hiphop som festkultur (Sandberg, 2008). Det kompetitive aspektet ved breaking førte imidlertid etter hvert til at formen sosialt sett fungerte på en litt annen måte enn mange andre sosiale danser. Link og Mr. Wiggles la vekt på at damene gikk lei av at guttene tok all plassen på dansegolvet uten å danse noe med dem. Dermed begynte de å boikotte gutter som breaket i sosiale sammenhenger. For testosteronladde unge menn var valget mellom breaking eller sjekking enkelt. De valgte damene. Rundt 1980-81 var det noen få entusiaster igjen som fortsatt holdt på med breaking, men det virket altså som interessen var i ferd med å dabbe av (Chang, 2007, s. 156). Det kan stilles spørsmål om gnisten som blåste liv i og spredte hiphopen helt til Norge i det hele tatt ville blitt tent, hvis ikke Cooper og Banes hadde fått utgitt artikkelen sin i *The Village Voice*.

Selv om breaking og popping ifølge Holen (2004) ikke har hatt mange tilhengere siden 1986, har dansene likevel overlevd. På 2000-tallet ble det vanlig med hiphop- (eller hiphop-inspirerte) klasser på timeplanen i Oslos dansestudioer. I 2004 ble det første rene streetdance-studioet, Circle, etablert, og flere har kommet til siden den gang. Med fremveksten av underholdningsprogrammer som *Dansefeber* og *Norske talenter* har en ny generasjon breakere og hiphop-dansere fått vist seg frem for allmennheten. Popping entret norske scener i forestillingen «Elektriske fugler» i 2006. I 2008 gikk en urban versjon av «Jungelboken» for fulle hus på Det Norske teatret, med vinneren av TV-programmet *Dansefeber*, breakeren Adil Kahn, i hovedrollen. Dansere fra Oslos streetdance-miljø besatte flere av rollene. Hiphop-crewet Cre8 viste i 2011 forestillingen «Urban X» på Operaens scene 2. Forestillingen «Kingwings vs. Nasjonalballetten» hadde braksuksess på hovedscenen i 2012, og ble satt opp på nytt i februar 2014. Flere skoler har opprettet tilbud i danseutdanning innen streetdance, alle i løpet av de siste åtte årene. Streetdance-festivalen «Urban Moves» er blitt et årlig arrangement på Dansens Hus.

⁴ Electro Boogaloos, Rock Steady Crew

⁵ Elite Force, Mop Top

⁶ Kommunikasjon «Triple 5 Knowledge», Oslo, april 2014.

3.2 Koreografi og freestyle

Begrepet streetdance omfatter en mengde danseformer, men brukes ofte som en fellesbetegnelse for danseformene innen hiphopkulturen. Et vesentlig kjennetegn er at streetdansene har oppstått, blitt praktisert og har utviklet seg i sosiale sammenhenger utenfor dansestudioer og etablerte kunst- og kulturinstitusjoner. Men dansene har ikke forblitt på utsiden. Danseformer som blir populære, inkluderes vanligvis i danseskolenes repertoar, entrer scenen og sprer seg geografisk, og eksisterer dermed parallelt utenfor og innenfor institusjonene. I dag er streetdance blitt en naturlig del av tilbudet ved danseskoler verden over. Svært forenklet, for å tilrettelegge for en analyse av fenomenet, kan man snakke om to co-eksisterende retninger: én basert på freestyle, som oppsto og utviklet seg i sosiale sammenhenger utenfor danseinstitusjonene, og en annen med utgangspunkt i koreografi, som oppsto og utviklet seg innenfor danseinstitusjonenes etablissement. I streetdance-miljøet har skillet mellom koreografi og freestyle en mer spesifikk betydning enn det har utenfor. I Store norske leksikon beskrives koreografi slik: «Utforming av dans og dansernes bevegelser i overensstemmelse med musikk for å uttrykke en dramatisk handling og/eller for å danne et mønster av gruppens eller den enkelte dansers bevegelser» (Fiskvik, 2009). Poenget er at utformingen er planlagt og skapt av en koreograf for å øves inn av danserne. Koreografien er nesten alltid «satt» av koreografen til et bestemt stykke musikk.

Innenfor streetdance-miljøet kan imidlertid bruken av begrepet koreografi virke forvirrende, fordi betydningen er kontekstavhengig. I mange sammenhenger er det en bestemt type dans aktørene mener. Begrepet koreografi brukes altså på to måter: 1) generelt om det å lage en dans til et utvalgt musikkstykk, og 2) for å betegne en egen dansesjanger internt i streetdance-miljøet. For å tydeliggjøre når det dreier seg om sistnevnte betydning av koreografi, har jeg valgt å kalle sjangeren for «koreografi-dans». Sjangeren er utviklet med utgangspunkt i hiphop-dans. Å freestyle går ut på at man selv setter sammen det man gjør der og da, uten at det er en planlagt på forhånd. Freestyle er basert på improvisasjon, men det er ikke det samme som å danse helt fritt. Man freestyles gjerne med utgangspunkt i en bestemt danseteknikk eller dansestil. Til forskjell fra hiphop-dans har det ikke innen popping og breaking utviklet seg egne koreografiske subsjangere som kan praktiseres uavhengig av freestyle. Forskjellen på koreografi og freestyle er ikke bare mellom improvisasjon og planlagt utforming av dans til musikk, men også mellom freestyle-baserte dansestiler, som popping, breaking og «freestyle» hiphop på den ene siden, og stiler innen koreografi-dans på den andre.

4 METODE

I dette kapittelet gjør jeg rede for mine metodevalg, samt for hvordan jeg har gjennomført datainnsamlingen og analysen av stoffet. Jeg tar også opp metodiske problemer ved undersøkelsesopplegget mitt. Siden jeg har funnet lite tidligere forskning på streetdance i Norge, hadde jeg behov for å samle inn data om miljøet for å svare på mine forskningsspørsmål og beskrive fenomenet jeg undersøkte. Dermed valgte jeg en deskriptiv, kvalitativ, empiribasert undersøkelse med personlige, semistrukturerte intervjuer og deltakende observasjon som metode. Intervjuene har fått størst oppmerksomhet, ut fra et ønske om å ta utgangspunkt i hva deltakerne selv legger vekt på når det gjelder forhandlinger om grensdragninger og autentisitetsdefinisjoner. Observasjonsdataene fra feltarbeidet danner referanseramme for intervjudataene. Det tror jeg har vært nyttig for å få en mer helhetlig empirisk forståelse. Siden YouTube etter hvert har blitt en viktig kilde til inspirasjon, særlig for yngre streetdansere i Oslo⁷, har jeg også gjort informasjonsinnsamling gjennom internett, da særlig ved hjelp av dansevideoer på YouTube.

4.1 Metodevalg

For å svare på problemstillingen min har jeg primært basert meg på intervjuer med aktører i streetdance-miljøet i Oslo og etnografisk feltarbeid på forskjellige treningssteder. I det følgende redegjør jeg for mine valg i tilknytning til disse to kvalitative metodene.

4.1.1 Kvalitativ metode

Kvalitative tilnærminger blir beskrevet som fleksible og dynamiske (Jacobsen, 2005; Kvarv, 2014; Repstad, 1998). Johannessen, Tufte & Christoffersen (2010, s. 68) skriver at det for mindre utforskede områder kan være vanskelig å formulere en presis problemstilling, og at den da må formuleres mer åpent. Når man ikke har så mye kunnskap om et fenomen, vil det empiriske materialet gjerne kaste nytt lys over det som undersøkes. Da er det en fordel å benytte en kvalitativ metode som tillater at man går frem og tilbake og justerer problemstilling og undersøkelsesopplegg underveis.

Det er skrevet en god del om autentisitet i hiphop, men temaet er viet størst oppmerksomhet i sammenheng med rap. Allment kjente autentisitetsparametere i rap er

⁷ Respondentene har fortalt om YouTube-kanaler de følger, og aktørene deler andres og egne dansevideoer på sosiale medier.

for eksempel «blackness», «the ghetto», «the street» (McLeod, 2012). De fleste forskere plasserer også hiphop innenfor en urban, afroamerikansk kontekst som oftest viser til den økonomisk depriverte ghettoen (Sandberg, 2008, s. 69). På grunnlag av min egen deltakelse i streetdance-miljøet i Oslo hadde jeg forut for prosjektet en antagelse om at ovennevnte parametere *ikke* var like sentrale blant aktører i dette miljøet. Jeg hadde også erfaringer med hva deltakerne i min egen gruppering la vekt på i forbindelse med autentisitet i dansen. Men jeg visste ikke noe om hvordan deltakere med annen gruppetilhørighet trakk opp grensene. Hvordan fortolket og forsto de fenomenet? Jeg var interessert i å få frem så mange nyanser som mulig. Pål Repstad skriver at ett trekk ved kvalitative metoder er at de særlig er rettet inn mot aktørperspektivet og egner seg til å få tak i nyanser ved aktørenes egen virkelighetsoppfatning, motiver og tenkemåte (Repstad, 1998, s. 13). For å få en nyansert beskrivelse av fenomenet har det vært viktigere å få frem mange variabler enn å undersøke mange enheter. Hensikten med kvalitative dybdeundersøkelser er å forstå fenomenet i seg selv, ikke fenomenets omfang og utbredelse (Kvarv, 2014, s. 137).

Jeg har ikke vært opptatt av hvor mange som mener det ene eller det andre, og har ikke hatt ambisjoner om å kunne generalisere funn fra utvalg til populasjon. I dette tilfellet var heller ikke populasjonen en gitt enhet som enkelt lot seg avgrense. For hva og hvem er «streetdance-miljøet i Oslo»? Hvilke kriterier skal aktørene oppfylle for å kunne defineres som streetdansere? I tillegg kreves det et utvalg over en viss størrelse for å kunne generalisere. En kvalitativ undersøkelse av et stort antall enheter, når populasjonen i dette tilfellet er avgrenset til aktører i et streetdance-miljø i Oslo, ville med Repstads ord være som å tømme havet for fisk ved hjelp av én slukstang (1998, s. 15). Jeg ville ikke hatt en sjanse i havet til å gjennomføre et ekstensivt kvalitativt opplegg med mine begrensede muligheter.

4.1.2 Intervju

Kvale & Brinkmann (2009) legger vekt på at intervjuet er en profesjonell samtale der kunnskap blir konstruert i interaksjonen mellom den som intervjuer og den som blir intervjuet. Formålet er ofte å forstå eller beskrive noe, og det legges vekt på å forstå verden fra subjektets ståsted (Kvale & Brinkmann, 2009; Johannessen et al., 2010). Individuelle intervjuer egner seg til å få frem enkeltindividers holdninger og oppfatninger, og brukes når man er interessert i hvordan den enkelte fortolker og legger mening i et spesielt fenomen, skriver Jacobsen (2005). Ved hjelp av personlige intervjuer med aktører i miljøet ønsket jeg å finne ut hvordan deltakerne selv definerte og forholdt

seg til spørsmål om autentisitet i streetdance og hiphop. Intervjuer kan ha ulik grad av strukturering. Strukturingsgrad handler om hvor spesifikke spørsmålene er, og i hvilken grad man holder seg til en fast rekkefølge på spørsmålene (Kvarv, 2014). Det anbefales at intervjueren har bestemte tema som en skal innom i løpet av intervjuet. Hvis intervjueren ikke har noen plan i det hele tatt for hva samtalen skal inneholde, er det usikkert om en får greie på det en er ute etter (Jacobsen, 2005; Johannessen et al., 2010; Kvale & Brinkmann, 2009). Jeg hadde forholdsvis mange intervjuer, og valgte en semistrukturert form, basert på en tematisert intervjuguide med en del faste spørsmål.

4.1.3 Deltakende observasjon

Fangen beskriver deltakende observasjon som en datainnsamlingsmetode der man i en viss tid følger menneskene man studerer, og deltar sammen med dem i deres sammenhenger (Fangen, 2010, s. 10). I en undersøkelse med deltakerperspektiv tror jeg det er en fordel at observatøren selv deltar i feltet som undersøkes. Å kombinere deltakende observasjon med kvalitativ intervjuing er ganske vanlig (Fangen, 2010, s. 172). Metodevalget mitt er ikke særlig originalt, men det er velutprøvd. Fangen skriver at man ved å kombinere observasjon og intervju kan spørre om ting man har sett og se etter ting man har hørt, og dermed vurdere det sagte opp mot det observerte og omvendt (Fangen, 2010, s. 173).

Ettersom min nærhet til feltet i utgangspunktet var problematisk metodisk sett, tenkte jeg det ville være en fordel å bruke to former for datainnsamling, noe som kunne gi grunnlag for ulike typer data (Fangen, 2010). Et formål med deltakende observasjon, eller feltarbeid, er å kunne beskrive det folk sier og gjør i sammenhenger som ikke er strukturert av forskeren, skriver Fangen (2010, s. 12). Siden jeg undersøkte et miljø der jeg selv er en av deltakerne, kunne intervjuer og deltakende observasjon forhåpentlig virke korrigerende på hverandre. Ved at jeg også samlet inn empiri gjennom personlige intervjuer, kunne jeg supplere datamaterialet ved hjelp en metode som ikke var avhengig av min evne til å observere feltet. På den annen side var de personlige intervjuene strukturert av meg. Min forforståelse av hva som var relevant å spørre om i forbindelse med autentisitet, gjennomsyret intervjuguiden. Da kunne deltakende observasjon på sin side bidra med data som ikke var strukturert av mine intervju spørsmål (Jacobsen, 2005).

Et kjennetegn ved streetdance-miljøet er at svært mye av samhandlingen foregår i forbindelse med dansing. Å bli inkludert i miljøet forutsetter et visst aktivitets- og/eller engasjementnivå. Derfor valgte jeg deltakende observasjon, ettersom jeg allerede hadde et deltakerperspektiv fra noen deler av streetdance-miljøet. Siden jeg hadde behov for å

balansere mitt eget aktørperspektiv, måtte jeg delta i andre enn min egen grupperings danseaktivitet. En annen grunn til at jeg ønsket å supplere datainnsamlingen med deltakende observasjon, var at dans er en kroppslig, ikke-verbal uttrykksform. Det var viktig for meg å få tilgang til informasjon som jeg vanskelig kunne få frem med andre metoder (Johannessen et al., 2010). Jacobsen (2005) skriver at observasjon egner seg når man vil registrere hva folk faktisk gjør, ikke hva de sier de gjør. I mange sammenhenger må man være til stede i en setting for å skaffe seg gyldig kunnskap, fordi den ikke alltid er formulerbar eller mulig å konstruere i et intervju (Johannessen, Tufte, & Christoffersen, 2010). Ved å observere kunne jeg se etter hvordan deltakere i miljøet danset, og hvor, med hvem, i hvilke sammenhenger, og ikke minst hvordan aktørene reagerte på hverandre når de danset.

4.2 Hva har jeg gjort?

Av hensyn til oppgavens omfang og ressursene jeg hadde tilgjengelig, valgte jeg å konsentrere meg om å beskrive aktørenes forhold til autentisitet på undersøkelsestidspunktet. Etersom jeg har tatt dette studiet på deltid og begynte med feltarbeidet ganske tidlig i studietiden, har jeg samlet inn data over en periode på ca. tre-fire år. I tillegg bygger for forståelsene mine på erfaringer fra feltet over enda noen år tilbake. Derfor er det uunngåelig at jeg kobler dataene med «uvitenskapelig empiri» fra miljøet fra ca. 2008 og fremover.

4.2.1 Deltakende observasjon

På grunn av jobb og familieforpliktelser måtte jeg avgrense feltarbeidet i tid og rom. Derfor valgte jeg å observere på treningsstedene i miljøet, der jeg mente den viktigste sosiale samhandlingen foregikk. Her møttes folk og pratet før og etter klasser og egentrening, de danset og trente sammen, det ble undervist og lært. Streetdance-miljøet i Oslo er det Jacobsen (2005) kaller en kollektiv enhet, og kan defineres som en enhet på mellomnivå, bestående av flere grupper og individer. Jeg måtte altså definere og avgrense et miljø som skulle være objekt for undersøkelsen.

Det er i Oslo sentrum det er størst konsentrasjon av treningssteder i streetdance-miljøet. Disse stedene representerer flere streetdance-stiler og former. Det er også i sentrumsmiljøet de som ønsker å spesialisere seg og satse på streetdance samles, og der de større streetdance-arrangementene i miljøet går av stabelen. Derfor valgte jeg ut tre danseskoler i sentrum: Swag, Fresh og Hype, samt ett egentreningslokale som jeg har kalt

for Dope. I tillegg til å trene på de fire treningsstedene var jeg på battler og jams⁸, sceneforestillinger, koreografikonkurranse, streetdance-konkurranse i regi av Norges danseforbund og forskjellige workshops. Jeg deltok også i et par koreografier på sommeravslutningsforestillingen på Hype, samt i et par battler.

Flere fritidsklubber i Groruddalen har dans som en del av tilbudet til lokale ungdommer. Dette var imidlertid en del av streetdance-Oslo jeg hadde lite kjennskap til. Da jeg fikk greie på at noen jeg kjente skulle ha et battle-prosjekt på en av fritidsklubbene, ba jeg om å få være med og observere ved to anledninger, selv om området ligger utenfor mitt avgrensede miljø. Dette «minifeltarbeidet» er nærmere beskrevet i presentasjonen av streetdance-Oslo, som jeg innleder analysedelen med. Det hender også at jeg refererer til debatter og samtaler med eldre dansere⁹ fra New York som har vært på besøk i Oslo, for å inkludere historisk informasjon om hiphopkultur og streetdance fra noen muntlige kilder så vel som skriftlige. Et par av disse kildene er også nevnt i litteraturen jeg har brukt. Jeg har for det meste fått informasjonen som deltaker i en mindre gruppe på arrangerte samtaler om streetdance og hiphopkulturens historie, samt på workshops.

4.2.1.1 *Stedene*

De tre studioene jeg trente på, hadde ulik profil, men alle var kommersielt drevne. Swag og Fresh profilerte seg som skoler for hiphop, streetdance og urban dans. De hadde omtrent samme kurstilbud og lærte bort flere streetdance-stiler. Begge studioene hadde innslag av både koreografi og freestyle, selv om vektleggingen var noe ulik. På Hype var det fokus på koreografi-dans, og bare det. Dansestilen ble ikke presisert noe sted, og det var bare navnet på instruktørene som sto oppført på timeplanen. Dope var til forskjell fra Swag, Fresh og Hype ikke en danseskole. Lokalet lå i et næringsbygg, og folk kunne komme og trene på egen hånd mot en årskontingent av en symbolsk størrelse. På Dope var det ingen organisert undervisning. Treningen rettet seg primært mot fristilene breaking og popping¹⁰, men det var åpent for folk som ville fritrene andre stiler også.

Det var av flere grunner viktig for å meg å ha med Hype i utvalget. Blant annet hadde jeg inntrykk av at studioet hadde en annen profil enn de to andre stedene. Etter samtale med flere informanter fikk jeg bekreftet mine antagelser. Skulle jeg latt være å ha Hype med i utvalget, ville en relevant gruppering i miljøet ikke ha blitt representert i

⁸ Se ordliste i appendix 1.

⁹ Henry «Link» McMillan i slutten av 40-åra, Steffan «Mr. Wiggles» Clemente er ca. 50 år og Willie «Marineboy» Estrada er rundt 60 år.

¹⁰ Se ordliste i appendix 1.

undersøkelsen. En annen viktig faktor er at jeg tross alt hadde vært mye på de tre andre treningsstedene i utvalget, og kjente flere sentrale aktører fra disse stedene. Hype hadde jeg derimot aldri vært innom, og ingen derfra tilhørte min omgangskrets. Denne skjevheten ønsket jeg å rette på. Derfor valgte jeg å fokusere feltarbeidet mitt på Hype, og trente eksklusivt der to dager i uken i et halvt år. Etterpå gjorde jeg feltarbeid på de andre stedene og i miljøet for øvrig, men ikke i samme omfang som på Hype.

4.2.1.2 Gjennomføring

De ansvarshavende for treningsstedene kontaktet jeg skriftlig, og la ved informasjonsskriv og prosjektgodkjennelsen jeg hadde mottatt fra NSD – Norsk senter for forskningsdata AS. Jeg hengte også opp informasjonsskrivet på treningsstedene, og la ut bunker så elevene kunne ta med seg skrivet hjem. På fritidsklubben i Groruddalen avtalte jeg muntlig med personalet, la frem informasjonsskriv ved inngangen til dansesalen der battlen ble holdt, og fikk konferansieren til å presentere prosjektet mitt over mikrofonen. Alle jeg snakket med i løpet av feltarbeidet, ble informert om oppgaven. Siden jeg også var en ordinær deltaker i miljøet, prøvde jeg å tydeliggjøre min rolle i forbindelse med samtalen.

På danseskolene deltok jeg i ordinær danseundervisning på nybegynner-, medium og avansert nivå. På Fresh og Swag tok jeg klasser i flere ulike stiler, blant annet popping, house, krump, og hiphop freestyle samt hiphop-koreografi. På Hype tok jeg klasser i koreografi-dans. På Dope fritrente jeg popping med veiledning fra andre poppere, sto og øvde for meg selv, og danset sammen med andre i cypher¹¹.

Jeg gikk inn for å merke meg hvordan undervisning og læring foregikk, hva som ble lært bort, og hva instruktører og gode hjelpere la vekt på. Jeg forsøkte også å notere meg hva som utløste ros fra statuspersoner på de ulike stedene, hvordan rosen ble gitt, og hvordan de som fikk ros danset. Jeg prøvde også å se hvem som var til stede hvor, hva de gjorde og hvilke roller de inntok. Dette siste så jeg på under ulike arrangementer. For eksempel merket jeg meg om folk fra Hype deltok på battler, eller om folk fra Dope kom for å se på forestillingen på Hypes juleavslutning. Før og etter klasser og arrangementer pratet jeg alltid med deltakerne, som en del av den sosiale omgangsformen. Jeg førte feltdagbok for hånd. Feltdataene fylte en A5 skrivebok.

¹¹ Se ordliste i appendix 1.

4.2.2 Intervju

Avgrensingen av miljø har jeg allerede tatt for meg i forbindelse med deltakende observasjon. I det følgende vil jeg gjøre rede for valgene jeg tok ved utvalg av respondenter, samt for gjennomføring av intervjuene. Jeg var først og fremst interessert i å snakke med deltakere som var sosialisert inn i miljøet og dermed reflektere de etablerte verdiene, eller kjente dem godt nok til å ha posisjonert seg i opposisjon til dem og kunne gjøre rede for det. Dette forutsatte at respondentene hadde en viss erfaring fra miljøet.

4.2.2.1 Utvalg

Målet mitt var å belyse så mange sider av temaet som mulig, og få frem graden av enighet om grensdragningene og motstridene synspunkter knyttet til autentisitet. Derfor benyttet jeg en formålsrettet utvalgsmetode, og baserte utvalget mitt på bredde og variasjon (Jacobsen, 2005, s. 174). På bakgrunn av dette delte jeg populasjonen inn i undergrupper med følgende inndelingsvariabler (Jacobsen, 2005, s. 172): kjønn, alder, etnisitet, status, dansestil og gruppetilhørighet i miljøet. For å få spredning på variablene trengte jeg relativt mange respondenter, og endte opp med 15 stykker. Det var nok i meste laget å håndtere, men likevel under 20 personer, som ifølge Jacobsen er øvre grense for åpne intervjuer (2005, s. 171). Jeg inkluderte ikke eldre deltakere som ikke var aktive lenger, både av hensyn til oppgavens omfang og fordi jeg ønsket data om miljøet på undersøkelsestidspunktet. Opprinnelig hadde jeg tenkt å kombinere med snøballmetoden (Jacobsen, 2005, s. 175) for å unngå at utvalget ble for påvirket av min subjektivitet¹². Det viste seg imidlertid at de jeg spurte om forslag til hvem jeg kunne intervjuer, mest foreslo personer jeg allerede hadde på forslagslista mi. Det hang kanskje sammen med hvem jeg spurte¹³, men jeg tok det også som et tegn på at jeg ikke var helt på viddene. Jeg fikk likevel med tre forslag til respondenter jeg ikke allerede hadde på lista, samt en spontant frivillig nybegynner som jeg møtte under feltarbeidet.

Alder og kjønn: Utvalget besto av åtte kvinner og syv menn i alderen 19-33 år. Åtte respondenter var 19-24 år, og syv var 27-33 år. Kjønnfordelingen var jevn mellom aldersgruppene.

Etnisitet: Det er vanskelig å komme utenom etnisitet når man undersøker autentisitet med hiphop som kontekst. Derfor forsøkte jeg å gjenspeile det etniske mangfoldet i

¹² Min subjektive strukturering av undersøkelsesopplegget er en gjennomgående metodisk svakhet.

¹³ Dette er kanskje en svakhet ved snøballmetoden. Hvis de jeg hadde spurt var breakere, ville de kanskje bare ha foreslått andre breakere. Da risikerer man å miste bredden, og undersøkelsen blir ensidig, kanskje uten at man er klar over det selv.

streetdance-miljøet i utvalget. Åtte respondenter har en eller to foreldre med etnisk opphav fra Asia eller Afrika. Jeg har valgt å være såpass generisk av hensyn til respondentenes anonymitet. I en så vid beskrivelse av respondentenes etnisitet er imidlertid det eneste fellestrekket rent biologisk – de har ikke et typisk etnisk nordisk eller europeisk utseende. Syv av respondentene er etnisk nordiske.

Oppvekststed: Respondentene kommer fra både rurale og urbane strøk. Litt over halvparten er oppvokst i Stor-Oslo-regionen, jevnt fordelt mellom sentrum og periferi. Både Oslos «østkant» og «vestkant» er representert. Resten av respondentene er oppvokst på Vestlandet, Østlandet, Skandinavia og Afrika.

Nivå og dansestil: Bortsett fra nybegynneren var ferdighetsnivået fra middels til høyt¹⁴. Seks respondenter jobbet eller studerte ved siden av å danse. Åtte var profesjonelle streetdansere. Fordelingen mellom dansestiler var ganske jevn. Jeg valgte å fokusere på break, hiphop-dans, koreografi-dans og popping. Det finnes flere stiler i streetdance-miljøet ut over de fire jeg har valgt å fokusere på. Siden flere av respondentene mine utøver noen av disse andre stilene også, er ikke andre dansestiler i miljøet helt utelatt i intervjuundersøkelsen. Jeg har også gjort feltarbeid på steder der alle stilene er inkludert. Derfor representerer oppgaven generelt sett et større miljø, fremfor å være helt avgrenset til tre-fire dansestiler. Det er også ganske jevn fordeling mellom koreografi og freestyle i undersøkelsen, og jeg gikk inn for å få med et par stykker som driver med begge deler.

4.2.2.2 Gjennomføring

Jeg tok kontakt med respondentene både muntlig på treningsstedene og skriftlig via facebook. Alle intervjuavtalene ble gjort skriftlig, og jeg la ved informasjonsskriv. I noen tilfeller tok det flere måneder å få fastsatt intervjutidspunkt. De profesjonelle aktørene jobbet og trente på dagtid, kveldstid og i helger. Når de skulle ha show, store battler eller forestillinger, hendte det ofte at de jobbet og trente på nattetid. Derfor er intervjuene foretatt over en periode på to år. Jeg lot respondentene avgjøre hvor vi skulle være. De fleste intervjuene ble gjennomført på kafé, som var nøytral grunn for begge parter.

Der informerte jeg respondentene om prosjektet, om anonymisering og om at de kunne trekke seg når som helst før ferdigstilling. De fikk også informasjonsskriv og samtykkeerklæring. Samtlige aksepterte at jeg gjorde opptak av intervjuet.

¹⁴ I Oslo-målestokk

Jeg vil nok si at min intervjuform var semistrukturert, selv om intervjuguiden var på den strukturerte siden ettersom jeg gikk inn for å stille de samme spørsmålene til alle respondentene. Med såpass mange respondenter mener jeg det var lurt med hensyn til analysen. Likevel var ikke intervjuene helt standardiserte (Jacobsen, 2005), ettersom spørsmålsformuleringene og oppfølgingsspørsmålene mine varierte. I intervjuguiden hadde jeg satt opp en rekke temaer jeg skulle innom. Jeg hadde også formulert spørsmål. På grunn av min manglede intervjuerfaring følte det trygt å ha noen faste formuleringer på papiret for å sikre at jeg fikk de data jeg trengte og ikke mistet tråden. I mange tilfeller kom respondenten selv inn på flere av temaene mine, slik at det ble unødvendig å stille spørsmål om dem. Jeg lot alltid respondentene få tid til å snakke ganske fritt, også om de kom over på relaterte temaer jeg ikke hadde tatt med i intervjuguiden. Ulempen ved dette var at intervjuene ble ganske lange.

4.2.3 Analyse

Da jeg begynte på analysen, syntes jeg det var vanskelig å fri meg fra mitt eget ståsted i feltet. Jeg kommer nærmere inn på dette i kapittelet om forforståelse, men kort sagt gikk det ut på at jeg mente freestyle var det beste, og at koreografi ikke var helt ordentlig hiphop. Derfor besluttet jeg å trekke meg tilbake fra feltet for å skape distanse mens jeg bearbeidet og analyserte datamaterialet. Det tok en del lenger tid enn forventet, og jeg endte opp med nesten ett helt dansefritt år¹⁵. Poenget er at jeg tror det var nødvendig for analysens skyld.

Så, hva gjorde jeg mens jeg var i eksil? Jeg transkriberte alle intervjuene ad verbatim. Hadde jeg visst hvor tidkrevende det var, ville jeg hangjennomført færre intervjuer. Jeg endte opp med i overkant 300 sider med rådata. Dette skulle jeg analysere, og det Kvale & Brinkmann (2009, s. 201) kaller «1000-siderspørsmålet», ble tyngende. Siden jeg ikke hadde noe tidligere erfaring, måtte jeg prøve meg litt frem for å finne et egnet analyseverktøy. Først prøvde jeg «meaning coding» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 201) på ett intervju, og endte opp med en rekke kategorier. Jeg fikk imidlertid ikke så mye mer ut av denne metoden enn akkurat kategoriene. Derfor gikk jeg over til «meaning condensation» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 205). Jeg leste gjennom hvert intervju, fant det jeg mente var «meaning units» – naturlige enheter med mening i teksten, slik de kom til uttrykk hos respondenten – og trakk ut de sentrale temaene for å få en ryddigere oversikt over intervjudataene (Kvale & Brinkmann, 2009, ss. 205-207). Intervjuene ga

¹⁵ Jeg har ikke vært særlig glad for det.

meg også mye annen informasjon, som i kombinasjon med empirien fra feltarbeidet har bidratt til å gi analysen kjøtt på beina.

Selv om jeg har støttet meg til feltnotatene, er det intervjudataene jeg har lagt mest vekt på i analysen. En av grunnene er at jeg ellers ikke ville ha fått tid til noen grundig analyse, en annen er at jeg ikke syntes notatene alltid var like gode. Jeg følte at jeg aldri fikk helt taket på å skrive fyldige, tykke beskrivelser. Feltnotatene og feltarbeidet som helhet har imidlertid vært svært nyttige, likevel. De har pekt på sider ved intervjudataene og tydeliggjort mønstre som jeg kanskje ikke hadde blitt oppmerksom på ellers. For å være ærlig, tror jeg spesielt de seks månedene på Hype var viktige. De ga meg en innsikt i koreografi-delen av miljøet som jeg ellers ikke ville ha fått.

Når det gjelder min tolkning av mening i datamaterialet, har jeg basert meg løselig på hermeneutisk meningsinterpretasjon (Kvale & Brinkmann, 2009, ss. 212-213). Mitt utgangspunkt er den hermeneutiske tanken om tolkningsmangfold – at det finnes flere legitime tolkninger av den samme teksten. Jeg har også forsøkt å innta ulike perspektiver. Det har ført til flere meningstolkninger, som jeg har forsøkt å gjøre rede for. Jeg har også prøvd å veksle mellom fokus på respondentenes individuelle erfaringer og oppfatninger og på den sosiale og kulturelle konteksten. Analysen min er også basert på teoretisk lesning av intervjuene (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 235). Jeg var spesifikt på utkikk etter grensdragninger (Lamont, 1994) og subkulturell kapital (Thornton, 1995), og reflekterte over bestemte temaer i lys av dette.

Alt i alt vil jeg kalle analysemetoden min for bricolage (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 233). Jeg har ikke brukt én bestemt måte å analysere empirien på, men har kombinert flere analysemetoder.

4.2.4 Anonymisering

Jeg har anonymisert personer og treningssteder i min omtale av dem (Fangen, 2010; Jacobsen, 2005), slik at utenforstående neppe klarer å identifisere dem så lett. Aktører i miljøet har derimot ganske gode forutsetninger for å identifisere stedene. Langnes & Fasting (2014a) bemerker at breakemiljøet i Oslo er lite og svært transparent, og at det var utfordrende å anonymisere undersøkelsen i tilstrekkelig grad. Selv om streetdance-miljøet er større, har jeg stått overfor samme dilemma som Langnes & Fasting. Der er blant annet ganske få rene streetdance-treningssteder i Oslo. Selv om jeg har satt fiktive navn på stedene jeg gjorde feltarbeid på, er sjansen stor for at aktører i miljøet skjønner hvilke de er. Derfor har jeg prøvd å generalisere så mye som mulig med hensyn til treningssteder. Noen ganger har det imidlertid vært nødvendig å vise til et bestemt

treningssted, men jeg har forsøkt å ikke være så spesifikk. Foregående dilemma gjelder også respondentene, som alle har fått fiktive navn. Selv om jeg tror det er vanskeligere å identifisere enkeltpersoner enn steder i oppgaven, er det av hensyn til personvernet desto viktigere å ivareta anonymiteten til individene som har deltatt. For at de ikke så lett skal kunne gjenkjennes, har jeg latt være å oppgi den enkeltes alder, oppvekststed, etnisitet, utdanning og lignende. Jeg har under tvil tatt med hvilken dansetil de fokuserer på. På grunn av miljøet transparenshar jeg av hensyn til respondentenes anonymitet valgt å ikke gi noen nærmere introduksjon av dem ut over de opplysningene jeg har oppgitt i kapitlet om utvalg. Når prosjektet er ferdigstilt, sletter jeg alle lydopptak og materiale som inneholder persondata. Jeg vurderer å beholde krypterte filer av de transkriberte intervjuene, men må spørre NSD om hvilke regler som gjelder.

4.3 Metodiske refleksjoner og dilemmaer

Ingen metoder og undersøkelsesopplegg er vanntette, og det dukker stadig opp nye usikkerhetsmomenter og fallgruver. Derfor er det viktig å være seg bevisst metodiske svakheter ved det man har gjort. Jeg har ved flere anledninger vært inne på min metodiske mare: nærhet til feltet. Interessen min for streetdance kan ha bidratt til å farge min oppfatning av det jeg har undersøkt. Derfor vil jeg først gjøre rede for min forforståelse av streetdance-miljøet og hiphop.

4.3.1 Forforståelse

En kan ikke uten videre stole på den betydningen en på forhånd tror et fenomen har (Fangen, 2010). Nærheten min til feltet jeg har undersøkt, har vært en av de store metodiske utfordringene ved oppgaven. Det er viktig at man reflekterer over fordommer man etter hvert blir klar over, som ubevisst kan ha påvirket prosjektet på et tidligere stadium (Jacobsen, 2005; Fangen, 2010). I mitt tilfelle har forforståelsen påvirket både utformingen av prosjektet og datainnsamlingen. «Fordom betyr en vurdering som foretas før alle elementene som bestemmer situasjonen er ferdig utforsket» (Fangen, 2010, s. 47). Fangen skriver om dette i sammenheng med deltakende observasjon, men det er like relevant for intervju og metodiske problemstillinger, ettersom all forståelse, ifølge Hans-Georg Gadamer, uunngåelig innebærer noen fordommer. Bevisstgjøring av egne fordommer trengs for å unngå at de virker inn på analysearbeidet uten at en ser hvordan. Men det betyr ikke at en må kvitte seg med dem (Fangen, 2010, s. 50). Ifølge Gadamer

er det heller ikke mulig å se bort fra de forventningene man har på forhånd (Kvarv, 2014, s. 80).

Jacobsen skriver at når avgrensning skjer ubevisst, skyldes det nettopp at alle mennesker har fordommer (Jacobsen, 2005, s. 69). Noen av de avgrensningene jeg har gjort, er nettopp basert på fordommer jeg ikke var meg bevisst i oppstartsfasen. Jeg hadde for eksempel en forståelse av hva som var autentisk hiphopdansing, ut fra min egen aktivitet i streetdance-miljøet. I løpet av arbeidet med problemstilling og metode ble jeg imidlertid oppmerksom på hvor mye prosessen med å bli en del av et miljø hadde påvirket oppfatningen og forståelsen min av streetdance og hiphop. Jeg skjønnte at jeg var blitt sosialisert inn i en bestemt del av miljøet, og at jeg hadde naturalisert tankemønstrene der. Det gikk for alvor opp for meg at min nærhet til feltet var et metodisk dilemma som kunne komme til å gjennomsyre hele undersøkelsen. For eksempel anså jeg alle tradisjonelle dansestudioer som uaktuelle studieobjekter. Det var fordi jeg mente verken elevene eller dansingen som foregikk der hadde noe som helst med hiphop å gjøre. Slike dansestudioer var heller ikke en integrert del av det jeg opplevde som streetdance-miljøet. Konsekvensen av dette var at slike dansesteder, menneskene og dansingen der, i min bevissthet befant seg utenfor det aktuelle interessefeltet for en undersøkelse av streetdance med hiphop som kontekst.

Fangen skriver at de interessante dataene ofte ligger i uoverensstemmelsen mellom forventning og funn, fordi de forhåndsantagelsene og eventuelt misoppfatningene du selv opprinnelig hadde, ofte tilsvarer de antagelsene folk flest har om et visst emne (Fangen, 2010, s. 49). Jeg delte nok i utgangspunktet min egen gruppes antagelser om andre grupperinger vi ikke hadde særlig mye omgang med. Dermed gjorde jeg ubevisst flere avgrensninger i forhold til felt, miljø og deltakere. Disse avgrensningene var basert nettopp på grensedragninger som jeg hadde internalisert gjennom deltakelse i miljøet. Paradoksalt nok var konsekvensen av dette at de grensedragningene jeg undersøkte, allerede hadde påvirket utformingen av prosjektet mitt.

Hermeneutikkens første betingelse for at forståelse skal kunne settes i gang, er at noe «henvender» seg til en, og det krever en grunnleggende avbrytelse av fordommene man har, skriver Fangen (2010). Man må sette fordommen i forgrunnen ved å sette dens gyldighet ut av kraft for en selv. For å få til det må en få fordommen frem fra det underbevisste. Det er bare mulig ved å provosere den frem i bevisstheten. Møtet med feltet kan frembringe en slik provokasjon (Fangen, 2010, s. 51). For Gadamer er forståelse ikke en enveis perspektiv-overtakelse, men en dialog mellom perspektiver og et møte

mellom forskjelligheter (Kvarv, 2014, s. 83). Kombinasjonen av feltarbeid og intervju var nyttig i denne sammenhengen. Jeg tror konfrontasjonen i møtet med deler av feltet jeg var mindre familiær med, bidro til å få fordommene mine frem i lyset. Dette åpnet blant annet for flere synspunkter på streetdance, og jeg fikk utvidet perspektivet mitt underveis.

4.3.2 Nærhet og distanse

Repstad (1998) betoner at det er problematisk å velge feltarbeid der man kjenner aktørene, og han anbefaler å la det være. Man mister den akademiske distansen og er mer tilbøyelig til å velge side når man observerer venner, kjenninger eller kollegaer – man får personlig interesse i det som skjer i feltet. Repstad påpeker at man også gjerne tyr til selvsensur for ikke å kompromittere vennskap med aktører man skal treffe igjen i ettertid (1998, s. 25). Jeg tror likevel det kan være fordeler ved å undersøke det nære, fordi man kan få tilgang til feltet på en måte som andre kanskje ikke ville ha rukket i løpet av en tidsbegrenset periode. Man bør heller ikke utelukke at det går an å oppdage andre ting enn man ellers ville ha gjort. Å skape en viss distanse og minimere graden av selvsensur er ikke helt umulig. Fangen (2010) skriver at forskeren får distanse til feltet fordi det er naturlig å trekke seg tilbake når skriveprosessen starter. I mange tilfeller kan det også være mulig å ta en lengre pause fra feltet. En kan bruke det bevisst for å skape avstand under analyse- og skriveprosessen. Men det koster litt ekstra å ta pause fra sitt eget felt, og det er ikke alltid det går an, heller.

4.3.3 To go native

Både Repstad og Fangen (2010) påpeker risikoen ved å delta fullstendig i miljøet. Man kan bli så opptatt av å utføre arbeidet eller aktiviteten at det ikke blir anledning til, eller at man glemmer, å observere og drive feltarbeid (Repstad, 1998, s. 36). «To go native» er et begrep i antropologien, og betyr at man blir en av dem man studerer. Da blir forskningsdimensjonen ved din tilstedeværelse nærmest fraværende, skriver Fangen. Du er blitt en av de innfødte (Fangen, 2010, s. 13). Jeg skjønner godt at dette er problematisk. Det var ikke lett å fange opp adferd som var selvfølgeligheter for meg, det var sikkert en del som glapp. Av og til husket jeg ikke en gang på forskerrollen. Det var imidlertid flere ting som skilte min situasjon fra «going native». Det ene var at jeg var oppmerksom på problemstillingen fra starten av, og kunne forholde meg bevisst og aktivt til at jeg var allerede *var* en slags native. For det andre var det noen faktorer som skilte meg fra majoriteten av de andre aktive deltakerne i miljøet. Jeg var en del eldre enn

gjennomsnittet da jeg kom inn, og jeg hadde to små barn. Med andre ord var forutsetningene for min sosialisering inn i miljøet annerledes, fordi jeg fra begynnelsen av hadde ett bein utenfor det sosiale der.

4.3.4 Den refleksive forskeren

I Cultural Studies-tradisjonen, som oppgaven min knytter seg til, legges det vekt på den refleksive forskeren som selv er en del av kunnskapsproduksjonen (Scott Sørensen, Høystad, Bjurström, Vike, & Nordgård, 2008, s. 37). I en intervjusituasjon blir kunnskapen til i møtet mellom respondent og forsker, fremhever Kvale & Brinkmann (2009). Hvilke temaer jeg la vekt på, hvilke spørsmål jeg stilte, alt dette påvirket hva respondentene snakket om. Samtidig kom jeg med oppfølgingsspørsmål basert på det respondentene valgte å svare og fortelle om. Fangen legger vekt på betydningen av refleksjon og selvransakelse under feltarbeidet, og understreker at egne inntrykk og følelser kan brukes som en del av datamaterialet (Fangen, 2010, s. 15). Siden dans er nonverbalt, ble fysisk deltakelse i aktørenes danseaktivitet en del av datainnsamlingen min. Mye av forståelsen min har vært knyttet til egen læring og danseopplevelse under feltarbeidet. Heldigvis er det ikke nødvendigvis feil å fokusere på egne opplevelser når man er i felten, mener Fangen. Flere forskere har fremhevet at viktig innsikt kom nettopp gjennom egne følelser og fornemmelser. Det betyr at forskeren ikke bare ser hva som skjer, men at han eller hun også føler det (Fangen, 2010, s. 75).

4.4 Gyldighet og pålitelighet

De fleste samfunnsforskere har forlatt ideen om at samfunn kan beskrives på en objektiv måte (Jacobsen, 2005, s. 214). Målet med denne oppgaven har heller ikke vært å lage en objektiv fremstilling av streetdance-miljøet. Likevel har det vært viktig å være kritisk til kvaliteten på data jeg hadde samlet inn, for å se hvor pålitelige de var og vurdere om jeg hadde fått tak i det jeg ønsket (Jacobsen, 2005, s. 214). Jeg later ikke som om funnene mine er fullstendig entydige. Der var alltid noen som ikke uttrykte helt de samme holdninger og verdier som andre i samme kategori. Avgrensning av miljøet har også hatt noe å si. Aktørene i de forskjellige delmiljøene i streetdance-Oslo har antakelig noe ulike oppfatninger av hva som er mer eller mindre autentisk, og legger vekt på forskjellige ting. Det samme gjelder for dansestiler, kanskje særlig perspektiver på etnisitet innen dancehall, som er en danseform jeg har valgt å ikke inkludere i undersøkelsen. Siden min undersøkelse hverken har ekstern gyldighet eller kan si noe om kausalitet, har jeg latt

være å trekke noen slutninger. Jacobsen (2005) skriver at styrken til kvalitativ analyse er at man har data som beskriver hvilke *mekanismer* som forbinder to eller flere kategorier. Med tanke på dette har jeg riktignok kommet med forslag til forklaringer, men jeg har ikke konkludert med hensyn til hva som skyldes hva. Det jeg har forsøkt å si noe om, er tendenser og mønstre jeg fant i det empiriske materialet. Derfor er det oppgavens interne gyldighet jeg tar opp i dette kapittelet.

Jeg vil påpeke at dette er en intersubjektiv undersøkelse, i den forstand at jeg hadde samme fokus og la vekt på de sammenhengene som aktørene. Grunnen var ikke bare at jeg var interessert i aktørperspektivet. Det var også fordi jeg neppe ville ha funnet ut det samme som en utenforstående uansett, fordi mye fremstår som selvfølgeligheter når man selv er deltaker. I mitt tilfelle tror jeg det intersubjektive perspektivet har gitt større gyldighet enn om jeg eventuelt hadde forsøkt å se miljøet utenfra. For øvrig betoner Scott Sørensen, et al. (2008) at den refleksive forskeren alltid vil ha blindsoner. Selv om jeg har prøvd å reflektere over metodiske svakheter, har jeg fremdeles en følelse av at analysen er påvirket av meg, uten at jeg helt kan sette fingeren på hva eller hvordan.

4.4.1 Validering

Jacobsen anbefaler å være kritisk til om man har fått tak i riktige kilder og om de har gitt riktig informasjon (Jacobsen, 2005, ss. 216-217). Kildene mine var deltakere i det streetdance-miljøet jeg avgrenset undersøkelsen til. Jeg er ganske sikker på at det fantes andre kilder, som kunne ha belyst problemstillingen på en litt annen måte. Problemet var at jeg ikke kunne ha så mange intervjuer. Det var flere jeg kunne ha snakket med, og det var flere som hadde sagt at de ville delta. På et visst tidspunkt var det imidlertid mye som tydet på at metningspunktet var nådd med det datamaterialet jeg alt hadde samlet. Jeg fikk også beskjed av veileder om å sette strek. Dilemmaet var at jeg kanskje burde ha intervjuet færre eksperter og flere «vanlige» deltakere. Og jeg tror at resultatene mine kunne hatt et annet tyngdepunkt om jeg hadde valgt å undersøke et annet delmiljø enn streetdance-miljøet i Oslo sentrum.

Datainnsamlingen min startet tidlig og holdt på til ca. midt i arbeidsprosessen. Alle respondentene mine var nær det fenomenet jeg undersøkte. Når det gjelder deres vilje til å gi riktig informasjon, tror jeg ikke det var noe stort problem. Ettersom jeg kombinerte intervju og deltakende observasjon, kunne jeg også se om det som ble sagt stemte overens med det som ble gjort, og omvendt (Fangen, 2010).

4.4.2 Pålitelighet

Undersøkelsesopplegget påvirker de som undersøkes (Jacobsen, 2005, s. 225). Spørsmålet er om det er trekk ved undersøkelsen som har påvirket resultatene jeg har kommet frem til. Jeg har allerede vært inne på min nærhet til feltet. Det er imidlertid en side jeg ikke har nevnt: Nærheten som førte til at jeg selv allerede hadde en oppfatning av feltet, betød også at aktører i feltet allerede hadde en oppfatning av *meg*. Jeg merket at noen få respondenter virket usikre og unnskyldte seg med at «det kan hende det er feil...men...» og «jeg kan ikke så mye om dette her...». Det er forskjell på å uttale seg til en utenforstående og en som allerede har kunnskaper, særlig hvis man tror den man snakker med kan mer enn en selv om emnet. Men det nyttet ikke for meg å spille «naiv forsker» (Fangen, 2010), for det ville neppe ha blitt troverdig. Jeg måtte flere ganger si at jeg var opptatt av *deres* oppfatninger og synspunkter. Da virket det som de usikre respondentene kom bedre på glid. Gruppetilhørigheten min kan også ha påvirket noen av respondentene. Det virket som et par av dem var tilbakeholdende med å snakke om ting som involverte noen av mine venners synspunkter og holdninger. Alt jeg kunne gjøre da, var å minne respondentene om at intervjuet var konfidensielt, og at de ville bli anonymisert. Men jeg vet ikke om det hjalp så mye. Jeg merket meg imidlertid at det samme ikke gjorde seg gjeldende når jeg intervjuet aktører med høyere status og lengre fartstid i miljøet. Dette tydet på at min aktørstatus i feltet kan ha påvirket noen kategorier av respondenter mer enn andre. Jeg tror imidlertid ikke disse intervjuereffektene fikk alvorlige konsekvenser. De sa meg for øvrig noe om strukturen i feltet.

Jeg tror aktørstatusen min bidro til at observatøreffekten ble liten. Siden jeg i utgangspunktet trente litt som jeg ville på Swag, Fresh og Dope, var jeg et kjent fjes og gled inn i de respektive miljøene der. På Hype var jeg derimot en utenforstående. Dette kan ha ført til skjevheter i datainnsamlingen. Jeg håpet at det å trene på Hype et helt semester ville kompensere for noe av skjevheten. Da fikk de andre elevene tid til å bli vant til meg. En annen faktor er at det var såpass stor forskjell på dansestil, elevsammensetning og miljø på Hype i forhold Fresh, Swag og Dope, at jeg i utgangspunktet bare kjente tre-fire stykker på Hype. De jeg kjente var imidlertid instruktører og dansere med høy status der. At jeg var fortrolig med disse personene selv om jeg var helt ny og elendig i koreografi-dans, kan ha vært rart for de andre elevene. Jeg hadde en vag følelse av det skurret for noen iblant. Det stemte nok ikke overens med det interne statushierarkiet. Jeg tror dette kan ha hatt en effekt, men jeg vet ikke hvilken. Det

hadde nok ikke spesielt å gjøre med min rolle som observatør, og jeg er usikker på om jeg kan kalle det en observatøreffekt.

4.5 Forskningsetiske vurderinger

Et forskningsetisk dilemma jeg har tenkt over, er at jeg vekslet mellom to ulike roller under feltarbeidet. Det var umulig for meg å skille helt mellom rollen som deltakende observatør og vanlig aktør. Selv om jeg benyttet åpen deltakende observasjon, kunne rollen som «forsker» til tider bli skjult, ikke bare for deltakerne men også for meg selv. Jeg husker ingen spesifikke situasjoner som var forskningsetisk problematiske, men det kan tenkes at aktører iblant henvendte seg til meg som privatperson, uten å tenke over at jeg også drev med datainnsamling. Derfor har jeg valgt å tone ned noe jeg kunne ha gjort mer ut av i oppgaven, nemlig bakgrunnen til respondenter og andre jeg har snakket med. Det slo meg at en del av dem hadde et element av det mange vil betegne som litt «vanskelig» i bakgrunnen sin. Det var ikke noe mønster i akkurat hva det dreide seg om, men det var et påfallende trekk. Men saken er at disse tingene ble antydnet indirekte, i sammenheng med andre temaer. I et par tilfeller hadde jeg også fått vite ting i fortrolighet under private samtaler. Ut fra dette har jeg konkludert med at det ville vært uetisk å komme inn på respondentenes bakgrunn i oppgaven. Derfor har jeg valgt å forholde meg generisk til faktorer som vedrører personlig bakgrunn, oppvekst og lignende.

5 TEORI OG TIDLIGERE FORSKNING

I dette kapittelet gjør jeg rede for det teoretiske rammeverket jeg har valgt for å belyse temaet for problemstillingen, og jeg tar for meg tidligere forskning som jeg mener er relevant i sammenheng med streetdance og hiphop.

Jeg har valgt å bruke samlebetegnelsen «streetdance» om de dansene som kommer inn under hiphop-begrepet, fordi jeg som utgangspunkt ville unngå å kategorisere selve dansene. Hiphop er like fullt ramme for streetdansene på overordnet nivå. Når jeg snakker om streetdance-*miljøet* mener jeg det som på engelsk kalles «the hip hop dance community». I oppgaven handler det altså om miljø som et sosialt nettverk.

Schloss (2009) påpeker at begrepet «hiphop» betegner tre ulike, men overlappende konsepter: a) hiphop som tradisjon og levd kultur gjennom praktisering og videreføring av kulturuttrykkene dans, musikk og graffiti, b) Hiphop (rap) som en type populærmusikk utviklet innen hiphop-kulturen, og gjennom interaksjon med musikk- og underholdningsindustrien, c) demografisk betegnelse for afroamerikansk ungdom, uavhengig av hvilket forhold de enn måtte ha til rap eller hiphopkultur (Schloss, 2009, ss. 4-5). Schloss uthever at dette er noe som ikke kommer tydelig frem når folk uttaler seg om fenomenet. Både jeg og respondentene mine bruker hiphop-begrepet på flere måter, uten å definere noe tydelig skille mellom de tre betegnelse. Dette er antakelig på grunn av at utydelighetene Schloss bemerker, er innvevd i grensdragningene, og i at betydningene er vanskeligere å utkrystallisere praktisk enn teoretisk. Derfor er min bruk av hiphop-begrepet ofte unyansert, ettersom jeg snakker om det som et fenomen og som en kontekst for dansestiler i streetdance-miljøet.

Studier av subkulturer er tema både i Cultural studies-tradisjonen og i sosiologien. Ved å undersøke streetdance-miljøet i Oslo som et sosialt aspekt av hiphop som subkultur, har jeg plassert oppgaven i skjæringspunktet mellom kulturstudier og sosiologi. Jeg har valgt et teoretisk rammeverk som gjenspeiler dette. For å finne ut hvordan aktørene i Oslo definerer autentisitet, har jeg brukt konseptet om symbolske grenser. Jeg har undersøkt grensdragningene i streetdance-miljøet som meningsskapende prosesser i relasjon til danseaktivitet i subkulturen. Michele Lamont (1994) har studert symbolske grenser i sammenheng med Pierre Bourdieus (2002) distinksjoner og begrepet kulturell kapital. For å belyse hvilke verdier som ligger bak grensdragningene i streetdance-miljøet i Oslo, og se hvem som har definisjonsmakten, har jeg benyttet Sarah Thorntons (1995) begrep om subkulturell kapital. Når det gjelder autentisitetsbegrepet, har jeg støttet meg på Cultural studies-konseptet om autentiske

subkulturer og på autentisitet som en konstruert ideologi knyttet til individualismen i moderniteten, med vekt på Charles Taylors analyse i «Autentisitetens etikk» (1998).

5.1 Subkulturer

Jeg har undersøkt Oslos streetdance-miljø i lys av teori om subkulturer. Men hva er definisjonen av en subkultur? Ettersom subkulturbegrepet er mangslungent og kan oppfattes som vagt, er det uenighet om anvendbarheten av begrepet og teoriene knyttet til det (Williams, 2011, s. 6). Men at et begrep er vanskelig å få tak på, trenger ikke bety at det ikke er nyttig og anvendelig, det gjør det imidlertid nødvendig å redegjøre for begrepet og definere hvordan en bruker det. Ken Gelder (2007, introduksjon) identifiserer seks viktige måter subkulturer generelt har blitt forstått på: gjennom deres ofte negative forhold til arbeid (uvirksom, kriminell osv.), deres negative eller ambivalente forhold til klasse, deres assosiasjon med territorium (street, hood, club osv.), deres bevegelse ut og bort fra hjemmet og inn i former for tilhørighet utenfor hjem og familie, deres bånd til utskeielse og overdrivelse (i motsetning til tilbakeholdenhet og moderasjon), deres avvisning av hverdagslivets banaliteter, spesielt «massification». Hiphop som fenomen kan passe med alle Gelders (2007) nøkkelforståelser av subkulturer. Hiphop er en grunnleggende del av konteksten for streetdance-miljøet i Oslo, uavhengig av hvilken forståelse ulike aktører og grupperinger måtte legge i hiphop-begrepet. Derfor har det vært naturlig for meg å ta opp autentisitetskrav tilknyttet flere av nøkkelperspektivene på subkulturer. Min oppgave er imidlertid en intersubjektiv undersøkelse av streetdance-miljøet. Derfor har jeg valgt å legge vekt på den forståelsen av subkulturer som passer best med deltakernes egne perspektiver på streetdance-miljøets autentisitet, nemlig i forhold til det Gelder (2007) kaller «massification». Dette ståstedet passer med J. Patrick Williams (2011) syn på subkulturer som motsatsen til «mainstream», og til Gelders definisjon av subkulturer som:

... grupper av mennesker som blir representert, eller representerer seg selv, som forskjellig fra normative sosiale verdier eller «mainstream» kultur via sine partikulære interesser og praksiser. Det være seg gjennom hva de er, hva de gjør og hvor de gjør det (Gelder, *The Subcultures Reader*, 2005, innledning).

I 1955 kom Albert Cohen frem til at medlemmer av marginaliserte grupper inverterte prinsippene i mainstream kultur og skapte subkulturer basert på alternative verdier og oppfatninger av identitet og status (Williams, 2011, s. 55). Thornton (2005) poengterer at det er de subkulturelle deltakerne som selv konstruerer det de betrakter som mainstream

og forskjellig fra dem selv. Jeg har valgt å legge meg på Thorntons linje, som jeg kommer tilbake til i analysen.

5.1.1 Chicagoskolen og Birminghamskolen

Ved Universitetet i Chicagos avdeling for sosiologi utviklet det seg tidlig på 1900-tallet en tradisjon for urban etnografi med fokus på sosiale problemer og subkulturelle løsninger (Williams, 2011). Howard Becker (2005) tilhørte Chicagoskolen, og i en studie fra 1963 av en gruppe avvikende jazzmusikere fant han ut at de så på seg selv som innehavere av en slags mystisk disposisjon kalt «hip». De så ned på andre mennesker, særlig sitt eget publikum, som de mente var uvitende «squares». Beckers konsept om «hip» er relevant i forbindelse med Sarah Thorntons (1995) begrep om subkulturell kapital, ettersom hun anser «hipness» som en form for subkulturell kapital innen såkalte «club cultures».

Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) i Birmingham på 1970-tallet skulle bli retningsgivende for utformingen av nyere teori om subkulturer. Ved CCCS ble subkulturer sett i tilknytning til ungdommers forbruk/konsum av blant annet klær og musikk, og teoretisert som relativt statiske og homogene enheter vis-a-vis et dominant kulturregime (Muggleton & Weinzierl, 2003; Gelder, 2005; Williams, 2011). Dick Hebdige mente at subkulturer kunne inkorporeres i hegemonisk kultur blant annet ved at subkulturell stil ble konvertert til masseproduserte varer (Gelder, 2005, s. 85).

Det er ikke uvanlig å betrakte hiphopkulturen som et resultat av post-borgerretts-æraen (post civil rights era) og postindustrielle forhold i New York og USA på 1960-70-tallet (Rose, 1994). Rappens presentasjoner av svarte amerikaneres livserfaringer blir for eksempel forstått av mange som kritikk av og motstand mot en undertrykkende hegemonisk kultur (Williams, 2011; Rose, 1994). Samtidig er rap antakelig det av hiphopens kulturuttrykk som i størst grad har vært gjenstand for kommodifisering gjennom musikk- og underholdningsindustrien.

Selv om marginaliseringsprosesser danner bakteppet for opprinnelsen til de danseformene som blir praktisert i Oslos streetdance-miljø, har dansene i utgangspunktet utviklet seg i forbindelse med hiphop som festkultur (Forman & Neil, 2012; Sandberg, 2008). Tricia Roses (1994) og Williams (2011) syn på rap står i kontrast til streetdansenes opprinnelige funksjon som sosiale festdanser, noe som peker i retning av kompleksitet og dynamikk fremfor CCCS sin forståelse av subkulturer som relativt statiske og homogene enheter. Derfor tar jeg utgangspunkt i at det mainstream «andre» som subkulturer kan oppfattes å stå i forhold til, heller ikke nødvendigvis må forstås som hverken enhetlig

eller ubevegelig. I lys av alt dette kan det være hensiktsmessig å se nærmere på teori om post-subkulturer, teorier som beveger seg i motsatt retning av CCCS.

5.1.2 Post-Subkultur

På 1990-tallet ble Birmingham-skolens teori om subkulturer kritisert blant annet for mangelen på empiri, for at forståelsen deres av subkulturer var rigid og lineær, og for å overteoretisere klasse og underteoretisere andre faktorer, som for eksempel kjønn og etnisitet. Det ble stilt spørsmål om det teoretiske rammeverket til CCCS fremdeles hadde relevans. Dermed oppsto det behov for å etablere et alternativt rammeverk. (Muggleton & Weinzierl, 2003, ss. 28-29). Ved universitetet i Manchester vendte de blikket mot populærkultur (Redhead, 1998). Stil ble noe man som individuell forbruker kunne velge fritt, uavhengig av subkulturell tilknytning. Etter hvert ble det etablert et alternativt begrep: «post-subculture». Dette er basert på teori om hybriditet, flyt og sammensmelting i det postmoderne samfunnet, og tar utgangspunkt i individet fremfor det sosiale (Muggleton & Weinzierl, 2003; Williams, 2011). Dermed ble grensene oppløst, og det man tidligere så for seg som definerte subkulturer fløt ut og ble til ett av mange flyktige valg tilgjengelige for det postmoderne individ.

Jeg mener imidlertid at det sosiale står helt sentralt i hiphopkultur og streetdance, og at verdier og holdninger må sees i sammenheng med at deltakerne er aktører i et sosialt miljø. Nettopp fordi subkulturbegrepet ikke er tydelig definert, tror jeg det fremdeles kan være anvendelig på kulturelle fenomener som virker utydelige og skiftende. Det er også mulig å dra nytte av flere analytiske begreper, siden det ene begrepet ikke nødvendigvis utelukker det andre. Derfor har jeg tatt utgangspunkt i Williams (2011), som mener subkultur kan forstås som et kulturelt begrep og miljø som et sosialt begrep, der disse har hver sin komplementære rolle.

5.1.3 Tilbake til subkulturer

Det kan virke som det har blitt lagt vel mye vekt på CCCS og svakheter ved deres teoretiske rammeverk, som kanskje ikke var så ensrettet som kritikerne ville ha det til. Williams (2011) påpeker at John Clarke og hans kolleger i Birmingham allerede i 1976 bemerket at begrepet subkultur alltid refererer til et bredt utvalg av kulturelle potensialiteter. Mens noen subkulturer er løst definerte miljøer, utvikler andre tydelig, sammenbundet identitet og struktur. Andre igjen kan forstås på begge måter, avhengig av perspektivet (Williams, 2011, ss. 34-35). Williams tror også at Clarke ikke mente å identifisere to subkulturelle typer i det hele tatt, men heller to poler som subkulturelle

fenomener til stadighet kunne bevege seg mellom. Dick Hebdige (1979) så for eksempel subkulturer som mobile og tilpasningsdyktige – i stand til å låne fra en rekke kulturelle områder, så vel lokale som transnasjonale (Gelder, 2005, s. 85).

Jeg mener konseptet om subkulturer langt fra er så rigid som det har blitt kritisert for å være. Teori om post-subkulturer har for øvrig et poeng i at post- eller senmodernitetens samfunn preges av individualisme og valgmuligheter. Det støtter også autentisitetens problematikken i min undersøkelse opp under. Georg Stahl (2003) fremmer et mellomstandpunkt, som åpner for dynamikk og utveksling mellom subkultur og mainstream uten at grensene kollapser og all originalitet og autentisitet utviskes.

Min forståelse og bruk av begrepet subkultur i denne oppgaven er en hybrid variant av perspektivet i Cultural studies og teori om post-subkulturer. Jeg undersøker streetdance-miljøet i lys av dets tilknytning til hiphop via musikk og dans. Både hiphopmusikk og -dans har vært gjenstand for kommodifisering. Dette er for så vidt på linje med forståelsen av subkulturer ved CCCS. Jeg fokuserer imidlertid på subkulturell produksjon fremfor konsum. Derfor baserer jeg meg på Stahls (2003) oppfatning av subkulturer som dynamiske områder for aktivitet. Jeg forstår subkultur som heterogen og åpen for utveksling med mainstream, men likevel mer eller mindre sammenbundet. I tråd med Thornton forstår jeg begrepet mainstream som streetdance-miljøets konstituerte «andre», som de ser seg i opposisjon til. Jeg har brukt begrepet for å skille ut hva aktørene selv definerer som et autentisk miljø, i motsetning til det de ekskluderer som illegitimt. At mainstream-begrepet for øvrig er omdiskutert, kommer jeg tilbake til senere i kapitlet.

Ved å bruke konseptet om subkulturell kapital, basert på Bourdieus kapitalteori, har jeg også trukket inn teori som forsterker forestillingen om en dominerende/hegemonisk kultur som subkulturen står i opposisjon til, slik teorier ved CCCS forstår det. Jeg tror nok at dette har påvirket og preget analysen min.

5.2 Symbolske grensedragninger, kulturell kapital, habitus og felt

Symbolske grenser handler om å gi verden mening. Det ligger i konseptet at dette ikke kan være noe absolutt og uforanderlig en gang for alle. I «International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences» blir symbolske grenser beskrevet som «... the lines that include and define some people, groups and things while excluding others» (Epstein 1992, s. 232, i Lamont, Pendergrass, & Pachucki, 2015, s. 850). Når vi klassifiserer etablerer vi samtidig grenser. Grensedragninger som meningsskapende aktivitet tilskriver mennesker, situasjoner, objekter og praksiser verdi.

I Oslos streetdance-miljø blir ulike kulturelle praksiser forstått som mer eller mindre autentiske. Jeg forsøker å finne ut hvor grensene trekkes, hvordan distinksjonene kommer til uttrykk, og hvilke verdier de bygger på. Jeg analyserer grensedragninger som et komplekst fenomen, hvor noe ulike betydninger spiller sammen med hverandre. Grensedragning omfatter både det å dra grenser, som en prosess over tid, og formålet/resultatet av denne prosessen, som da er de grensene feltets aktører innretter seg etter.

Siden jeg har bestemt meg for å betrakte streetdance-miljøet som en subkultur, har jeg valgt å se verdiene som ligger under grensedragningene i sammenheng med subkulturell kapital. Konseptet er utviklet av Sarah Thornton (1995) og bygger på Bourdieus kapitalteori. Bourdieu studerte blant annet sammenhenger mellom smak og sosial struktur. Han definerte kulturell kapital som kunnskap som akkumuleres gjennom oppdragelse og utdanning, og som gir sosial status (Thornton, 2005, s. 185). Kulturell kapital skiller seg fra kapitalformer som økonomisk kapital og sosial kapital, ved at den fungerer som symbolsk kapital hvis ervervelse er tilslørt, noe som gjør det vanskelig å avgjøre hvordan en har tilegnet seg denne kapitalen. Dette får gjerne kulturell kapital til å virke som noe naturlig, eller medfødt, ved dem som har den (Clay, 2003, s. 1349).

Hos Bourdieu er smak og derav kulturell kapital kroppsliggjort gjennom «habitus», der de manifesterer seg som fysiske disposisjoner. Svein Østerud (1994) bemerker at habitus ikke betegner en medfødt, men en sosialt og kulturelt utviklet kompetanse, og representerer det kollektivt ubevisste i oss. Selv om vi ikke forfølger denne inkorporerte kulturelle arven, avgjør den hvilket handlingsrepertoar som står til rådighet for oss (Østerud, 1994, ss. 409-410).

Bourdieu konseptualiserte sett med sosiale relasjoner som «felt». Roar Høstaker (2006) beskriver felt som et mikrokosmos innen det Bourdieu kaller det sosiale rommet. Hvert felt er et system strukturert av posisjoner der deltakernes posisjon i forhold til hverandre er resultat av forhandlinger og strider. Hvert felt er altså statushierarkier med sine egne spilleregler. Bourdieu delte inn kulturell kapital i flere underformer, for eksempel lingvistisk, akademisk og kunstnerisk kapital. Striden i hvert felt har som innsats tilegnelsen av den spesifikke kapitalen i feltet eller redefineringen av hva som skal regnes som kapital, skriver Høstaker:

Denne kapitalen er ulikt fordelt, og det gjør at ein får eit skilje mellom dominerande og dominerte, og den ulike fordelinga av kapital utgjør strukturen i feltet og styrkeforholda innan feltet på eit visst historisk tidspunkt» (Høstaker, 2006, s. 172).

I tillegg til å posisjonere individer i et spesifikt felts statushierarki, fungerer kulturell kapital som kriterium for grensdragninger og avgjørelser om hvem som står for det legitime eller autentiske i en bestemt kontekst. Kulturell kapital kan altså være et grunnlag for ekskludering fra sosiale grupper (Clay, 2003, s. 1349). I lys av dette kan man forestille seg en subkultur som et eget felt, der deltakerne konstruerer grenser for å utpeke hvem og hva som er innenfor eller utenfor. I denne oppgaven behandler jeg streetdance-miljøet som et slikt felt.

5.3 Subkulturell kapital

Sara Thornton (2005) peker på at alle de sub-formene Bourdieu deler kulturell kapital inn i, er dem det spilles om i Bourdieus eget felt og sosiale verden, hvor agentene har store mengder institusjonalisert kulturell kapital. Thornton forsøker på sin side å forstå verdier og hierarkier *internt* i klubbkulturer, ikke i forhold til en dominerende kultur. Thornton mener det går an å identifisere sub-former av kapital som utspiller seg i mindre privilegerte rom, og utviklet sågar begrepet *subkulturell kapital*. «Subcultural capital confers status of its owner in the eyes of the relevant beholder», skriver Thornton (2005, s. 186). Subkulturell kapital har verdi for en bestemt gruppe, og er avhengig av et felt som verdsetter denne kapitalen. Et annet kjennetegn er at kapitalen er tilgjengelig i visse subkulturer, og ikke tilegnes som allmenn kunnskap gjennom oppdragelse eller gjennom utdanningssystemet.

I likhet med Thorntons studie knytter min undersøkelse også an til aktørperspektivet og de interne verdiene i subkulturen. Jeg har prøvd å finne ut hva deltakerne i Oslos streetdance-miljø selv inkluderer og ekskluderer på bakgrunn av, og hva det er de trekker grensene mellom det autentiske og inautentiske etter. De utgjør en spesifikk gruppe med en praksis som hører til i en bestemt kulturell kontekst, hiphop. Denne lar seg ikke umiddelbart klassifisere som legitim innenfor Bourdieus rammer for kulturell kapital. Derfor har jeg valgt å bruke Thorntons begrep subkulturell kapital i forbindelse med streetdance-miljøet. Det har også tillatt meg å skille mellom miljøets spesifikke kulturelle kapital og symbolsk kapital som et mer overordnet begrep. Muggleton & Weinzierl (2003) bemerker at selv om Thornton har vist hvordan kulturell smak og kapital kan forstås som flytende og dynamisk, er det vanskeligere å forstå habitus på denne måten. De mener det tyder på at Thornton ikke benytter seg av habitus-konseptet (Muggleton & Weinzierl, 2003, s. 11). I sammenheng med det Thornton kaller «fantasy of classlessness», peker hun imidlertid på at britiske «club culture»-ungdommer som har

gått på privatskoler¹⁶, ofte legger seg til arbeiderklasse-aksent (2005, s. 187). Personer i mainstream er «classed», mens klubberne nyter den klasseløse autonomien til «hip youth».

5.4 Autentisitet

Problemstillingen min dreier seg om autentisitet. Dette temaet ligger under alt jeg tar opp i analysen min, selv om jeg ikke alltid påpeker det. Det snakkes ofte om autentisitet i sammenheng med hiphop, men det brukes gjerne andre ord og uttrykk. Ikke alle aktører og dansestiler i streetdance-miljøet blir kategorisert som «ekte» hiphop. Dermed oppstår behovet for andre måter å definere seg som autentisk på. For å finne ut hvilken mening aktørene i streetdance-miljøet legger i det å være autentisk, har det vært nyttig med en oversikt over ulike betydninger av begrepet.

Authentikos, som kommer fra gresk *authentēs*, betyr opphavsmann, original, genuin (Olseth, 2013). På norsk har ordet autentisk et overlappende sett av betydninger som inkluderer ærlig, sann, ekte, original, ren, virkelig, riktig og opprinnelig. Lindholm (2013) påpeker at alle disse ordene refererer til en tilstand som blir forstått som underliggende eller utenfor omskiftningene i den alminnelig tilværelse (2013, s. 364). Lindholm (2013) viser også til at det finnes minst to overlappende, men distinkte, måter å betegne noe som autentisk på: genealogisk eller historisk (opprinnelse), og identitet eller overenstemmelse (ekspressivt innhold).

5.4.1 Autentisitetsbegrepets utvikling

Verden forandrer seg og er i stadig utvikling, uansett hva en måtte mene om den retningen utviklingen har. Og når en prøver å forstå autentisitet i subkulturer i lys av grensedragninger og subkulturell kapital, må en også ta i betraktning at streetdansere er moderne mennesker preget av tankegodset i samtiden og samfunnet de er en del av.

Diskusjoner om autentisitet innenfor antropologiske og sosiologiske rammer har hatt en tilbøyelighet til å handle om omkringliggende prosesser, mening og kontekst. Dette står i kontrast til behandlingen av autentisitetsbegrepet i nyere vestlig filosofi, der søken etter det autentiske tok en vending dypt innover (Theodossopoulos, 2013). Bessant (2010) viser til at i en førmoderne tilværelse kunne mening innhentes av å kjenne seg tilknyttet en slags overordnet livsbetingelse som til dels visket ut «indre-ytre» forskjeller. (Bessant,

¹⁶ Public school educated (Thornton, 2005).

2010, s. 18). Fra så tidlig som på 1600-tallet har imidlertid skiftende filosofiske tolkninger av hva som er autentisk, fokusert på representasjonen av det indre Selvet, slik det kan oppdages og defineres av subjektet selv. Med tiden kom autenticitet, i den spesifikke formen av «å være seg selv», til å få gjennomslag som den gjengse tropen for transcens i den vestlige verden (Theodossopoulos, 2013, s. 341; Lindholm, 2013). Individualiseringen og idealet om «å være tro mot seg selv» knytter Charles Taylor (1998) til Rousseau og videre til Herder – som legger vekt på det individuelle mennesket. Det finnes ikke noen allmenngyldig og absolutt måte å være menneske på. Hvert individ må finne *sin* egen måte.

Jeg har tatt utgangspunkt i autenticitet som en konstruert ideologi. I dagliglivet er det likevel lett å tenke på autenticitet som essensialistisk. Kanskje det henger sammen med at den innovervendte, individualistiske forståelsen av autenticitet er blitt naturalisert i tankemønsteret til moderne mennesker. Selv om jeg ikke bruker autenticitets-begrepet essensialistisk, utelukker ikke det at aktører i miljøet har en essensialistisk forståelse av autenticitet, og at det kan gjøre seg gjeldende i noen aktørperspektiv i oppgaven.

5.4.2 Originalitet

Det ligger i modernitetens individualisme at mening reflekteres i og av individer, som har en eksistensiell «forpliktelse» til å uttrykke sin identitet og tilføre noe personlig. Denne forpliktelsen gjør seg også gjeldende i streetdansene, og kommer tydelig til uttrykk i Oslos streetdance-miljø. Taylor (1998) peker på at autenticitet involverer originalitet. «Forestillingen om at hver enkelt av oss har en særegen måte å være menneske på, innebærer at hver av oss også må oppdage hva det er å være seg selv» (Taylor, 1998, s. 72). Da får originaliteten en verdi i seg selv. Å være tro mot seg selv er å være tro mot sin originalitet, og idet man artikulerer originaliteten, definerer man også seg selv. Det vokste altså frem en ekspressiv forståelse av menneskelivet (Taylor, 1998, ss. 42-43). Ved å tale om ekspressivismen i den moderne forestillingen om individet, tar Taylor tak i oppfatningen om at åpenbaring kommer gjennom uttrykk. Han peker på at dette knytter selvoppdagelse til kunstnerisk skapelse. At selvoppdagelse fordrer skaping, spiller en avgjørende rolle for den retningen autenticitetsideen har utviklet seg (Taylor, 1998, s. 73).

Taylor påpeker at ideen om originalitet gjerne medfører en forestilling om at autenticitet innebærer at det er nødvendig å bekjempe konformitet i form av regler påført utenfra. Originalitet krever opprør mot konvensjonene, skriver Taylor (1998, s. 76). Janna Michael har intervjuet unge som er involvert i det hun kaller «urban culture scenes»: «They dismiss following trends which is seen as shallow, boring and too easy. Instead,

their central concerns are authenticity and individuality» (Michael, 2013, s. sammendrag). Denne oppfatningen om at originalitet er det samme som å skille seg ut, og at autentisitet fordrer å finne sin egen vei utenom den gemene hop, er nærmest blitt et moderne mantra. Men dette fortoner seg ulikt alt etter hvilket perspektiv en har, noe jeg kommer tilbake til i analysen.

5.4.3 Autentisitetens etikk

Jeg har relatert streetdance-miljøets egne begreper og autentisitetskriterier til Taylors (1998) teorier i autentisitetens etikk. Autentisitet er ikke bare én ting, det er mange. For å analysere et komplekst fenomen har jeg hatt behov for å belyse problemstillingen fra ulike vinkler. Ved å benytte Taylor har jeg hentet inn et filosofisk og idéhistorisk perspektiv, som sammen med sosiologi og kulturstudier har gitt et bredere spektrum av teori å analysere problemstillingen med.

I moderniteten legges det vekt på at meninger må finnes og uttrykkes på nytt. Taylor (1998) tar utgangspunkt i modernitetens idé om autentisitet. Han har i denne sammenheng funnet det nødvendig å minne om det han kaller betydningshorisonter, som bygges opp i refleksjon av historie og fellesskap ut over individet. Med betydningshorisont mener Taylor at ting blir viktige mot en bakgrunn som gjør dem forståelige. Dette innebærer også erkjennelsen av at det finnes noen spørsmål som er viktigere enn andre. Vi kan ikke benekte eller underkjenne den betydningshorisonten som gjør at noe får betydning for oss, om vi skal gi oss selv en meningsfull definisjon, skriver Taylor (1998, ss. 50-51). Taylor påpeker også at det er en alminnelig leveregel i våre dager å være tro mot seg selv og prøve å realisere seg deretter. Hvilket innhold dette skal ha, er i hvert tilfelle et individuelt og personlig anliggende, som ingen kan eller bør bestemme for andre (Taylor, 1998, s. 28). Han legger imidlertid vekt på at det ligger moralske idealer bak denne selvrealiseringens individualisme. Det handler om å være tro mot seg selv i en spesifikt moderne betydning av dette uttrykket, skriver Taylor. Dette moralske samtidsidealet har han valgt å kalle «autentisitet» (1998, ss. 28-29). Men selvvalg gir mening som ideal bare dersom noen spørsmål er viktigere enn andre, understreker Taylor. Idealet ville ellers ikke kunne stå på egne ben ettersom det krever en horisont av betydelige spørsmål – en *betydningshorisont*, som bidrar til å bestemme i hvilken forstand selvdannelse er meningsfullt (Taylor, 1998, s. 52).

Autentisitet involverer en ansvarliggjøring – man tar ansvar for seg selv og sin egen utvikling. Taylor påpeker at der er en begrepsmessig forskjell mellom kravene som angår det å være tro mot seg selv, og kravene som har med mellommenneskelig rettferdighet å

gjøre (Talyor, 1998, s. 74). Når Taylor påpeker at autentisitet er et moralsk ideal, innebærer det «... et bilde av hvordan en bedre og mer høytstående måte å leve på ville vært» (Talyor, 1998, s. 29). Denne forståelsen av autentisitet som moralsk ideal kan stå i motsetning til visse oppfatninger av autentisitet i hiphop knyttet til gata, hardcore og lignende, idet «the street» har blitt benyttet som et sted for å få endene til å møtes ved hjelp av tvilsomme og kriminelle aktiviteter (Williams, 2011). Det ligger en tvetydighet i hiphop, i og med at kulturuttrykket kan behandle slike temaer både på en politisk bevisstgjørende og på en forherligende måte. Ambivalensen ved dette har jeg blant annet forsøkt å forstå ved hjelp av Taylors måte å definere autentisitet på.

Taylor legger vekt på at moderne måter å leve på bygger på etiske idealer, men mener at aktørene ikke er bevisste på disse idealene fordi de ikke blir tydelig nok artikulert i modernitetsdebatten (Talyor, 1998, s. 11). Dermed har det vokst frem det han kaller avarter av autentisitetsidealet. Disse drives frem av det selvsamme autentisitetsidealet som rett forstått fordømmer disse avartene (Talyor, 1998, s. 81). Taylor uttrykker bekymring over den moderne forståelsen av autentisitet som individuell selvrealisering og selv-valg, der selve det å velge tillegger verdi til det som blir valgt. Selvbestemmende frihet som et «moderne» ideal har ifølge Taylor dratt med seg en tendens til vektlegging av valget i seg selv som det avgjørende, og dermed til en glidning mot myk relativisme, som igjen er knyttet til verdisubjektivisme (1998, s. 51). Ved å legge vekten på det legitime i det å velge nesten uansett hva av tilgjengelige muligheter, risikerer vi til syvende og sist å frata de ulike mulighetene deres betydning. Da blir alle valg like mye verdt, ettersom de er valgt fritt, og fordi det er selve valget av noe som gir det verdi (Talyor, 1998, s. 50). Taylor bemerker at autentisitet er en frihetsidé, men at selvbestemmende frihet i ytterste konsekvens ikke anerkjenner noen grenser (1998, s. 78).

Personer som bekjenner seg til visse versjoner av moderne autentisitetskultur, vil trolig ikke knytte forpliktende bånd til sosiale fellesskap, fordi sosiale relasjoner primært får instrumentell verdi for selvrealisering (Talyor, 1998; Bessant, 2010). Selv legger Taylor (1998) vekt på at utviklingen av et autentisk Selv er avhengig av relasjoner til andre og andre menneskers anerkjennelse. Når identiteten ikke er sosialt avledet, som den historisk sett ikke er lenger, må den genereres innenfra, men det kan bare skje gjennom en form for samspill med andre (Lindholm, 2013, s. 389; Talyor, 1998, s. 57). Når man skal ha en personlig og original identitet, blir anerkjennelse omtrent uunnværlig. Identiteten blir veldig sårbar om andres anerkjennelse holdes tilbake. Ved å flytte fokus fra introspeksjon til de mer relasjonelle aspektene ved et sentrert autentisk selv, rettes

oppmerksomheten mot komplementariteten mellom autentisitet og intersubjektivitet. Mellommenneskelige relasjoner, forbindelser og felleskap bidrar til å skape og utforme en meningsfull horisont for en autentisk tilværelse (Bessant, 2010, ss. 19-20). På bakgrunn av dette har jeg tatt utgangspunkt i forhold mellom individ og sosialt felleskap i streetdance-miljøet for å forstå aktørene autentisitetsoppfatning.

5.5 Tidligere forskning

I *Black Noise – Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, understreker Rose (1994) viktigheten av å se hiphop i sammenheng med urban avindustrialisering. I 1975 var New York bankerott, og før krisen var over, var det blitt foretatt drastiske nedskjæringer i sosiale og offentlige tjenester. Videre, skriver Rose, ble også disse kuttene akkompagnert av en boligkrise som varte til godt ut på 80-tallet. Alt dette bidro til økende ubalanse i velstandsfordelingen. Dette rammet særlig latino og afroamerikanske husholdninger (Rose, 1994, s. 28).

Tonje Langnes og Kari Fasting (2014a) har studert breakere av ulike etnisiteter i Oslo. Ifølge dem påpeker Rose at breaking oppsto som en kilde til motstand og beredskap i møtet med et fiendtlig samfunn, som på 1970-tallet nedvurderte fargede ungdommer. Tverrkulturelle Breake crews battla hverandre for respekt, og hiphop ga ungdommer i ghettoen sosial status og en følelse av å ha verdi i en verden som kunne forårsake følelser av ubetydelighet og håpløshet (Langnes & Fasting, 2014a, s. 2). Langnes & Fasting gjør rede for hvordan breakerne de undersøker konstruerer en egen breaker-identitet frakoblet øvrige sosiale kategorier, og mener det bidrar til å gi breaking et frigjørende, myndiggjørende potensiale «... different from the common stigmatization and stereotypical prejudices regarding gender and ethnicity that many have experienced» (Langnes & Fasting, 2014a, s. 1).

Joseph Schloss (2009) baserer boka «Foundation» på sine erfaringer fra det han kaller «the New York City b-boy¹⁷ scene» i perioden 2003-2008. Han bemerker at fremveksten av «hiphop» var et resultat av spesifikke nyskapinger og valg gjort av bestemte personer på spesifikke tidspunkt og steder. Schloss gjør rede for begrepet «Foundation» som essensielt for breaking som praksis. Foundation er sammensatt av flere elementer. Schloss siterer Ken Swift, som beskriver det som: «... the combination of the mental approach, philosophies, the attitude, the rhythm, style and character combined

¹⁷ Se ordliste i appendix 1.

with the move» (Schloss, 2009, s. 50). I sammenheng med det Schloss kaller en egen hiphop-pedagogikk, får foundation betydning av å være det som viderefører læremesterens tradisjonslinje og personlige innovasjoner til elevene sine. Foundation setter premisser for å danse en bestemt stil, og setter rammer både for samtidig og fremtidig utøvelse. Schloss (2009) bemerker at hiphop er utformet for å ta opp i seg ulike kulturuttrykk, samt at foundation lar aktørene innlemme alt det de bærer med seg av erfaringer og historie.

Petter Dyndahl (2008) undersøker autentisitetsdiskurser i hiphop og rap. Han påpeker at tolkninger av etnisitet og rase, i tillegg til globalisering og stedets betydning, som tematiseres i sammenheng med kulturell identitet, også reflekterer forestillinger og fordringer om autentisitet. Dette synes å danne et gjennomgående, sentralt tema i diskursen om hiphop, skriver Dyndahl. Hiphop har vært underlagt en autentisitetsdiskurs som blant annet har handlet om rasemessige og geopolitiske distinksjoner. Autentisitet, *the real* i hiphop, ble oppfattet som betinget av etnisk og sosiokulturell herkomst. Globaliseringen av hiphop har imidlertid ført til en globalisering, der globale, medierte former rekontekstualiseres og gis fornyet, reforhandlet betydning i lokale kulturelle praksiser (Dyndahl, 2008, s. 104). Dermed blir det Dyndahl (2005) kaller hiphopens høyst artikulerte fordring om autentisitet, stadig plassert i nye kontekster. I oppgaven min undersøker jeg slike forhandlinger i form av grensdragninger, og ser etter hvilke verdier som legges til grunn for defineringen av autentisitet i streetdance-miljøet akkurat i Oslo.

Mary Fogarty (2012) skriver at mange av de breakerne som hadde blitt kjent gjennom media på 1980-tallet, begynte å lage sine egne video-artefakter på 1990-tallet, «... providing a source for the values and codes of hip hop culture» (Fogarty, 2012, s. 449). Fogarty fremhever at i breakekulturen sirkulerte det kunnskap transnasjonalt via reisende dansere og utveksling av nevnte video-artefakter. «These creative acts are historically significant to the shaping of local breaking practices within an international configuration of scenes» (Fogarty, 2012, s. 450).

I hiphop støter man stadig på «real» som et uttrykk for autentisitet. Det snakkes blant annet om «real» hiphop. Kembrew McLeod (2012) undersøkte bruken av frasen «to keep it real» i amerikansk rap på slutten av 1990-tallet. Særlig svarte artister prøvde å kontrollere tilgangen til hiphop gjennom en retorisk forankring av hiphop-autentisitet. Man måtte være svart, være fra «the street», ha en «underground» verdiforståelse, og

rappe fra hjertet fremfor å rappe for pengenes skyld¹⁸ (McLeod, 2012). McLeod delte resultatene sine inn i semantiske dimensjoner med tilhørende dikotomier underordnet motsetningsparet fake/real. Ifølge Tony Mitchell (2003) har Ian Maxwell funnet at hiphoperne i Sydney løser autentisitetssknipa ved å: «... identify an authenticity deriving not from colour or race, but from a notion of truthfulness to oneself. It turns out that it is okay to be white and into Hip-hop as long as you don't misrepresent who you are, as long as you do not simulate blackness» (Mitchell, 2003, s. 9). Men «ghettosentrismen» og den idealiserte forestillingen om svart autentisitet i hiphop-diskursen i USA truer stadig med å overstyre alternative forestillinger blant hip hop-generasjonen om det kulturelle rommet de lever sitt liv i, uansett hvilken rasemessig identitet de har, skriver Mitchell (2003). Han mener at hiphop-miljøer utenfor USA, som for eksempel i Sydney, ofte slutter seg til dette, i hvert fall retorisk. Som konsekvens drives «ikke-svarte» hiphopmiljøer til å søke mer ferdighetsbaserte oppfatninger av autentisitet. Dette mener jeg kan være relevant også i forbindelse med streehdance-miljøet i Oslo. Ikke bare på grunn av demografi og globalisering, men fordi hiphop ifølge Joseph Schloss (2009) er meritokratisk.

Miljøet jeg undersøker, er på sett og vis et ekspertmiljø. Selvsagt er der også nybegynnere og glade amatører i miljøet, men det er preget av en form for profesjonalisering, noe som godt kan tenkes å påvirke aktørenes oppfatninger om ferdigheter. Nazgol Ghandnoosh (2010) undersøker hvordan deltakere tolker en kulturell praksis som vanligvis assosieres med en annen rase enn deres egen. I sin studie av ikke-afroamerikanske deltakere som trener hiphop-dans i Los Angeles, peker Ghandnoosh på at nybegynnere ofte snakker om en iboende eller kulturelt tilegnet autentisitet blant afroamerikanere. Ekspertene uttrykker derimot sjelden raseorienterte oppfatninger om dansens nåtidige praksis. De har mer fokus på personlig egnethet, og påvirkes av å være omgitt av dansere med ferdigheter som ikke følger noe rasemessig mønster, og av eksponering for andre som aksepterer deres ferdigheter (Ghandnoosh, 2010, s. 1580).

¹⁸ Når artister tilpasser sitt kunstneriske uttrykk etter markedet bare for å tjene penger, kalles det «sellout». Respondenten Alex kalte det kort og godt for «hor».

6 ANALYTISK PRESENTASJON AV STREETDANCE-OSLO

I metodekapittelet foretok jeg en avgrensning av streetdance-miljøet til det miljøet som er tilknyttet fire treningssteder i Oslo sentrum. Dette miljøet er ganske kompakt, og er på sett og vis plassert i sentrum sosialt så vel som geografisk. Det er generelt større sjanse for at aktive utøvere i andre delmiljøer dukker opp på noe som foregår i regi av sentrumsmiljøet, enn omvendt. Kanskje det kommer av bredden der, og av at det er mer sammensatt fordi flere aktører i sentrum interagerer på kryss og tvers av delmiljøene. Miljøene er altså såpass små at de mest aktive og engasjerte deltagerne kjenner hverandre selv om de tilhører ulike delmiljøer og grupperinger. For å skaffe meg en oversikt over det overordnede streetdance-miljøet tok jeg noen avstikkere underveis i feltarbeidet. Empirien jeg samlet der, har jeg brukt for å få oversikt over konteksten som sentrumsmiljøet er en del av. De andre delmiljøene i Oslo svarer til ytterpunkter ved streetdance-miljøet i sentrum. Ved å beskrive disse andre delmiljøene ønsker jeg å sette sentrumsmiljøet i relieff, noe jeg håper kan bidra til å kaste lys over analysen for lesere som er ukjente med streetdance-miljøet.

6.1 Et generasjonsskille

Skillet mellom koreografi og freestyle er gjennomgående i hele Oslos streetdance-miljø. Dette skillet har å gjøre med flere av temaene jeg skal komme inn på i analysen. Det følgende møtet mellom en gruppe etablerte fristilere fra sentrum og ungdommer på en fritidsklubb i Groruddalen, kan gi et bilde av konteksten for problemstillingen min.

Jeg står og henger i døra til dansesalen på «Groruddalsklubben». Det er fredag og klokka nærmer seg 18.00. Lokalet er i ferd med å fylles med ungdommer. De fleste er gutter med minoritetsbakgrunn. Noen jenter sitter ytterst på benkene som er satt opp som en liten tribune på den ene siden av rommet. DJ-en spiller tunge hiphop-beats som drønner ut av høyttalerne. Åtte dansere jeg kjenner fra streetdance-miljøet, varmer opp ute på gulvet. Konferansieren står på den lille scenen og snakker med et par av arrangørene. Oppvisnings-battlen i regi av Streetdance-foreningen Soul Sessions Oslo, SSO¹⁹, starter snart. Det er et arrangement åpent for unge fra 12-13 år til og med 18 år som går på skole eller bor i Groruddalen. De siste par årene har danseaktiviteten på klubben dabbet av, og de få som danser er mest opptatte av å gjøre koreografi og show. Nå skal proffe dansere med battle-erfaring konkurrere i hiphop 2 mot 2 for å inspirere ungdommene til å ta opp dansen igjen. En av arrangørene, som også underviser i dans på «Groruddalsklubben», forteller meg at DJ-en er med for å «la kidsa høre freshe beats, ikke radiomusikk». En ekte DJ hører med til en ordentlig battle. Ellers spiller ungdommene bare musikk fra YouTube, sier hun. Jeg går inn og setter meg midt blant alle ungdommene. Det er bra

¹⁹ Streetdance-forening med fokus på fristiler, formidling og fremming av hiphopkulturen.

oppmøte, og tribunen er full nå. Alle sitter og ser på danserne som varmer opp. Konferansieren oppfordrer ungdommene til å danse, de også, om de vil. Ingen reiser seg. Snart starter oppvisnings-battlen, og det kjøres semifinaler og finale. De første par rundene gir publikum god respons. Når jeg ser rundt meg, er det imidlertid stor forskjell på engasjementet. En yngre gutt ser ut som han kjeder seg og helst vil være et annet sted. Etter de første rundene dabber stemningen av, selv om den ene danseren, en lokal kjenning fra bydelen, får ekstra støtte fra publikum mens han svinger seg på gulvet. Når finalen er i gang, er det noen som går. Den yngre gutten som kjedet seg, smetter raskt ut. Omtrent halvparten av publikum sniker seg ut av dansesalen i tur og orden mens finalen pågår. Etter battlen er det jam. Den ene dommeren danser med en av ungdommene. To andre ungdommer våger seg også utpå i ca. 10-15 minutter. Flere av arrangørene danser. Bortsett fra dem er det ganske tomt på gulvet. Noen sitter og ser på, men de fleste har gått ut av dansesalen. Jeg forlater også rommet, og oppdager at det fortsatt er mange i klubblokalet. De står og henger, prater sammen eller spiller FIFA 14.

Jeg ble sittende igjen med en følelse av at det Soul Sessions Oslo SSO ønsket å formidle, ikke interesserte majoriteten av ungdommene på «Groruddalsklubben» nevneverdig, at det var to sider av samme sak som ikke stemte helt overens. For ungdommene var hiphop en del av deres hverdag som et dominerende populærkulturelt element: radiomusikk, musikkvideoer, ungdomsmote. For SSO var hiphop en egen kultur og livsstil: battling, DJ-ing, hiphop-beats – varianter av hiphopens kulturuttrykk som ikke er en del av samtidens populærkulturelle mainstream. Episoden peker ikke bare på forskjeller mellom hiphopkultur og hiphop som populærkultur, og mellom tradisjon og trend. Den sier også noe om et generasjonsskille. Bakari Kitwana etablerte i 2002 begrepet «hiphop-generasjonen» om dem født mellom 1965 og 1984:

Those of us at “The Source”²⁰ began to use the phrase «the hip-hop generation» to refer to our specific generation. It was our attempt to bring critical focus to the issues that defined our time and that went beyond simply rap music (Saunders, 2008, s. 33).

Kitwana refererer først og fremst til «blacks» i Nord-Amerika, men i og med at hiphop er et globalt fenomen, er det denne «hiphop-generasjonen» som har produsert og videreformidlet de kulturuttrykkene som inspirerte samme generasjon i resten av verden. Generasjonen som kommer etter hiphopgenerasjonen, er vokst opp med hiphopens populærkulturelle dominans. Det har vært med på å gi dem en annen innfallsvinkel til hiphop enn generasjonen før dem. Ettersom hiphop har hatt ganske lang modningstid i Norge²¹, er det hensiktsmessig å forskyve den norske hiphopgenerasjonen med fire-fem år, altså til dem født mellom ca. 1970 og 1989. Ana danser hiphop og er født på begynnelsen av 1990-tallet. Hun opplever musikk, utviklingen i retning av koreografi, og

²⁰ Rap og hiphop-musikk magasin fra USA.

²¹ Kommunikasjon med Bjørn «Sean» Hagen, september 2013

vektleggingen på kunnskap, som brytningspunkter mellom hennes generasjon og den forutgående.

Jeg: Har kunnskaper om musikken noe å si?

Ana: Ja det har jo det, men ikke for meg, neida. Men jeg er jo den yngre generasjonen, så ja det har jo noe å si, men jeg føler at det var mer fokus på sånn kunnskap i den generasjonen som var like før meg. Det er det jeg føler basert på hva de sier til meg da, hva de preacher og sier er viktig, så sier de det er veldig viktig å ha koll på all musikken, ha koll på the legacy og alt sånt. (...) Og jeg har inntrykk av at veldig mange er misfornøyde med hvordan det har vokst nå, med tanke på koreografi - at det har blitt så annerledes. (...) Vi bare danser det vi tenker er hiphop, og det vi føler er riktig – det vi føler for å danse. Vi gjør det samme som *de* gjorde. Men det vi føler for, er noe annet, og vi bruker heller ikke samme musikk. Og jeg føler at hiphopmusikken har utviklet seg.

Streetdance-foreningen SSO og Groruddalsklubben representerer på sett og vis to ulike delmiljøer i streetdance-Oslo. Blant fritidsklubber med streetdance på aktivitetsplanen finner man for eksempel Haugenstua, Lambertseter, Veitvet og Sinsen. Der er aktørene naturlig nok fra østkanten. «På Ammerud og Romsås, og langs hele T-banelinje 5 øst, er de nok mest opptatt av koreografi, fordi det er dette de ser på YouTube», forteller en informant fra sentrumsmiljøet som har undervist i dans på Groruddalsklubben. En annen informant som er aktiv på en av de andre fritidsklubbene i øst og er oppvokst i området, kaller miljøet sitt for «underground» i forhold til sentrumsmiljøet. Det kan være fordi dansemiljøet i Groruddalen og drabantbyene har begrenset tilgjengelighet, siden det er forankret i lokale ungdomsmiljøer, selv om koreografi-dansingen de praktiserer, er av det kommersielle slaget. Mange av dem som trener i lokalene til fritidsklubbene her, kommer ikke inn til det miljøet i sentrum som jeg har undersøkt. Streetdance-miljøet i sentrum av Oslo er i praksis åpent og tilgjengelig for alle som er interesserte i å ta seg dit, og tilbyr et stort spektrum av streetdance-former og -stiler. De større jobbene og det profesjonelle nettverket er også tilknyttet dette miljøet. Selv om det er vesentlige forskjeller, er miljøene ikke helt adskilte. Flere ungdommer fra østkant-segmentet tar klasser på Hype-studioet i sentrum, som har spesialisert seg på koreografi. En av respondentene mine som trener på Hype, har fortalt at det også er flere fra vestkanten som tar klasser der, men jeg har ikke observert noe eget miljø for streetdance i Oslo vest. Det antyder at kulturuttrykk knyttet til hiphop i større grad preger oppvekstmiljøene på østkanten enn i mange andre områder i Oslo. Svaret fra Ana støtter opp under disse observasjonene:

Jeg: Har hiphop og dans vært viktig i vennekretsen din under oppveksten?

Ana: Nei, det vil jeg ikke si, egentlig. På Holmlia var det dét (...). Der er det veldig sånn rap og hiphopkultur. Musikken vi hørte på var jo skikkelig Dr. Dre og bare sånne ting. Da vi flyttet til «ytte vest», var det mest fotball og sånt. Jeg var drillpike og..det var ikke helt til stede i vennekretsen *der*.

6.2 Delmiljøer

Jeg har nevnt to delmiljøer i streetdance-Oslo. Groruddalsklubben representerer det ene delmiljøet. Dette miljøet har forankring lokalt i ungdomsmiljøer i Oslo øst, der de driver med koreografi-dans og er opptatt av trender innen hiphop og populærkultur. SSO representerer det andre delmiljøet, som er det sentrumsbaserte miljøet. Det samler deltakere fra ulike steder, aldersgrupper, dansestiler og -nivåer. I sentrum finnes det både streetdance-skoler og egentreningssteder, koreografi og freestyle. Ekspertisen og jobbmulighetene er også sentrert her. Men det eksisterer også et tredje delmiljø. Dette delmiljøet er lite og begrenset sammenlignet med de to andre. Det kan oppsummeres som tradisjonsbundet, ikke-kommersielt, underground, og lite tilgjengelig utenfra. Dette delmiljøet er forankret i dansetradisjonen breaking som det ene av hiphopens fire opprinnelige elementer. Popperen Per forteller om hvordan dette utskiltes til et tredje delmiljø. Han ser det i sammenheng med streetdance-trender som oppstod i etterkant av breaking. Rundt 2010 var det en housedans-boom, og en del streetdansere kom for å trene house på Dope. Det var ifølge Per den siste dråpen for de mest tradisjonelle der:

Per: De er ekstremt puristiske. De rendyrker breaking som hiphop. (...) For noen breakere er ikke hiphop-dans hiphop, for det er jo ikke breaking. For dem som er skikkelig ekstreme på breakinga, er sånn «å nei jeg orker ikke være *her*» fordi det er housedansere her også. Zancudo crew er sånn. De rendyrker breaking og hiphopkulturen til tusen. De er jo nesten for å leve på gata, for det de ser som ekte hiphop, det er jo på gata. De orker ikke delta i miljøet, de leier heller et eget sted.

Per beskriver holdninger i et delmiljø som legger særdeles mye vekt på tradisjoner og bevaring av det de anser som et opprinnelig, autentisk kulturuttrykk – nesten som en slags folkekultur. Mens de fleste i sentrumsmiljøet og de unge i østkantens streetdance-miljø synes det er greit å gjøre kommersielle oppdrag, har tradisjonalistene i større grad en negativ holdning til det kommersielle. Line er oppvokst på en annen kant av landet, der ett av byens breake crews har tatt på seg rollen som det hun kaller «hiphop-politi». De setter ikke-kommersielle holdninger i streetdance-miljøet på spissen:

Line: ... de angrep meg før, fordi jeg satte jo opp workshops – *commercial* (koreografi-dans) og hiphop – og da var det sånn «nei, du skal ikke ta penger for det, nå er det bare svindling på gang her», og at jeg prøvde bare å tømme lommebøkene til folk før jul, type sånne ting.

Følgende er hentet fra en beskrivelse av et jam som arrangeres av delmiljøet til Zancudo crew: «NO competition – NO energy drink sponsors – NO show – NO superstars». Arrangerte battler, som er populært i dag, er ofte store konkurranser der man kan vinne større pengepremier. BC One er en verdensomspennende kommersiell konkurranse i breaking som arrangeres av energidrikk-leverandøren Red Bull. Å gjøre opptredener er

også blitt en viktig del av streetdance per i dag, og kan bli brukt som det respondenten Hans mener er en snarvei til å bli kjent uten å ha opparbeidet seg respekt og anerkjennelse innenfor miljøet først. Hos den yngre generasjonen som driver med det jeg har valgt å kalle koreografi-dansing, blir imidlertid ikke slike opptredener sett på som en snarvei, men som en naturlig del av danseformen de driver med. Koreografi-dans er nemlig en show-form som har oppstått i kjølvannet av hiphop-dansingens økende popularitet, og skapt for å vises for et publikum.

Koreografi-danserne i Groruddalen og gruppen med breakere jeg har beskrevet, representerer ytterpunktene på skalaen for grensedragningene i streetdance-miljøet i sentrum av Oslo. Forenklet og oppsummert trekkes grensene mellom koreografi og freestyle – som jeg opplever er hovedskillet i miljøet, og kommersiell vs. underground, new school vs. old school, trend vs. tradisjon, populærkultur vs. hiphopkultur. Det er viktig å huske på at det er snakk om grader av variasjon, og at det ene ikke nødvendigvis utelukker det andre. Ser vi på de to delmiljøene, oppdager vi at grensedragningene i høy grad sammenfaller med miljøinndelingen. Grensedragningene har en tendens til å korrelere – en som driver med freestyle er for eksempel også i stor grad underground, har kunnskaper om the old school, verdsetter dansens tradisjoner og er opptatt av hiphop som en egen kultur, og vice versa. Med utgangspunkt i undersøkelsen av sentrumsmiljøet ser en at den ene siden blir betraktet som mer autentisk og hiphop enn den andre. Koreografi-danserne i Groruddalen kategoriserer imidlertid det de holder på med som en form for hiphop, og ser neppe på seg selv som mindre autentiske selv om de har andre praksiser enn breakerne i Zancudo crew.

Dyndahl skriver at erfaringen av at kulturelle ytringer kan være autentiske, må relateres til flere, og kanskje motstridende, måter å oppleve noe som sant og ekte på (2008, s. 103). Jeg har ikke forsøkt å finne ut hva som *er* autentisk, men undersøkt oppfatninger og opplevelser aktørene har av dette. Problemstillingen min innbefatter eventuelle interne uenigheter rundt grensedragningene i Oslos streetdance-miljø. Hvor grensene trekkes er altså et stridsspørsmål. Derfor tar jeg utgangspunkt i at autenticitet ikke er noe absolutt og fast determinert. Jeg har også for øye at streetdansene, slik de fremstår i dag, har utviklet seg fra noe. De videreutvikles heller ikke i et vakuum.

7 YTRE GRENSEDRAGNINGER

Jeg har vært inne på grensedragningene innad i streetdance-miljøet, og har kommet frem til et knippe kategorier man gjerne deler inn i og klassifiserer etter. I analysen vil jeg komme mer inn på hvordan skillelinjene trekkes, og hvorfor. I den forbindelse har jeg gjort et teoretisk skille mellom ytre og indre grensedragninger. Dette er et analytisk grep for å forstå hvordan grensedragningen slår forskjellig ut for ytre versus indre miljø. I denne analysen gjelder dette også et skille mellom mainstream og subkultur. Aktørene i streetdance-miljøet vurderer autentisitet ut fra samme sett kriterier både når de skiller mellom «oss og dem» utad og når de ser på hvem som er mest «oss» innad. Kriteriene vektlegges imidlertid forskjellig, og får ulik relevans i ulike sammenhenger.

7.1 Innledning

I streetdance-miljøet er der en tendens til å trekke koreografi-dansernes autentisitet i tvil. Men selv om noen streetdansere blir definert som mer «real», mer ekte hiphop og så videre enn andre, fungerer som regel ikke disse grensedragningene slik at deltakere ekskluderes fullstendig eller permanent fra streetdance-miljøet. Så hva er forskjellen overfor samme slags praksis i henholdsvis intern og ekstern sammenheng? Det som skiller mellom dem som driver med kommersielle former for hiphop-koreografi henholdsvis innenfor og utenfor miljøet, er tydeligvis noe mer enn måten de danser på.

Post Birmingham-studier så ut over «oss mot dem»-fremstillingen av subkulturer som utad annerledes, men innad homogene fellesskap (Williams, 2011, s. 33; Muggleton, 1998, s. 173). Grensedragninger som skiller internt mellom ulike aktører og grupperinger, bryter med tankegangen om at subkulturer er internt homogene. Grensedragningene posisjonerer deltakerne innad, ut fra skillet sentrum/periferi. Og dermed markerer de også ytre rammer som man kan orientere seg etter, Og skaper en fornemmelse av at det er noe som er forskjellig mellom «oss» og «dem». Jeg har valgt å undersøke dette ved å prøve å finne ut hva den subkulturelle kapitalen i miljøet består av. På den måten kan jeg se nærmere på hva deltakerne mener de selv besitter, men som kanskje mangler på utsiden. Dette forutsetter at jeg ikke bare tar for meg deltakere og grupperingers interne autentisitetsdistinksjoner, men også ser på hva som skiller ut streetdance-miljøet som et eget, autentisk miljø. Slik håper jeg å belyse flere dimensjoner ved grensedragningene og oppnå bedre forståelse av måten de fungerer på.

I det følgende presenterer jeg perspektiver på deltakernes måter å skille mellom innside og utside av streetdance-miljøet, slik det tegner seg ut fra mine innsamlede data.

7.2 Mainstream, media og kommersialisering

Teori om subkulturer er omdiskutert, men kan ikke desto mindre være et nyttig rammeverk for analyse av hva streetdance-deltakerne oppfatter som autentisk i miljøet. Konseptet om «mainstream» står sentralt i dette. Thornton (2005) påpeker at det ikke dreier seg om én homogen gruppe, og at det er tvilsomt om mainstreamene gjenspeiler faktiske empiriske sosiale grupper. Likevel konstituerer streetdance-miljøet sin versjon av «mainstream», som fungerer som et imaginært «annet». Thornton (1995) gjør også et poeng av at media medvirker til å konstituere subkulturer, fordi subkulturelle deltakere definerer sin autenticitet i forhold til det de ser som «fake» fremstillinger av subkulturen i mainstream media. Dette er viktig nettopp fordi media og kommersialisering spiller en sentral rolle for hva aktørene oppfatter som et autentisk streetdance-miljø og definerer som ekte hiphop. Derfor gjennomsyrrer kapittelets tema hele analysen min. Jeg tar dem imidlertid opp i ulike sammenhenger og med andre vinklinger gjennom oppgaven. I dette kapittelet ser jeg på hvordan aktørene i streetdance-miljøet konstituerer streetdance-miljøets mainstream «andre». Det er i dette den ytre grensdragningen utkrystalliseres og noe av forskjellen mellom streetdance på henholdsvis utsiden og innsiden av miljøet kommer frem. Jeg tar også opp aktørenes stilling til kommersialisering og media, som de har et ambivalent forhold til. Denne ambivalensen er et tegn på at skillet mellom subkultur og mainstream ikke er like ukomplisert som det aktørene gir uttrykk for innad i miljøet.

I streetdance-miljøet blir det som hører til utenfor, i stor grad assosiert med populærkultur, trender, forbruk og underholdningsindustriens kommersialisering og kommodifisering av hiphopkulturens dans og musikk. Den generelle oppfatningen er at originaliteten finnes innenfor miljøet, mens det som er utenfor betraktes som etterligninger basert på et bilde av hva danseformene og hiphop er. Dette bildet er populærkulturelt og blir formidlet via mainstream media og kommersiell underholdningsindustri. Individuer som hører til mainstreamen, omtales av flere respondenter som «vanlige folk». De eksponeres for de formene for hiphopmusikk og streetdance som sirkulerer på det Sam betegner som «overflaten», og blir gjerne ansett som passive konsumenter av de produktene som ifølge Alex «blir pusha». Selv om de samme grensene trekkes for alle streetdanser jeg har undersøkt, er det per dags dato hiphop-dans som står i sentrum av spenningsfeltet mellom innside og utside. Det kan

henge sammen med den vedvarende populariteten til rap- og hiphop-musikk, som er kontekst for danseformen.

Subkulturell kommodifisering har vært et sentralt tema i teori om subkulturer, og har gjerne blitt sett på som oppløsende. Williams skriver at både Hebdige og Clarke så spredning av subkulturelle uttrykk gjennom popularisering og kommersialisering som utvannende og ufarliggjørende (2011, s. 84). Musikk lar seg lettere kommodifisere og konsumere enn dans. Hiphop-dans har med sin direkte tilknytning til rap-musikk vært mer eller mindre populært siden 1990-tallet, i kjølvannet av rap-musikkens kommersielle suksess. Siden en slik glidning over i feltet for populærkultur og kunst innebar dansejobber og show, var en av konsekvensene at behovet for og fokuset på koreografi ble sterkere. Medicoppmerksomhet og kommersialisering har altså vært med på å åpne for jobbmuligheter og gjort streetdance til en alternativ inntektskilde. På samme tid har det brakt med seg institusjonalisering av streetdansene.

Det er verdt å merke seg at profesjonalisering og det å ta kommersielle oppdrag ikke nødvendigvis er uforenlig med å være underground, slik det gjerne fremstilles i teori om subkulturer. Majoriteten av respondentene mine forteller at de synes det er greit å kunne tjene penger på dansen, så lenge man beholder kontrollen over sin egen karriere og ikke lar kommersielle krefter ta fullstendig styring. Schloss påpeker det samme i forbindelse med breakerne han har studert i New York (2009, s. 40). Det økonomiske aspektet eksisterer også underground, men det er primært på internasjonalt nivå at det lar seg gjøre å leve av dansen utenfor det kommersielle og populærkulturelle feltet for underholdningsindustrien. Det er altså ikke det om en tjener penger på dansen, som hovedsakelig ligger til grunn for grensedragningen mot mainstream. Kanskje det handler om autonomi og en oppfatning om at mainstream lar seg styre av media og kommersielle krefter.

Kari: De som ofte er mest real og minst kommers er jo de som er minst i media. Og de som er mest kommers er mest i media, og maler et bilde av hva hiphop er som kanskje ikke alle er helt enig i. Mange rappere er jo poeter og skriver om politikk og romantikk. Mens andre rappere skriver tekster for å selge plate, og det er ofte de som høres mest på radio. Mens mye annen musikk som er liksom «real» hiphop, det hører ingen bortsett fra de som er nerder. Så det er jo litt det samme med dans også.

Det ser ut til at det å være kommersiell handler om å være motivert av og legge vekt på salgbarhet og tilgjengelighet. Slik Kari ser det, er det som er «real», ikke styrt av salgshall og popularitet. Derfor sirkulerer «real» hiphop underground blant spesielt interesserte.

7.2.1 Kommersialisering av en gatekultur

I dette delkapittelet tar jeg opp aktørenes oppfatninger om fremstillinger av hiphop i media, som står i kontrast til deres egne forestillinger av hiphop som en positiv kultur. Jeg kommer også inn på hva som kan ligge bak dette motsetningsforholdet.

Kari: Jeg tenker ikke at det nødvendigvis er en negativ ting at hiphop er i media. Det jeg synes er synd er at noen voksne tror at hiphop er en negativ ungdomskultur, når det egentlig er en utrolig positiv og inkluderende og kreativ kultur, som er veldig åpen. Og det synes jeg kommer merkelig lite frem i media.

Det er flere respondenter som deler Karis perspektiv. Slik jeg ser det, kan det hun peker på henge sammen med en dobbelthet som eksisterer i hiphopkulturen. På den ene siden har hiphop og streetdance opprinnelse i gatemiljøer i belastede urbane områder i USA. På den andre siden, skriver Chang (2007), bidro hiphop til en følelse av fellesskap. Willie Estrada²² og Steffan «Mr. Wiggles» Clemente²³ forteller at forholdene roet seg etter hvert som hiphop ble et positivt fenomen som ghetto-ungdommene opplevde å stå sammen om. Afrika Bambaataa og James Brown utga låten «Unity» i 1984. Den inneholdt frasen som skulle bli slagordet for hiphopkulturens positive kraft, nemlig «peace, love, unity and having fun!» Mitchell skriver at idéen om å spre kunnskap og advare mot gjenger, vold og narkotikahandel begynte å sirkulere i hiphopkulturen tidlig på 1990-tallet (Mitchell, 2003, s. 10). I denne forstand blir hiphopkultur oppfattet som en motsats til negative elementer i de sosiale omgivelsene. Samtidig er hiphopens mange kulturuttrykk gjennomsyret av dens historiske og sosiale forankring i gata og ghettoen.

Jeg tror den dobbeltheten jeg har forsøkt å gjøre rede for, kan ligge bak mye av spenningsforholdet i grensdragningen mellom «ekte hiphop» og mainstream. Leif og Yosef sier begge at ting som kriminalitet, vold og det å sette seg i respekt ved å vise hardhet, også er en del av hiphopkulturen og streetdansenes kontekst. Men samtidig er kulturhistorisk bevissthet om de positive aspektene ved hiphop en essensiell del av kunnskapsgrunnlaget for mange aktører i streetdance-miljøet. Kari og flere med henne mener at de positive sidene ikke blir vist i mediebildet. Line peker på hvilke aspekter hun mener *blir* vist:

Line: Det er jo naturlig at..folk lærer fra media og det er det de ser, hvis ikke de har en spesiell interesse for det. (...) Industrien, de som har penger, er de som bestemmer hva som skal være i media, og de er bare ute etter å tjene penger. Sex selger, så da putter de det forrest..vold og..ja.

²² Kommunikasjon på «History lesson and Spanish Hustle workshop», Oslo 2012.

²³ Kommunikasjon på «Soul Sessions Extended 2012 Knowledge panel and discussion», Oslo september 2012

Aktører som Line oppfatter at utenforstående reflekterer et mangelfullt bilde av hiphop, fordi det i mainstreamen bare blir formidlet noen få av de mange fasettene ved hiphopkulturen. I tillegg blir svært mye annet puttet i samme sekk, noe som også kan bidra til unyanserte fremstillinger. Dette viser seg i streetdance-undervisningen som foregår utenfor streetdance-miljøet.

7.2.2 Den farlige jazzdanseren

Aktører i streetdance-miljøet anser individer utenfor miljøet for å ha dårlige forutsetninger for å vite hva streetdance *egentlig* er. Både Yosef, Siv og Line gir uttrykk for at: «vanlige folk kan ikke vite bedre». Det kan blant annet henge sammen med at det som læres bort og fremstilles som hiphop utenfor streetdance-miljøet, ofte er kommersiell koreografi til populærmusikk. Flere av hiphop-danserne jeg har intervjuet, var imidlertid bevisste på at populære, kommersielle artister og musikkvideoer var det som inspirerte dem selv til å begynne med streetdance. Selv om aktørene aksepterer at en starter på denne måten, er tanken at de genuint interesserte før eller senere *vil* oppsøke kilder og lærdom ut over det som er mainstream og lett tilgjengelig, og få korrigert sitt medieskapte bilde i kontakt med et autentisk streetdance-miljø.

Aktørene legger også vekt på at læringssituasjonen er forskjellig. Å tilegne seg danseferdigheter innen streetdance har tradisjonelt ikke krevd tilgang og midler til utdanning. Dermed har mange kunnet lære seg, og leve av, dansen på tross av mangel på kulturell og økonomisk kapital.

Tine: Hiphop er gratis utdanning på en måte, hvis du trener hardt og er genuint interessert. (...) Hvor dypt du går og hvor interessert du er – du gjør din egen research, liksom, legger arbeid i det. Selv om det ikke står på papiret, så har du gjort utdannelsen din. Den er jo for evig.

Tony Mitchell (2003) skriver at verdier i hiphop relatert til autentisitet, *real*, *hardcore* etc. vektlegger verdier som blant annet kan assosieres med «hard earned skills». Ana setter dette til og med over eksisterende ferdigheter. Noe av poenget er nemlig at du skal være så dedikert at du tar initiativ til det harde arbeidet selv. Å være autodidakt streetdanser blir oppfattet som en høyere form for kvalifisering enn for eksempel bare en mastergrad i dans fra Kunsthøgskolen i Oslo, KHIO. Formell skolering ser ut til å få verdi kun i kombinasjon med læring og meritter på innsiden. Dette var noe Langnes (2014a) oppdaget da hun startet feltarbeidet i sin studie av breakere i Oslo. Hennes idretts-akademiske posisjon og sportskunnskaper hadde ingen innflytelse: "Within the subculture everyone was evaluated by their movement and subcultural skills" (Langnes & Fasting, 2014a, s. 7). Langnes hadde, til tross for sin akademiske grad i idrett, ikke den

rette typen symbolsk kapital. Altså ser tilegnelsen av subkulturell kapital ikke ut til å henge sammen med utdanningsinstitusjoner. Over halvparten av respondentene sier at de misliker når jazzdansere tror de kan undervise i hiphop etter å ha hatt det på timeplanen i to uker på KHIO.

Line: Jeg synes det er så dumt...fake..hele uekte...Jo, okey! Hvis du har en jente som har danset jazz i alle år - hører kun på «Flo Rida» og «Pitbull»²⁴ av musikk, vet ikke hvem *noen* av disse *founders* of hiphop er, har *ingen* kunnskap, bare sett litte grann hiphop på TV her og der og står og gjør sånn «yo!» og «pas de bourrées»²⁵, kanskje et «kick»²⁶ – underviser hiphop og går rundt i rosa caps. Det føler jeg er litt sånn fake. Det er et stort problem at danseskoler absolutt skal ha hiphop som et tilbud, så har de ikke kvalifiserte lærere (...).

En grunn til Lines misnøye kan være at aktørene i streetdance-miljøet ikke bare er dansere. De har et vesentlig ansvar for både bevaring og videreutvikling av dansestiler og tradisjoner. Olle og Tine snakker om noe som kalles «Each one Teach one»-prinsippet. Det innebærer et personlig ansvar for å lære videre til andre det man selv har fått lære. Prinsippet er ikke kommersielt begrunnet, men handler primært om videreføring av tradisjonslinjer (Schloss, 2009). Når jazzdanserne ikke engang går inn for å tilegne seg kunnskaper om det de lærer bort, svikter de dette ansvaret. Dermed svikter de også flere sentrale prinsipper i hiphopkulturens læringsfilosofi. Likevel kvalifiserer utdannelsen til jazzdanserne dem formelt sett til å undervise i streetdance ved ordinære danseskoler. Det er også et problem for Kari, Line og Siv at jazzdanserne selv og andre utenforstående faktisk *tror* de kan danse hiphop. I kapittel om Bakvendtland ser jeg blant annet på hvordan noen kan oppfatte seg selv eller andre som kvalifiserte til å lære bort en danseform uten å ha lært den.

7.3 Bakvendtland

Dette kapitlet handler om forholdet mellom utenforstående og deltakerne i streetdance-miljøets oppfatninger om streetdance og hiphop. Jeg har valgt å eksemplifisere dette ved å ta utgangspunkt i underholdningsprogrammet «Mitt dansecrew» på TV, der bredden i streetdance-miljøet var representert i en populærkulturell sammenheng som involverte både media og kommersialisering. Eksempelen setter i relieff hvordan aktører i streetdance-miljøet kategoriserer etter andre verdier enn det utenforstående i mainstreamen gjør. Det blir tydelig at det er snakk om en egen subkulturell kapital, som

²⁴ Kommerisielle pop-rap artister som har figurert på hitlistene i løpet av 2000-tallet.

²⁵ Grunnleggende trinn i klassisk-, jazz-, og moderne ballett.

²⁶ Jazz-kick i jazzballett.

skiller ut streetdance-miljøet som en subkultur. I denne sammenheng kommer jeg også inn på anerkjennelse, som jeg mener er viktig i forbindelse med subkulturell kapital.

7.3.1 «Mitt dansecrew»

Flere respondenter snakker om det de opplever som misoppfatninger av hva hiphop og streetdance *egentlig* er. Hva som kan ligge bak de ulike forståelsene av hva som er autentisk, blir tydeligere omkring kontaktpunkter mellom innside og utside. Et slikt punkt er TV-opptredener. I løpet av det tidsrommet jeg gjennomførte intervjuene mine, jobbet mange av landets mest anerkjente streetdansere med programserien «Mitt dansecrew», som ble vist på TV2 på nyåret 2015. Det som var spesielt med programmet, var at crewene kom fra streetdance-miljøet. De representerte i tillegg alle grupperingene og stilene i miljøet, fra break til koreografi-dans. Programmet gikk ut på at ca. åtte streetdance-crews fikk tildelt hver sin kjendis, som de skulle lære opp og opptre sammen med i dansenummer de koreograferte selv. TV-sendingene var "live" med publikum til stede. På slutten av hvert program kunne publikum og TV-seere stemme på sine favoritter, og crewet med færrest stemmer røk ut.

Mikkel er opptatt av fristiler, og battler aktivt. Crewet hans er anerkjente hiphop- og streetdansere, også ut over det norske streetdance-miljøet, men han opplevde å være ukjent for den gjennomsnittlige mainstream publikummer på «Mitt dansecrew». Et stykke ut i programserien fortalte Mikkel meg, tydelig oppgitt og litt ergerlig, at en yngre person i publikum hadde sagt til ham: «Dere er kjempeflinke, men det dere gjør er jo ikke hiphop! *Box crew* – det er det *de* gjør som liksom er hiphop». «Men det er jo nettopp det *vi* gjør som *er* hiphop!», utbasunerte Mikkel så til meg. Utsagn som disse er helt vanlige i streetdance-miljøet og innen hiphop, der autentisitet er en av de store og vedvarende diskursene. Det spesielle ved dette tilfellet er imidlertid at det er en utenforstående som uttaler seg, og at hva som er «ordentlig» hiphop-dansing, blir snudd så helt på hodet i forhold til definisjonen innad i miljøet. *Box crew* driver nemlig med kommersiell koreografi-dansing. I streetdance-miljøet er det *Box crew* som blir kritisert for at det de gjør egentlig ikke er hiphop-dans. Dermed får Mikkel bekreftelse på forestillingen om at folk flest, de vet ikke bedre. Saken henger kanskje sammen med at streetdance-miljøet er et eget felt med egne spilleregler, der det er subkulturell kapital som er gangbar mynt. I mangel av subkulturell kapital var publikummen ute av stand til å foreta den «rette» distinksjonen. Men Mikkel befant seg utenfor sitt eget felt, og crewet hans ble nå vurdert ut fra gjeldende «mainstream»-verdier.

7.3.2 Frihet, selvvalg og misoppfatninger

I det følgende tar jeg opp hva som kan ligge bak det Mikkkel ser på som en misoppfatning fra publikummerens side. Med dette kommer jeg også inn på hvorfor utenforstående, som jazzdanseren, kan mene de er kvalifiserte til å undervise i en dansestil de ikke har lært.

Mikkels opplevelse kan henge sammen med at mainstream-verdiene er knyttet til forestillingen om at det ikke eksisterer noen spilleregler i det hele tatt – at hiphop-dans er helt fritt. Noe av årsaken til denne oppfatningen er kanskje å finne i hiphopen selv. Leif kommer inn på dette temaet i sammenheng med kommersiell koreografi.

Leif: Det kan være nokså fett, men det er ikke hiphop. Derfor mener jeg vi mangler noen flere *ord* i danseverdenen, for hva *er* det? Jeg vet ikke hva det er! Men det blir kalt hiphop fordi *hiphop har noen av de tendenser som er i det, hvilket er at du skal finne på ting selv* (min utheving). Men da er vi tilbake til at du ikke kan finne på alt mulig selv. Hvis du ikke har et ståsted fra før, hvis du bare svever og ikke vet hvor du er, og bare danser som du vil..ja, så –.

Leif trekker inn det jeg har valgt å kalle originalitets-idealet i hiphop, samtidig som han problematiserer det. Dette idealet går ut på å tilføre noe eget, personlig og nytt til det man driver med. Men samtidig som det bidrar til å hindre stagnasjon og tilstivning, kan det også åpne for hybridisering. Hiphop kjennetegnes blant annet av at det er vanlig å hente inspirasjon utenfra. Flere hiphop-dansetrinn refererer for eksempel til TV-programmer og kjendiser. Schloss skriver at inkorporering av konsepter og erfaringer fra varierte kilder faktisk er noe hiphop ble designet for (2009, s. 44). Dette impliserer hos Schloss at det allerede finnes en korpus som det nye og varierte kan føres inn i. Men innenfor den alminnelige forestillingen om at hiphop ikke har noen rammer og at man dermed står fritt til å gjøre hva som helst, gjør man ikke forskjell på inkorporering og ekstrahering av konsepter og erfaringer, fordi de utenforstående ikke skjelner noen definert korpus. En følge av dette kan være at nesten alt kan bli hiphop, hvis det bare tar opp i seg tendensen i hiphop om at man skal finne på ting selv. Da går det også i retning av en individualisert definisjonsmakt over hva som er hiphopdans.

Sarah, Kari, Ana og Sam beskriver streetdance-miljøet som mangfoldig, «fargerikt» og åpent. Taylor skriver at begrep om forskjell, originalitet og aksept for mangfold er sentrale i den moderne forståelsen av autentisitet (1998, s. 50). Dette stemmer godt overens med at flere aktører jeg har snakket med, understreker at hiphop er for alle, forstått som noe alle kan bli med på og delta i. Når det ut fra disse trekkene ved hiphop danner seg en alminnelig forestilling om at hiphop er noe alle uten videre kan få til, og at en i hiphop-dans står helt fritt til å gjøre det en selv føler for, mener Leif at det dreier seg om en misoppfatning:

Leif: Det er ikke viktig for meg å bruke energi på autentisitet med mindre at det er noe som undergraver det jeg driver med. Et eksempel er, verden er jo sånn at: hiphopdans der kan du gjøre hva du vil, og derfor kan alle bare gjøre det. Og det undergraver det på den måten at respekten omkring det blir utvannet.

Når en tar i betraktning forestillingen om at det ikke eksisterer noen rammer, samt den hybriditeten som er innvevd i utviklingen av hiphopens kulturuttrykk, er det kanskje ikke så underlig at det oppstår situasjoner som den Mikkel beskriver fra «Mitt dansecrew».

7.3.3 Anerkjennelse og kapitalform

Det Leif sier om at respekten rundt dansen blir utvannet, tror jeg kan ha med betydningen av anerkjennelse å gjøre. Taylor viser til at det på sosialt og politisk nivå er et utbredt syn at manglende anerkjennelse kan være en form for undertrykking (1998, s. 62). Følelsen av å bli anerkjent som «den man er» tror jeg er viktig for opplevelsen av å være et helt og autentisk menneske. Den autentiske person kan ikke eksistere alene (Taylor, 1998). Når identitet blir generert, ikke gitt, må personer oppdage og stadfeste hvem de virkelig er, gjennom dialog. På den måten kan de også vinne andres anerkjennelse og respekt (Lindholm, 2013, s. 389).

Schloss (2009) mener breakerne tar historien sin særdeles på alvor, fordi deres plass i historien i de fleste tilfeller er alt de har igjen for all tiden og energien de har investert i breakingen. Dette er en pekepinn på at tilfredsstillelsen ved å danse fordi man elsker det og det føles godt, ikke nødvendigvis er tilstrekkelig. Grensedragningene involverer også krav på anerkjennelse og respekt. Utøvere som ikke får anerkjennelse i form av økonomisk belønning, kan i større grad ha behov for å legge vekt på bevissthet og kunnskap om den gamle skolen og tradisjonelle praksiser og verdier. Dette er også i tråd med en underground tankegang og økonomisk dimensjon der belønningen først og fremst kommer i form av subkulturell kapital, som gir status og respekt og *siden* kan veksles inn i økonomisk kapital og berømmelse, ikke omvendt.

Jensen påpeker at subkulturell kapital gir sosial anerkjennelse og status innen det subkulturelle feltet, uten at det nødvendigvis har noe særlig symbolsk bytteverdi i verden utenfor (2006, s. 268). Kommersialisering og institusjonalisering innebærer introduksjon av både økonomisk og symbolsk kapital i tillegg til den subkulturelle. Men som vi har sett av den farlige jazzdanseren, har det ført til at streetdance har blitt ekstrahert til utenforliggende felt, der det å ha lært seg ting på egen hånd, ha tradisjonskunnskap og kunne basics og freestyle ikke nødvendigvis har så høy symbolsk vekslingsverdi. Det er kanskje særlig tilfellet i pedagogisk sammenheng. Den symbolske kapitalen utdanning

gir, fører til at de med formell utdanning anses som bedre kvalifisert enn andre med like gode kvalifikasjoner, men med lavere utdanning (Bourdieu, 2002). Dette kan også sees som medvirkende til den utvanningen av respekt som Leif snakker om. Siv forteller at streetdanserne ofte får merke at hiphopen ikke blir respektert når de jobber med noen som ikke vet hva hiphop er. Om hvordan det var å være med på "Mitt dansecrew", sier hun:

Siv: ... vi føler at vi blir litt overkjørt kunstnerisk og blir tatt for gitt. Og TV2 tror også vi har all mulig tid i verden. De setter opp en tid, avlyser, setter opp en tid igjen og tror vi kan – og sier at vi må være der da..«dere *må* være der». Vi sier «men vi underviser da, vi jobber med dette». Og de svarer «nei, dere *må*». Altså, det er sånn mangel på respekt..at de ikke forstår hva vi holder på med, da.

Det er ikke utenkelig at det Siv her forteller, kan relateres til det Leif ser på som allmenne oppfatninger: 1) I hiphop kan du bare finne på alt selv. 2) Streetdance har ikke noen definisjonsrammer. Når streetdance heller ikke krever noen utdanning, kan det forstås slik at hiphop heller ikke forutsetter noe bestemt kunnskapsgrunnlag. Da trenger ikke en skolert danser å lære noe om dansestilen for å mestre den, fordi det simpelthen ikke er noe spesifikt man må kunne. Raseorienterte forestillinger om at ferdigheter i streetdance enten er medfødt eller tilegnet i form av å være hverdagskunnskap, kan også bidra til at ferdigheter i hiphop oppfattes primært å henge sammen med naturlige danseegenskaper og egnethet (Ghandnoosh, 2010), og at dansen følgelig er lett tilgjengelig og ligger naturlig for utøverne. Sammen kan disse forskjellige oppfatningene lett føre til en antakelse om at det ikke ligger så mye arbeid bak det å være en dyktig streetdanser, og kan påvirke hvordan prestasjonene blir verdsatt. Da underkjennes også verdier som mange legger vekt på innad i miljøet, slik som knowledge, dansetradisjon, hiphopkultur, the old school, "each one teach one"-prinsippet, autodidaktisme og "hard earned skills". En konsekvens av dette er at deltakerne i miljøet blir klassifisert på bakgrunn av andre verdier enn dem de klassifiserer etter selv. Dermed får de heller ikke den anerkjennelsen de selv synes de fortjener, mens andre kanskje opplever å oppnå den ufortjent. I det følgende forteller Ana om hvordan hun verdsetter anerkjennelsen fra streetdance-miljøet og mainstream ulikt:

Ana: Målet er å få respekt fra sine egne, egentlig. Og jeg føler at jeg – som har skjedd med mange andre også – at man blir fremstilt på TV mye før man føler man kan få respekten fra sine egne. (...) Det blir bare sånn...«dette er feil». Når noen (utenforstående) kommer til deg og bare «*fy søren*, du er den *beste* danseren jeg noen sinne har sett!», og man har nesten ikke lyst til å ta det imot, man har ikke lyst til å si takk, man vil bare si: «du vet *ingenting*...du har ikke sett *noen* ting».

Tommy Langseth (2012) skriver at Bourdieu i «Meditasjonen» viser til at jakten på anerkjennelse er drivkraften bak alle investeringer aktører gjør i et felt, og at han ser på

anerkjennelse som grunnleggende for et felts kapitalsystem. I sammenhenger som for eksempel den Siv beskriver i sine erfaringer fra «Mitt Dansecrew», skjer det en slags devaluering av den subkulturelle kapitalen, noe som slår ut i form av det hun opplever som mangel på respekt. På den andre siden anerkjenner streetdanserne heller ikke TV-aktørenes kompetanse og symbolske kapital. Følgelig er ikke de utenforstående aktørene med lav subkulturell kapital i stand til å gi anerkjennelse av høy verdi internt i streetdance-miljøet. Men, hvis anerkjennelse fra utenforstående ikke er relevant, hvorfor er alle respondentene mine opptatte av oppfatninger utenforstående har av streetdance? Og hvordan kan så mange av respondentene mine ha dansen som levebrød når det involverer et økonomisk aspekt som i utgangspunktet er problematisk for dem?

Bourdieu (1986) snakker om det han kaller felles miserkjennelse. Miskjennelse av kapitalen tilslører den som makt, samtidig som den fungerer som symbolsk kapital for det som er anerkjent som legitime verdier innenfor feltet. Dette forutsetter en samstemmighet som naturaliserer feltets spilleregler og verdier. Langseth (2012) legger vekt på at habitus ikke er statisk, og på at det kan avleses på gruppenivå. Dynamikken mellom aktør og miljø kan bidra til å forme ens habitus ved at feltets verdier og vurderingsformer blir inkorporert gjennom sosialisering (2012, s. 37). Den økonomiske kapitalen miserkjennes i streetdance-miljøet ved at dens verdi blir avvist, blant annet som legitim motivasjonsfaktor. Likevel viser den økonomiske kapitalen seg å ha symbolsk verdi. Det er kjent i miljøet at streetdansere får dårligere betalt for kommersielle oppdrag enn andre typer artister. Derved rangeres aktørene lavere enn for eksempel kjendisene i «Mitt Dansecrew». Siv, Ana, Kari og andre «Mitt dansecrew»-deltakere jeg har snakket med, mente at oppmerksomheten og pengene var urettmessig fordelt mellom crew og kjendis, og oppfattet det som mangel på anerkjennelse og respekt for aktørenes virke og kompetanse.

Et ønske om å leve av dansen kan legitimeres ved å trivialisere det økonomiske aspektet og fremheve at det er kjærlighet til dansen og kulturen som driver verket. Det Line sier i det følgende, viser imidlertid at spenninger som oppstår i områdene rundt grensedragningene, kan virke destabiliserende på etablerte sannheter i streetdance-miljøet. Slike «ustødigheter» gjør det enklere å få øye på ambivalenser ved grensedragningene.

Line: Og så er det veldig sånn at du skal ikke tjene penger på hiphop for det er en livsstil, og det skal være gratis og tilgjengelig for alle. Samtidig er de de første til å si «nei, det er ikke hiphop..dét er ikke hiphop. Dette er ikke for deg, og dette er ikke for deg». (...) Samtidig går de og underviser på danseskoler de også. Han som er hissigst av dem har vært med på «Norske talenter» to ganger, det blir ikke mer kommersielt enn det.

Møtet mellom underground og kommersiell som ulike økonomiske dimensjoner, avdekker ambivalenser som til vanlig er tilslørt. Ambivalensen overfor «de andre» kan bli ganske påfallende, særlig når det gjelder kommersiell utveksling og det som har med status, respekt og anerkjennelse å gjøre. Streetdansernes større eller mindre motvilje mot kommersialisering har neppe så mye å gjøre med at de ikke vil selge sin «vare», det vil si å skaffe seg inntekt av sine ferdigheter. Det er heller maktforholdet i den kommersielle utvekslingen som vekker negative følelser og reaksjoner. Reaksjonen på manglende anerkjennelse, eller bifall på feil grunnlag, kan i så måte også forstås som en reaksjon på maktforhold som er i streetdansernes disfavør. Når streetdanserne for eksempel deltar i felles opptredener med kjendiser, som i «Mitt dansecrew», opplever de at deres egne kvalifikasjoner og ytelser ikke står like høyt i kurs, verken regnet i penger eller i form av respekt og anerkjennelse. «Varen» blir ikke verdsatt etter kvaliteten, og «selgerne» har ikke forhandlingsmakt over prisen. Og når aktørene i det kommersielle feltet dertil vil bestemme hvordan «varen» skal utformes og leveres, blir det skjeve maktforholdet truende og ubehagelig. Streetdanserne kan oppleve det som de blir overkjørt på sitt eget felt, og som deres faglighet så vel som deres integritet og autentisitet står i fare for å bli kompromittert. Da kan de også føle behov for å «verne» sitt eget felt mot mainstreamens overkjørende makt og muligheter. Som aktører i en subkultur opplever de kanskje at de nettopp «overlever», med sine egne idealer og verdier og indre samhold, i et visst motsetningsforhold til andre kulturer og strukturer i samfunnet. Under trykket av ytre maktforhold kan de lett kjenne seg i en posisjon hvor de må «gi avkall på seg selv» i det kommersielle bytteforholdet og kompromittere det de «egentlig» står for. Desto verre når de kommersielle aktørene så vel som folk flest står kunnskapsløse og uforstående til dette, og behandler streetdanserne kun som underholdningsleverandører, uten egentlig å skjønne «varens» kvalitet og verdi. Og når publikum lar seg imponere over det som er enkelt og spektakulært fremfor det som er krevende å få til, får streetdanserne også på den måten demonstrert at «de andre» ikke ser den «egentlige» verdien av det som er foran øynene på dem. Ros og anerkjennelse på feil premisser oppleves frustrerende. Og det kan forstås som en naturlig motreaksjon at aktørene da sier til seg selv og andre at anerkjennelse utenfor miljøet ikke egentlig betyr noe for dem.

Ambivalensen i miljøet overfor «de andre», som blir særlig påfallende i visse sammenhenger, må sees fra en synsvinkel som tar posisjoner og maktforhold i betraktning. Når en tar med i bildet hele den situasjonen streetdance-miljøet befinner seg i, fremstår mange tilsynelatende selvmotsigelser som naturlige. Kommersielle

maktforhold virker i subkulturenes disfavør, og aktørene der får kjenne det på kroppen. Men selv om det er vanskelig å konvertere subkulturell kapital til andre kapitalformer med verdi utenfor subkulturen, er det ikke umulig. Det innebærer imidlertid at man til en viss grad er villig til å spille på lag med utenforliggende felt. Ønsker om å «spille med» påvirkes både av behovet for å oppnå noe og opplevelsen av hva som står på spill. Ubehaget i valgsituasjoner av denne art kan lett føre til ambivalens og selvmotsigelser, og håndteres gjerne ved å legge vekt på «ideelle» motiver for det valget man tar.

7.4 Motivasjon og relasjoner

Drivkraften bak dansen er viktig i streetdance-miljøet, og er med på å kategorisere hvem som er autentiske deltakere eller ei. I dette kapitlet ser jeg på hva slags motivasjonsfaktorer aktørene aksepterer eller avviser. Hvorfor danser du streetdance? Hva er agendaen din? Dette temaet bringer også de sosiale reglene i miljøet på banen. Disse reglene reflekterer både det sosiale og det kulturelle aspektet av subkulturen.

Taylor er kritisk til de moderne formene for selvrealisering som distanserer oss fra våre relasjoner til andre og fører til instrumentalisering av mellommenneskelige forhold (1998, s. 56). De fleste respondentene mine gir på en eller annen måte uttrykk for at det å drive med streetdance bør være indre motivert, ofte formulert som personlig kjærlighet til dansen, musikken og kulturen. Ytre motivasjon i form av penger og berømmelse blir gjerne beskrevet som «sell out» (McLeod, 2012). Det innebærer å gå på kompromiss med den man er, altså med sin egen autenticitet, for å tilfredsstille ytre, påførte krav for å oppnå kommersiell suksess. På individnivå knyttes det kommersielle aspektet til ytre motivasjon i motsetning til «indre» faktorer som danseglede og trang til å utfolde seg ekspressivt. Da kommer kommersielle hensyn i konflikt med den moderne autenticitetsoppfatningen om at aktørens ekte, indre selv skal springe frem uavhengig av regler påført utenfra. På sosialt nivå vekker kommersielle rammer bekymring for at de kulturelle aspektene ved dansen skal bli tilsidesatt for å oppfylle kommersielle og populærkulturelle premisser, og frykt for tilsvarende tendenser til et instrumentelt forhold til streetdance og hiphop. Penger og status som mål og motivasjon kan på den måten skygge for hiphopens iboende muligheter.

Det blir lagt stor vekt på personlige bånd innad i crews og grupperinger. Tine omtaler crewet sitt som «familie», og forteller at de deler alt. Når det kommer til det å være en autentisk deltaker i miljøet, peker både intervjuene og feltarbeidet mitt i retning av at det sosiale er minst like viktig som aktørens danseferdigheter. Leif snakker om noe

han kaller «pay your dues» i hiphop, som innebærer at man ikke skal være en passiv mottaker, men være aktiv og bidra med sitt til fellesskapet:

Leif: «Pay your dues» i hiphop er: du legger et stykke arbeid ned – og det blir ikke gjort fordi du skal gjøre det, det *gjør* du bare. Og hvilken type arbeid det er, kan være veldig forskjellig. Det behøver ikke være å vinne alle battles. Derfor brukes ordet *representere* i hiphop – vær tilstede, vis ditt ansikt, *gjør* noe – hvis du arrangerer et jam eller whatever, hvis du *bidrar*.

Å dele sine kunnskaper med andre, ha ydmykhet og hjelpe andre som er på et lavere nivå med å utvikle seg, har vært en gjenganger når mine samtaler med respondentene kom inn på hva som gir «creds». Blir noen imidlertid mistenkt for å gjøre noe for miljøet *for* å oppnå creds, eller få fordeler som de kan dra nytte av i karrieresammenheng, vekker det gjerne reaksjoner. Å forholde seg til dansen og miljøet på en måte som fremmer en rent personlig forståelse av selvrealisering, vil ifølge Taylor (1998, s. 55) gjøre betydningen av forbindelsene og fellesskapene som personen trer inn i, helt instrumentell. Da kan relasjonen mellom miljø og subjekt anses som brutt og individets motivasjon forstås som utenforliggende.

Ifølge teori om post-subkulturer har hybriditet, flyt og sammensmelting i det postmoderne samfunnet ført til at grensene mellom subkulturer har kollapset – alt, inkludert subkulturell deltakelse, har blitt individuelle multiple valg preget av midlertidighet og omskiftninger (Muggleton, 1998; Stahl, 2003). Det finnes da heller ingen originaler, bare kopier – alle referanser har blitt forskjøvet eller har forsvunnet. «... any potential radical politics (identity, resistance or otherwise) is thus erased. If there is no originality there is no authenticity» (Stahl, 2003, s. 29). Hvis alt har blitt individuelle multiple valg, blir også båndene og relasjonene til andre løst opp. Det kan se ut som disse teoriene om pos-subkulturer beskriver forhold som har å gjøre med selvsentrerte, selvtilstrekkelige former for selvrealisering som Taylor (1998) mener er basert på misforståelser av autentisitetensidealet. Autentisitet kan ikke forsvares på måter som får betydningsgivende horisonter til å kollapse, mener Taylor (1998, s. 51).

I undersøkelsen til Langnes & Fasting (2014a) blir det pekt på en mekanisme i streetdance-miljøet som kan bidra til å håndtere noen av de problemstillingene som blir skissert av Muggleton (1998) og Stahl (2003). Langnes & Fasting (2014a) forteller om det de kaller «seks måneders-regelen» blant breakere på egentreningsstedene i sentrum:

(...) the participants hesitated in befriending newcomers for the first few months. (...) Media attention had throughout the years led to peaks of participants at the Location. As a consequence the subculture had a rule: “We see after six months whether they are serious or not”. In short, to be considered in the milieu one had to be dedicated and committed for at least six months (Langnes & Fasting, 2014a, s. 14).

Om subkulturell deltakelse kanskje i større grad enn før er konsekvenser av enkeltvalg, og individer oftere enn før etablerer flyktige relasjoner, må man like fullt være en stabil og dedikert deltaker før man blir akseptert og inkludert som fullverdig, autentisk aktør. Hans sier også noe som strider mot det Muggleton (1998) hevder om subkulturell deltakelse: «Hvis jeg ser folk som endrer (danse) stilen sin veldig ofte for å tilpasse seg trendene, det synes jeg ikke er så «cred», for da virker det som de er veldig opptatte av hva andre sier». For Hans er det vesentlig at valget om å danse *ikke* skal være midlertidig og omskiftelig. Det peker mot individnivået ved grensedragningene, og klassifiserer indirekte Muggletons (2003) og Stahls (2003) subkulturelle deltakere som mainstream-orienterte, inkonsistente og inautentiske. Behandler man dansen som en trend man kaster seg på fordi det er kult og gir oppmerksomhet, for så å forflytte seg til det neste nye, blir man ikke inkludert. Da blir man ansett som motivert av ytre og utenforstående faktorer. Vil man derimot lære og involvere seg selv om det ikke er trendy og kult lenger, og det er vanskelig å få til – ja da er man innafor. Det handler også om gjensidighet i relasjonen med andre aktører. De deltakerne som lærer opp nykommere, vier tid og krefter til det uten økonomisk kompensasjon, så det utgjør en symbolsk investering. Da er det viktig å bruke tid på personer som ikke trekker gjennom miljøet, men blir stabile deltakere og gir noe tilbake.

7.5 Motstand mot konvensjonene

I det følgende ser jeg nærmere på motsetningsforholdet mellom subkulturell deltakelse og det å følge trender, som jeg var inne på i forrige kapittel. Temaet har ikke bare subkulturell relevans. Å skille seg ut fra massene er et karakteristisk trekk ved individualismen i senmoderniteten.

Hans: Og så synes jeg det er veldig «cred» til de som tør å bryte ut av ramma og å tørre å gjøre noe som er annerledes og ikke følge trendene, ikke følge strømmen. Så de som tør å stå utenfor og gjøre noe som er annerledes, det synes jeg er utrolig «cred». For da viser du mot, og jeg føler at alt må utvikles så det ikke stagnerer.

Å bryte rammer innebærer at man allerede befinner seg innenfor eksisterende grenser – altså opplever aktører i miljøet neppe noen total kollaps av subkulturelle skillelinjer. Men forutsetter det å være tro mot sin egen autenticitet at man skiller seg ut i mengden? Jeg mener ikke det, men jeg tror det blir tydeligere da. Samtidig aner jeg en tendens til at det å tåle motbør og makte å overkomme hindringer blir sett på som selvutviklende. Dette er ikke bare et trekk ved streetdance-miljøet i Oslo, men også i samfunnet for øvrig. Taylor (1998) mener autenticitet er avhengig av en bevissthet om at det uavhengig av individets

vilje finnes noe edelt, modig og derav meningsfullt til å forme sitt eget liv etter. Det dreier seg om et bilde av hvordan menneskelige vesener er, og hvor de står mellom det å velge selv-dannelse versus enklere måter å ordne seg på: å flyte med strømmen, tilpasse seg massene og så videre (Talyor, 1998, s. 52). Dermed er det to grøfter man kan falle i, noe det er implisitt at utenforstående ofte gjør. Mot den ene ytterkanten har man det å selv fritt velge hva «hiphop» er, og finne på alt selv. Da kan betydningshorisont, relasjoner og dialog med andre miste sin betydning. Den andre ytterkanten er å kontinuerlig tilpasse seg populærkulturelle, kommersielle trender og stadig endre dansestil basert på andres meninger. Det siste harmonerer ikke med konseptet om originalitet og selvrealisering i moderne autentisitetetsforståelse. På hvert sitt vis er begge lettvinde måter å ordne seg på. Man kan for eksempel avfeie kritikk eller anstrengende kunnskapskrav med at «det er dette som er hiphop-dans for meg», eller man kan la andre velge retning for seg. La meg også tilføye at begge på hver sin måte er konvensjonelle. I ulike former av moderne selvrealiseringskultur er ideen om at individet står fritt til å skape seg selv og finne sin egen identitet, i seg selv en konvensjon som preger tankemønstrene til mennesker i moderne vestlige samfunn.

7.6 Børs, katedral, stadion eller cypher?

Hittil har jeg diskutert grensdragningen mellom subkultur og mainstream. Jeg har fokusert på forskjellene mellom aktørenes og utenforståendes definisjoner av autentisk streetdance og ekte hiphop. I dette kapitlet undersøker jeg streetdance-miljøet som et eget felt. Det gjør jeg ved å se på grenseoverskridelser fremfor grenseskiller. Det er viktig for å forstå *hvordan* grensene som definerer det autentiske streetdance-miljøet i Oslo blir trukket.

7.6.1 Dansekunst

Respondentene uttrykker misnøye med det de ser på som et manglene kunnskapsgrunnlag om streetdance i det kulturelle feltet for dansekunst. Dansekunstfeltet blir gjerne forbundet med skolering og institusjonalisering av streetdansene, og med et rent dansefaglig perspektiv på de ulike stilene. I dansekunstfeltet kan streetdansene bli isolert som rene danseteknikker, på lik linje med de andre man kan lære på en danseskole og fremføre på en scene. Hvis de hiphop-spesifikke danseformene blir løsrevet fra den funksjonen de har som tradisjonsbærende elementer i hiphop-kulturen, kan det føre til en distansering fra den betydningshorisonten som aktørene i streetdance-miljøet legger vekt

på. Dermed blir det rom for den «farlige jazzdanseren», som respondentene mine misliker.

Mine observasjoner i streetdance-miljøet peker i retning av at mange aktører betrakter sin egen danseform som kunst. Hans, Kari, Siv og Leif sier også eksplisitt i intervjuene at de mener streetdance har en rettmessig plass i dansekunstheltet.

Langnes & Fasting (2014a) skriver at Shapiro, i sin undersøkelse av breaking i Frankrike, snakker om en «kunstifisering» av breaking gjennom teaterpresentasjoner. I Oslo er det også en del aktører som orienterer seg ut over streetdansenes tradisjonelle og kommersielle arenaer, mot kunstfeltet. Aktører i denne gruppen er i hovedsak freestyle-orienterte. Koreografien de gjør er ikke koreografi-dans, men kan for eksempel være koreografert breaking. Flere av dem har en form for danseutdanning, men har ervervet streetdance-kunnskapene sine på innsiden av miljøet. De er opptatt av at streetdance også er dansekunst, og trekker den inn på teaterscener, i kulturhus og i operaen.

Bourdieu (1986) peker på kunst som et felt der eufemisering av økonomisk kapital er alfa og omega for måten det fungerer på. Det er bare legitimt å motta penger forkledd som symbolsk kapital. At pengene blir et symbol på kunstnerisk verdi, er kanskje en av grunnene til at streetdansere som orienterer seg mot scenekunst fremfor underholdningsindustri, ikke blir konfrontert med at de er «fake», ettersom de ikke blir betraktet som «sell out». Jeg har merket meg en heller positiv holdning i miljøet til tildelinger av kunstnerstipend og støtte til miljøinitierte prosjekter. Eufemiseringen av økonomisk kapital i kunstfeltet kan være en måte å forklare det på. En annen kan være at i motsetning til det kommersielle feltets markeds- og salgsverdier kan offentlige tildelinger på kunstnerisk grunnlag oppfattes som anerkjennelse av autentisitet og egenverdi, via koblingen mellom kunst og ekspressiv autentisitet. Det klassiske konseptet om kunsten som fri og autonom bidrar også til at dansekunstformer oppfattes som mer uavhengige enn streetdance. Belinda Braza²⁷, som i dag jobber med dans i teatersammenheng, har fortalt at hun trådte ut av hiphopkulturens sosiale og kompetitive danserammer for å få større rom til å uttrykke seg kunstnerisk. Det tyder på at streetdance-aktørene mener de utfolder seg på utsiden av sitt eget miljø når de opptrer som dansekunstnere, og at det etablerte dansekunstheltet blir regnet som utenforliggende.

²⁷ Kommunikasjon, Paneldebatt på Dramatikkens hus, SPKRBOX hiphopteaterfestival 13.09.2015

7.6.2 Dansesport

Forestillingen om kunstnerisk frihet står i kontrast til det mange oppfatter som ekstern styring og påtvungne regler fra Norges idrettsforbund, som man må innordne seg etter for å bli godkjent som danseklubb og få lov til å delta i International Dance Organization IDO-konkurranser og NM i regi av Norges danseforbund. Sportsfeltet blir forbundet med resultatorientering, fokus på økonomiske incentiver, og føringer fremfor frihet, så vel som med ytre betingelser – som krav til organiseringsform, standardisering av regler, vurderingskriterier og så videre. Alt dette begrenser streetdance-miljøets autonomi og aktørenes individuelle frihet til selvtutfoldelse og selvskaping. Kari beskriver IDO-streetdance som en etterligning av hiphop på en mainstream overflate.

Kari: Idrettsforbundet som arrangerer hiphop-NM, de aner ikke hva de driver på med. De danser noe som ligner på hiphop, men de vet ikke hva de gjør. Og de er i hvert fall ikke interesserte i kulturen. De har aldri vært på en battle eller event, de har aldri sett en hiphopfilm, de har aldri hørt på rap. Mens de kler seg ut i sånne klær de har sett at hiphop-dansere går med og danser en hiphopkoreografi. Det vil jeg vel si er definisjonen på å være ikke-real.

Uten dybdekunnskap glipper den sosiale og kulturelle forankringen i hiphopkulturen som følger med streetdance-miljøets subkulturelle kapital. Men «real» eller ei, det finnes uansett aktører i miljøet som har deltatt i IDO-konkurranser. De siste par årene er også sportsfeltet blitt mer akseptabelt, selv om det fortsatt blir uglesett av mange. Deltakelse i sportslig konkurranse-hiphop kan bli godtatt, forutsatt at en også battler aktivt og oppnår respekt for det. IDO har også ønsket å inngå et samarbeid med miljøet om streetdance-grenene. Selv om det har vært mye motstand, valgte en sentral aktør til slutt å akseptere tilbudet om å samarbeide med IDO. Det skjedde for rundt 3 år siden. Siden har jeg notert meg at det gradvis har blitt noe større aksept for IDO, særlig i kretsen rundt den nevnte aktøren. Samlet sett skal hovedaktivitet og fokus være på miljøet, og det er den subkulturelle kapitalen i streetdance-feltet som teller. Utenforstående har ikke den samme bevegelsesfriheten mellom feltene som de autentiske streetdanserne har, fordi de mangler den subkulturelle kapitalen og dermed statusen som tillater grenseoverskridelser.

Offentlig støtte kan også knyttes til sportsfeltet. Tildeling av offentlige tippemidler har verdi som hjelpemiddel til å realisere ikke-kunstneriske prosjekter som konkurranser, opplæring og trening. Fordi man må være en organisert danseklubb underlagt Norges danseforbund for å kunne motta offentlige midler fra potten til sport, er omfanget av denne typen tilskudd begrenset i streetdance-miljøet i Oslo²⁸. Jeg har

²⁸ På det tidspunktet jeg avsluttet datainnsamlingen var det to klubber i miljøet: Oslo Streetdance Klubb (perifert i miljøet) og Oslo Hiphop Danseklubb (2015).

imidlertid kjennskap til at det etterhvert er flere som vurderer dette som en mulighet til å kunne gjennomføre prosjekter og opprettholde bredde tilbudet innen streetdance.

Dette viser også at hvem og hva som blir akseptert og i tilfelle inkludert i miljøet, stadig er i endring, og at grensedragningene som definerer streetdance-miljøet som autentisk og frittstående, langt fra er statiske.

7.7 Dynamiske og permeable randsoner

Vi ha sett at problemstillinger vedrørende autenticitet i høy grad handler om perspektiver på mainstream kommersialisering og popularisering. Likevel kan streetdansere i Oslo ta på seg kommersielle, mainstream oppdrag²⁹ utenfor miljøet. Dessuten foregår det også en viss interaksjon og utveksling både med dansekunstheltet og sportsdansfeltet. Denne utvekslingen med utenforliggende felt, samtidig som miljøet er sammenbundet, gjør at det etablerte teoretiske rammeverket om subkulturer og post-subkulturer ikke har fungert så godt for meg i forbindelse med streetdance-miljøet. Likevel passer det inn i både teoretiske definisjoner av subkulturer og konseptet om subkulturell kapital. Jeg har rett og slett ikke fått ting til å gå i hop. Derfor har jeg undersøkt nærmere forholdet mellom streetdance-feltet og de andre feltene. Jeg har prøvd å forstå hvordan grensedragningene i streetdance-miljøet kan skille mellom "oss" og "dem", samtidig som mange aktører gjør mye av det samme som "de andre" og i noen tilfeller kan krysse skillet uten at de opphører å være autentiske deltakere i miljøet av den grunn.

I teorikapittelet nevnte jeg Stahl (2003), som påpeker at kulturell produksjon skaper rom som er dynamiske områder for aktivitet, og at det medfører stadig fornyet bekræftelse og vedlikehold av grenser, noe som skjer gjennom differensierings- og distinksjonsprosesser både på gruppe- og individnivå (Stahl, 2003, s. 31). Respondentene mine snakker om sin egen dansepraksis som et element i en større og helhetlig kulturtradisjon og livsstil – de bekymrer seg over at «de andre» ikke ser helheten i hiphopkulturen, men derimot holder seg til det som er mainstream og kommersielt formidlede bruddstykker. Men når en ser på streetdance-aktørenes egen praksis, er den også oppbrutt, sammenlignet med «back in the days» eller før i tiden. Inndelingene i koreografi, freestyle, kunst, konkurranse, underholdning og så videre viser at det etter hvert har utviklet seg en slags sektorinndeling som ikke opprinnelig fantes. Langnes & Fasting sier noe om dette i forbindelse med breaking.

²⁹ Dog med modifikasjoner.

Shapiro (2004) reveals how alliances between members of different groups produced interdependent processes of institutionalization that constructed a new field of practice and contributed to structure breaking internally into subspaces such as art, competition or as socialization (Langnes & Fasting, 2014a, s. 3).

Her har det skjedd noe. Har det blitt lagt til rette for en kapitalkonvertering? Som jeg har vært inne på, har det foregått en kommersialisering og «kunstifisering» av streetdance. På 2000-tallet har det også skjedd en «sportifisering», og konkurranse-hiphop har blitt et begrep. Kommersialiseringen åpnet for muligheten til å ha en karriere som streetdanser, og skapte behov for koreografering. Samtidig gjorde koreografi det mulig å skape forestillinger for scenen. Kommersialisering og kunstifisering har ført streetdansene inn i dansestudioer med tilbud innen dansekunst-former og etter hvert inn i skoler med tilbud innen sportsdans. Denne utviklingen har også brakt formell skolering og danseskoleutdanning inn i streetdance, og vice versa. Utover 2000-tallet ble det startet flere rene streetdance-studioer i Norge³⁰ og internasjonalt. Det som kjennetegnet disse streetdance-skolene, var at aktører innenfor miljøet selv sto bak, og at det var de selv som underviste. Dette skapte kontaktpunkter mellom streetdance-miljøet og institusjonalisert streetdance-opplæring. Institusjonalisering og skolering kan ha bidradd til dynamikk og lettet kapitalkonvertering mellom streetdance- og dansekunst. Det er heller ikke utenkelig at battle som konkurranse-elementet i streetdance og hiphopkultur har appellert til et yngre segment innen sportsdans. IDOs ønske om å involvere aktører i streetdance-miljøet i forbindelse med kursing og sertifisering av IDO-instruktører, samt i oppdateringen av IDOs streetdance-konkurranser, tyder også på at den subkulturelle kapitalen i miljøet har vekslingsverdi i kombinasjon for eksempel med formelle kvalifikasjoner. Når personer i streetdance-miljøet får kunstnerisk eller organisatorisk ansvar i forbindelse med TV-jobber, IDO og så videre, har jeg merket meg at de ofte velger å bruke dansere fra sitt eget miljø. Disse danserne har kanskje ikke noen formell skolering eller kompetanse, men deres ferdigheter får verdi utenfor feltet ved hjelp av lånt symbolsk kapital fra andre, som går god for dem (Bourdieu, 2002). Et eksempel er at aktører som har status også utenfor streetdance-feltet, låner sin legitimitet til streetdanserne de hyrer inn til for eksempel Grand Prix-showet.

Denne utviklingen viser at grensene som trekkes, ikke er fikserte skillelinjer, og at grenseområdene er preget av ambivalens. Stahl tar utgangspunkt i L. Grossbergs oppfatning at «... the mainstream, or more correctly the popular, exists as a social pastiche where fragments from the margins are incorporated and fragments of itself are

³⁰ Circle – Det norske hiphophuset ble etablert i 2003

excorporated back into the margins» (Stahl, 2003, s. 31). Selv som dansekunst, sport og underholdningsindustri befinner seg på yttersiden av miljøet, ser vi at det er en viss permeabilitet og dynamikk mellom feltene innenfor og utenfor. I sammenheng med utvekslingen i ytterkantene, der streetdance-miljøet har grenseflater mot andre felt, kan det på overordnet nivå være hensiktsmessig å snakke om *randsoner* fremfor grenser. Om differensierings- og distinksjonsprosesser gir det likevel god mening å bruke begrepet «grense-dragninger». Slik jeg ser det, «produserer» grensedragningene uansett ikke endelige og absolutte skillelinjer, selv om det kan se slik ut når de er gjenstand for teoretisering, slik som i min analyse. Grensedragninger har form av stadige forhandlinger og reforhandlinger mellom medlemmer og grupperinger i miljøet. Det gjør grensedragningene til kontinuerlige prosesser som ligger under markering av randsonene. Dette, og at de er konstituert av flere grensedragninger som sammen setter hverandre i bevegelse gjennom interne spenninger, kan være med på å forklare randsonenes dynamiske og permeable karakter. Hva de interne spenningene går ut på, kommer jeg tilbake til i kapittelet om indre grensedragninger og randsonen innad streetdance-miljøet.

7.7.1 Kulturelle og økonomiske dimensjoner

Lamont (1994) skriver at symbolske grenser kan være kulturelle, sosioøkonomiske eller moralske. Grensedragningen mellom streetdance-miljøet og mainstream ser ut til å være primært kulturelt konstituert. Aktørene legger vekt på kunnskaper om hiphopkultur og dansetradisjoner som de mener ikke kommer frem i det populærkulturelle aspektet av hiphop som er kommersielt tilgjengelig. Fokuset på trender og det siste nye fører blikket fremover på bekostning av en historisk bakgrunn aktørene ser det som nødvendig å orientere seg etter. Alt i alt har ikke de konstituerte «andre» den foundation som trengs for å demonstrere genuine skills, eller subkulturell kapital som validerer dem som engasjerte og seriøse deltakere i miljøet. Når det gjelder økonomi, dreier grensedragningene seg ikke bare om det sosioøkonomiske. At aktørene legger så stor vekt på det kommersielle i sammenheng med grensedragninger mellom «oss» og «dem», viser at det økonomiske aspektet er relevant, i bred forstand.

Jeg ser streetdance-miljøet som et felt med permeable og dynamiske randsoner mot felter for dansekunst, dansesport og kulturindustri³¹, felter som består av både en kulturell dimensjon og det McLeod (2012) kaller en «politisk-økonomisk» dimensjon. De

³¹ Begrepet ble først formulert av Theodor Adorno. I denne sammenhengen bruker jeg kulturindustri for å spesifisere at det dreier seg om et kulturelt felt. Ellers i oppgaven har jeg kalt det underholdningsindustri. Det har jeg gjort for å unngå å bruke et begrep knyttet til en teori jeg ikke har benyttet meg av i analysen.

kulturelle dimensjonene tegner seg slik: subkultur i sentrum med gradvis høyere konsentrasjon av populærkultur mot periferien av miljøet. Populærkultur finnes både utenfor og innenfor. Når det subkulturelle blir diffust, går den populærkulturelle dimensjonen over til å bli mainstream. Høykultur og sportskultur ligger på yttersiden. Den politisk-økonomiske dimensjonen henger sammen med den kulturelle. I sentrum av streetdance-miljøet finner man den uavhengige underground-økonomien. Den kommersielle dimensjonen er knyttet til populærkultur og overskrider miljøets skillelinjer. På yttersiden finner man offentlig støtte til henholdsvis kunst og idrett.

7.8 Oppbrytning og underrom

Vi har sett at det uansett eksisterer rammer som aktørene har klart for seg og definerer seg og sitt i forhold til, samtidig som grensedragningene ikke markerer faste, tydelige skiller. Rammeverket er løsere sammenbundet enn det som brukes i begrepsapparatet til for eksempel CCCS, men er tettere enn det som anvendes i teori om post-subkulturer. Det streetdance-miljøet i Oslo som jeg har undersøkt, kan med fordel betraktes i lys av den mellomposisjonen Stahl (2003) har skissert opp: Den kulturelle produksjonen i streetdance-miljøet skaper dynamiske rom som er områder for aktivitet, med inkorporering og ekskorporering i yttersonene. Ut fra dette perspektivet mener jeg, som tidligere nevnt, at «permeable og dynamiske randsoner» er et bedre egnet begrep enn «grenser» i sammenheng med markeringen av et felt, område eller miljø. Stahl snakker imidlertid om subkultur i forhold til mainstream, som han da betegner som «det populære» (2003, s. 31), mens streetdance-miljøet i Oslo også har utveksling med dansekunst og sportsdans som egne felt. Kan det være indikasjon på at det finnes inndelinger internt i streetdance-miljøet som tilrettelegger for overskridelser av den tradisjonelle inndelingen i subkultur og mainstream? Undersøkelsen til Shapiro (Langnes & Fasting, 2014a, s. 3), og spesielt det han sier om den gradvise oppbrytningen av breaking i underrommene³² konkurranse, kunst og sosialisering, tyder på det. Å betrakte streetdansene som et fenomen sammensatt av flere bestanddeler heller enn som en sammenhengende, enhetlig praksis, gjør det mulig å forklare hvordan det går an å orientere seg mot utenforliggende felt som kunst, underholdning og sport og samtidig være aktiv, autentisk deltaker i streetdance-miljøet. Da lar det seg gjøre å løfte en komponent ut av sine opprinnelige omgivelser og sammenheng og sette den inn i en ny.

³² Subspaces – underrom på norsk.

I et videre perspektiv har kanskje også streetdance-feltet som et fellesskap av overlappende underrom vært med på å legge til rette for ekstrahering av elementer fra dansene og kulturtradisjonen de er en del av. Samtidig har det også gitt aktørene i miljøet utvidet spillerom og potensielt større virkeområde. At alt ikke ender opp i flyt og flux, viser at det fins noe som holder feltet sammen. Kanskje opplevelsen av fragmentering i senmoderniteten, som er blitt fremhevet i mange postmoderne teorier, også er en av grunnene til at aktørene i miljøet legger så mye betydning i det sosiale ved hiphopkulturen og sin egen praksis. Jeg tror også det er inndelingen av streetdansene i underrom som gjør det mulig å utfolde seg i randsonene av miljøet, og for eksempel danse kommersiell hiphop-koreografi uten å bli ekskludert. Som vi har sett, eksisterer det en oppfatning som går ut på at genuin interesse før eller siden vil føre individet til et autentisk miljø, og dermed til sosialisering inn i subkulturen. Uten sosial involvering blir man heller ikke klar over grensdragningene og de verdiene som ligger under. Sosialisering kan i likhet med de andre underrommene også løftes ut av helheten, og da går det an å lefle med for eksempel scenekunst eller dansesport i randsonene. Man vil fremdeles være en del av streetdance-miljøet, forutsatt at man også oppfyller de sosiale kravene til kunnskaper, deltakelse, dedikasjon og så videre, eller sagt på en annen måte: har tilstrekkelig med subkulturell kapital.

Det som ifølge aktørene i streetdance-miljøet skiller dem fra mainstream, er at de selv har ferdigheter og kunnskap om streetdance og hiphop som bare kan tilegnes i et autentisk streetdance-miljø. Utenforstående baserer sine oppfatninger om hiphop på det unyanserte bildet media gir dem. Derfor vet de ikke hva de driver med eller hva hiphop egentlig handler om. Undervisning og læring beviser dedikasjon og at en har gjort en innsats for å trenge forbi mainstream hiphop og streetdance. Miljøets «skole» og autodidaktisme settes høyere enn formell utdanning. Streetdanserne har også ansvar for videreutvikling av dansestilene og videreføring av tradisjoner. Indre motivasjon, i motsetning til ytre, blir et bevis på at det en gjør er ektefølt, og legitimerer kommersiell deltakelse. Sosialisering inn i miljøet innebærer ansvarsbevissthet om bidrag til det sosiale og kulturelle fellesskapet. Dette binder aktørene og miljøet sammen mot kommersialiseringens logikk, som ytre motivasjon er knyttet til. Oppfordringen i det jeg kaller originalitetsidealet, skaper et spillerom og en frihet som kan forstås dithen at hiphop-dans ikke har noen rammer. Mange deltakere i streetdance-miljøet betrakter dette som en misoppfatning som undergraver respekten for dansestilen og danserne. Alt i alt svekker dette den subkulturelle kapitalens bytteverdi og streetdansernes muligheter for

anerkjennelse utenfor miljøet. Den subkulturelle kapitalen i streetdance-miljøet kan sees i sammenheng med at aktørenes autentisitet blir presset av kommersialisering og mainstream media, samtidig som de samme aktørene står i et slags avhengighetsforhold til det som presser dem. Selv om jeg har vært inne på temaet, har jeg ikke sagt så mye om hva den subkulturelle kapitalen i Oslos streetdance-miljø er eller handler om. Dette er noe av det jeg tar opp i det neste kapitlet, der jeg ser på de interne distinksjonene i streetdance-miljøet.

8 INDRE GRENSEDRAINGER

I problemstillingen min spør jeg om hvordan grensene i Oslos streetdance-miljø blir trukket med hensyn til autentisitet, hvordan aktørene i miljøet definerer hva som er «ekte» hiphop, og hva som er den subkulturelle kapitalen. Hittil har jeg fokusert på grensedragninger mellom et autentisk streetdance-miljø og en inautentisk mainstream, som Oslo-miljøets deltakere definerer seg i forhold til. For å få et mer nyansert svar på problemstillingen min har jeg også undersøkt grensedragningene innad, siden de interne motsetningsforholdene ikke vises utad. Det er også de interne klassifiseringene i feltet aktørene har fokus på og bruker mest energi på. Ettersom koreografi-dans befinner seg i randsonen av streetdance-miljøet, er det umulig å snakke om indre grensedragninger uten å komme inn på temaer som også er knyttet til den ytre. Poenget er at grensedragningene er flerdimensjonale, noe konseptet om autentisitet også er. Dreininger ett sted vil sette andre i bevegelse også. Men selv om noen av temaene er felles mellom ytre og indre grensedragninger, vedrører temaene ulike sider og nyanser ved de respektive grensedragningene. Jeg starter dette kapitlet der jeg slapp, med subkulturell kapital, som jeg mener ligger bak grensedragningene og miljøets definisjon av ekte hiphop.

8.1 Subkulturell kapital

Subkulturell kapital distingverer autentiske deltakere fra uvitende utenforstående, men er bare gyldig internt. Det er i de *innviddes* øyne den subkulturelle kapitalen gir eieren status i (Thornton, 2005). I dette kapitlet gjør jeg rede for hva som kjennetegner denne formen for kapital, og hvilke verdier den bygger på. I kapitlet om ytre grensedragninger var jeg inne på knowledge, dedikasjon og skills, som jeg mener er tre former for subkulturell kapital i Oslos streetdance-miljø. Nå tar jeg i tillegg til disse for meg en fjerde form: hiphop-attitude.

8.1.1 Attitude

At streetdance og hiphop er kult, har jeg inntrykk av at det er konsensus om både utenfor og innenfor streetdance-miljøet. Men å danse *for* å være kul blir sett på som utenforstående, og som et nybegynner-trekk. Både Kari og Alex ser på det at hiphop er kult som en god grunn til å *begynne* å danse, men det skal ikke være grunnen til at man fortsetter. Likevel er det status i streetdance-miljøet å være hiphop, som assosieres med kulhet. Sam ønsker å distansere seg litt fra det han kaller «politikk» i streetdance-miljøet ved å være åpen for at det skal være lov å legge vekt på hva man vil.

Sam: Hvorfor kan ikke den ene individuelle personen som har fått sitt eget bilde av hiphop, som tror at det er liksom å... kanskje gå rundt og leke kul, late som han er hiphop? Men selv om Sam vil være åpen og «upolitisk» om hva hiphop er, antyder han likevel at ekte hiphop ikke handler om å være kul, og at et slikt individuelt kulhets-bilde ikke er gjeldende i miljøet. Å være hiphop bare fordi det er kult, er å late som man er hiphop. Så hva kan være årsaken til den iøynefallende kule fremtoningen til tross for at miljøet selv anser det som mindre viktig? Langnes & Fasting (2014a) viser i sin undersøkelse av breakere i Oslo til en moraloppfatning om at alle skal kunne lykkes, uavhengig av sosial bakgrunn. Jeg finner denne oppfatningen også i streetdance-miljøet for øvrig. Den kan sees i sammenheng med «attitude», som ble nevnt av flere jeg snakket med under feltarbeidet mitt. Attitude er noe av det som blir ansett for å definere uttrykket til danseformene innen streetdance. Men hva er attitude, og hvor kommer det egentlig fra? Ifølge Langnes & Fasting (2014a) stammer det fra hiphopens røtter i sosiale lag med både lav økonomisk og symbolsk kapital.

According to Schloss (2009) and Banes (2004), attitude derives from the Latino- and Afro-Americans' fight for respect in the ghettos. By showing pride, strength and control, marginalized groups created an identity that was not passive and disempowered despite the lack of other signifiers, such as a prestigious job, high income or a college degree. Majors (1993, 2001) describes these expressive styles of interpersonal self-presentation as «cool pose» (...). (Langnes & Fasting, 2014a, s. 12).

Kanskje kan Beckers (2005) «hip», og Thorntons (1995) subkulturelle kapital "hipness" henge sammen med attitude? Oversatt til norsk kan hipness og attitude lignes med å fremstå som «kul».

Ifølge Roberts kan det å være hip og kul fungere som en kilde til sosial distinksjon blant yngre generasjoner i postmoderne samfunn. På den måten er det subkulturelle noe det kan profiteres på (2005, s. 579). Muggleton & Weinzierl (2003) påpeker at Gilbert og Pearson (1999) har kritisert Thorntons teori om subkulturell kapital for å gjøre det mulig å se bort fra antagelsen om at motstand og opposisjon er iboende i subkulturer. Da fjerner den alle makro-politiske dimensjoner (Muggleton & Weinzierl, 2003, s. 13). Men betyr det at akkumulasjon av subkulturell kapital i så måte bare dreier seg om å være kul og hip på bekostning av dem som ikke er det, slik Gilbert og Pearson hevder? I det moderne autentisitetssidealet ligger det en frihet for individet til selvdannelse, ifølge Taylor. Men for at det skal bli meningsfullt, må det forholde seg til en horisont av meningsbærende spørsmål (Taylor, 1998). Som jeg allerede har vært inne på, kan den kule attituden betraktes som rotfestet i hiphopkulturen og dansetradisjonens sosiale og samfunnsmessige kontekst (Langnes & Fasting, 2014; Schloss, 2009). Jenssen (2006) har påpekt et allmennmenneskelig behov for anerkjennelse, som for marginaliserte grupper

kan la seg løse kreativt ved hjelp av en alternativ form for kulturell kapital. Ser man hip, kul og selvsikker attitude på bakgrunn av dette, får den subkulturelle kapitalen betydning ut over subkulturen. Når Thorntons teori ikke fokuserer på meningen bak «hipness» som subkulturell kapital, innebærer det ikke nødvendigvis et fravær av betydningshorisonter. Dette virker det ikke som Gilbert og Pearson (i Muggleton & Weinzierl, 2003) tar i betraktning. Å være kul og hip på bekostning av dem som ikke er det, slik Gilbert og Pearsons hevder subkulturell kapital handler om, blir oppfattet som inautentisk i miljøet. Der er det attitude som har verdi, kulhet konstitueres utenfra. Dette tyder på at det å være kul ikke teller som noen verdi i seg selv, men at det betyr å hevde seg på *sin* måte uten å la seg definere og dominere av ytre maktforhold, noe som gir hip, eller i dette tilfellet «hiphop-attitude», verdi som subkulturell kapital. Denne selvhevdelsen forutsetter en betydningshorisont som gjør den meningsfull. Denne kan knyttes til attitude, som utad fremstår som «cool pose» (Langnes & Fasting, 2014a).

I streetdance er hiphop-attitude en del av selve dansen. Dermed blir det å være kul noe som kommer på kjøpet for streetdanserne – ikke noe de streber etter å fremstå som. Muligens kan hiphop-attitude forstås som en form for habitus. Habitus blir av Kjetil Jakobsen³³ beskrevet som «måten kroppen tilpasser seg sitt miljø på» (Bourdieu, 2002, s. xi). Det handler om hvorvidt aktørene er i stand til å “talk the talk and walk the walk”. Skal man følge resonnementet til Schloss og Banes (Langnes & Fasting, 2014a), henger attitude sammen med en form for kapital som er uavhengig av ellers relevante variabler i samfunnet, slik som formell utdanning, jobb og inntekt. Det gjør hiphop-attitude til en type subkulturell kapital, som ikke blir ervervet via hegemonisk kultur. Schloss skriver at selvsikkerhet og visshet om at det alltid vil bli satt pris på hvis man gjør noe av verdi, hvor subtilt det enn måtte være, er noe helt fundamentalt i breaking (2009, s. 45). Schloss (2009) refererer til Will Straw, som har bemerket at denne holdningen er grunnlaget for hipness. Fenomenet forutsetter mestringsen av et symbolsk felt, men innebærer en kontrollert og sparsommelig form for synliggjøring – en sans for når og hvordan ting kan artikuleres:

Hipness maintains boundaries to entry by requiring that the possession of knowledge be made to seem less significant than the tactical sense of how and when it's made public. Cultivation of a corpus (of works, of facts) assume the air of instinctuality only when it is transformed into a set of gestures enacted across time. The stances of hip require that knowledge and judgement be an elusive and enigmatic instinctuality and may therefore be suggested even when they are not made blatantly manifest (Straw 1997, s. 9 i Schloss, 2009, s. 45).

³³ Innledning til norsk utgave av «Distinksjonen».

Straw viser til at hipness blant annet forutsetter kunnskap. Det passer med det Thornton (1995) kaller «to be in the know», som hun i tillegg til «hipness» identifiserer som en form for subkulturell kapital. Jeg har vært inne på at det blir lagt stor vekt på kunnskap om hiphop- og streetdance-kultur i sammenheng med grensdragningene mot utsiden av miljøet. Denne kunnskapen, eller knowledge, om blant annet historie knyttet til opphav, tradisjoner og dansetrinn, kan bli dyrket som del av en korpus slik Straw snakker om. Kanskje det går an å se den som en hiphop-kanon, som inngår i det Schloss (2009) kaller «foundation».

8.1.2 Foundation – et kunnskapsgrunnlag

Schloss identifiserer en egen hiphop-pedagogikk, og definerer foundation som et knippe elementer i breake-opplæringen. Han skriver at ideen om foundation innlemmer kulturelle verdier som en konkret del av dansen (2009, s. 66). Tanken om at breaking hviler på mer enn en rekke fysiske bevegelser, at dansens grunnlag også er «attitude», rytme, musikkforståelse, stil, karakter, strategi, tradisjon, historisk bevissthet og filosofi, sier mye om hvordan breakere ønsker at kunstformen skal utvikle seg, hevder Schloss. Alt dette gjennomsyrrer bevegelse med historie og trekker tydelige estetiske grenser for fremtidig innovasjon (2009, s. 51). Leif kommer inn på det han anser som mangelfull bevissthet om disse tingene i mainstram.

Leif: Hvis noen lager en kombinasjon (koreografi) og underviser i den, også kaller man det hiphopdans. Personen vet egentlig ikke noe om hva hiphop er, hvor det kommer fra. Men det er hiphopdans fordi den allmenne oppfattelse av hiphopdans er at det er noe alle bare kan gjøre. Og det *er* noe alle kan gjøre, men ikke forstått på den måte at det ikke har en foundation og at det ikke er definert ut fra noe – det er det jo, det har en historie. Og derfor, hvis du bare stiller deg opp «sånn» og spiller en eller annen tilfeldig hitlåt alle kjenner, så kan du ikke bare kalle det hiphopdans.

Med utgangspunkt i det Leif sier, tar grensdragningene i streetdance-miljøet i høy grad opp de elementene Schloss innlemmer i foundation-begrepet. Kanskje er det foundation som utgjør den korpus Schloss snakker om, som konsepter og erfaringer fra forskjellige kilder kan inkorporeres i (2009, ss. 44-45). Det som skiller mellom streetdance-miljøet og mainstream her, er nok miljøets oppfatning at foundation er noe man får ved å lære å danse i streetdance-miljøet. Når foundation stort sett anses som fraværende i mainstream streetdance-opplæring og koreografi, vil utenforstående nødvendigvis mangle foundation. Man kan se for seg at foundation etablerer en felles betydningshorisont som deltakerne i miljøet orienterer seg etter.

I Oslo er det vanligere å bruke to andre begreper fremfor det mer omfattende foundation, nemlig «basics» – dansetrinn, bevegelsesmønstre og teknikker som er

grunnleggende for dansestilene – og knowledge, som er den tidligere nevnte kunnskapen om dansetradisjon og kulturhistorie. Begrepene brukes separat i konkrete sammenhenger der det er behov for å nyansere og spesifisere, men i overordnet betydning omfatter «knowledge» kunnskaper om basics også. Spørsmål om basics og knowledge er sentrale spenningspunkter når det gjelder autentisitet knyttet til danseutøvelse, samt til aktørenes grad av forankring i hiphopkulturen. Representerer de en genuin hiphop- og streetdance-tradisjon, og hvilket grunnlag har de for sin praksis? Olle, Kari og Leif er blant dem som gir uttrykk for at referanserammene er med på å bestemme retningen man beveger seg i. Olle er en av dem som er opptatt av å bevare popping som danseform og tradisjon.

Olle: Hvis du ikke har kunnskap om de forskjellige områdene: musikk, kreativitet, freestyle, grunnelementene i hiphop, basics i wave, basics i popping, basics i boogaloo...dette er med på å gi deg informasjon du kan utvikle deg gjennom. Hvis du ikke har noe av denne informasjonen, hvis du er helt blank, hvordan skal du vite at det du gjør er riktig, hvordan skal du vite at det du gjør er ekte?

Det aspektet ved kommersialisering, trender og populærkultur som spesielt opptar Olle, er at danseformene kan bli utvannet. Jeg har erfart at mange i miljøet legger stor vekt på basics i den sammenheng. Basics er noe man må ha lært seg for å kunne legitimere at man er en autentisk streetdanser. Basics er mer enn bare trinn. Det er en del av dansenes tradisjonelle vokabular, som også bærer med seg historie og kulturell kunnskap. Johnson (2011) påpeker at bevegelser kan være historiebærende og kommunisere ideer og betydninger ikke-verbalt (messages) til de innvidde. Fra et aktørperspektiv kalles prosessene kroppsliggjort kunnskap. Fra et Bourdieu-perspektiv kan det kalles habitus. Kroppsliggjort kunnskap fanger opp historiens avtrykk og kulturell bagasje gjennom bevegelse (Johnson, 2011, s. 181). Det innebærer at ikke all knowledge er verbal, og at kunnskap kan formidles non-verbalt.

På det nåværende tidspunkt er ikke streetdance en del av en norsk kulturarv. Hva som er kulturell kunnskap og historiens avtrykk, kan være ganske forskjellig fra sted til sted og person til person. Hans påpeker at breaking har røtter utenfor Norge.

Hans: Jeg synes at hvis du velger en dansesjanger...så synes jeg på en måte det er viktig at du kan litt av bakgrunnshistorien og veit hva som har skjedd. (...) det har med kulturarv å gjøre. Breaking er jo ikke en norsk tradisjonell dans, men vi har tatt den fra USA. Det med å vite litt om hvor den kommer fra og vite litt navn, er greit kanskje å kunne, for vi har på en måte adoptert en kultur, og det er en arv som går videre.

Kanskje det medvirker til at behovet for uttalt og eksplisitt tilegnelse av kunnskap er større i mindre ensartede miljøer? Kan hende henger kravet til kunnskap om kulturhistorie og dansetradisjon i streetdance-miljøet i Oslo sammen med disse tingene. Slik kunnskap bidrar til å gi de innvidde en felles forståelsehorisont, som samtidig er noe av det som

innvier dem. Det er ikke utenkelig at kritikken som blir rettet mot mainstream, kan ha noe med dette å gjøre.

8.1.3 Skills – ferdigheter, etnisitet og sosial bakgrunn

Som jeg tidligere har gått inn på, betrakter streetdanserne utenforstående som uinnvidde som ikke vet hva de driver med og følgelig ikke har kompetanse til å vurdere innhold og kvalitet. Men til manges frustrasjon er det nettopp uinnvidde fagfolk man må gjøre inntrykk på i jobbsammenheng, for eksempel på TV- og teaterauditions. Hans er en av de eldste respondentene, og han har begynt å tenke mer langsiktig på dansekarrieren. I den sammenheng opplever han forskjellen mellom å være underground og mainstream. Nå som han har respekt og anerkjennelse i miljøet, er han blitt mer opptatt av hva andre synes, samtidig som det plager ham litt. For nå hjelper det ikke å «bare ha vært en jævlig god, ukjent fyr, før».

Hans: For det er jævlig kjedelig å prøve å imponere folk som ikke har peiling. Du må ty til de billige enkle tingene, føler jeg. (...) Breakerne står og «oh shit det her var dritbra!» for subtile detaljer, mens en vanlig person står og skriker for noen nybegynnertriks.

For Hans mangler vanlige personer rett og slett subkulturell kapital, og fremstår dermed som enkle og unyanserte i sin smaksvurdering, ute av stand til å skille mellom dansekunstnerisk kvalitet og billige triks. I streetdance-miljøet står dialog og uttrykk gjennom dans i sentrum, og evnen til å vurdere ferdigheter har stor betydning. «Skills», eller ferdigheter, er kanskje den ypperste måten å vinne respekt og anerkjennelse på i miljøet, og det forutsetter sosialt samspill og noenlunde felles vurderingsgrunnlag.

Jeg: ... du sier ferdigheter, det er spesielt..?

Hans: Det har vel kanskje alltid vært sånn spesielt i hiphopkulturen. Det er skills som er veldig vektlagt, at du er god, at du kan hevde deg i battles – at du kan «burn'e»³⁴ folk, at du kan vinne over folk og markere din status med skills.

Knowledge, eller foundation, kan gi aktørene et felles vurderingsgrunnlag og betydningshorisont for verdsetting av skills. Det kan være nyttig å huske på at hiphopkulturen oppsto i fattige urbane strøk med mange afroamerikanere så vel som afrokaribiske og latinske immigranter – ungdom som følte seg som outsiders i sitt eget samfunn³⁵ (Rose, 1994; Chang, 2007). Langnes & Fasting (2014a) og Schloss (2009)

³⁴ «Burn» er å latterliggjøre eller sette motstanderen i et dårlig lys ved hjelp av gester i dansen. En god burn kan snu en ganske jevn battle. Jeg har sett det i praksis, og overhørt Mr. Wiggles ta det med i begrunnelsen for dømmingen sin til popperen «Koi», som lurte på hvorfor han tapte SSO Extended-finalen 2012 mot «Mary Poppins». (Hun «burna» Koi ordentlig i siste runde, det var ganske morsomt).

³⁵ "The government, they didn't give a shit about us!" Willie Estrada, History lesson and Spanish Hustle workshop, Oslo 2012.

peker på at det ligger moral, etos og ideologi i breaking og hiphop som subkultur. I forrige analysekapittel var jeg inne på den moraloppfatningen i streetdance-miljøet som går ut på at alle skal kunne oppnå å bli verdsatt som selvstendige individer, uavhengig av hvilken bakgrunn de måtte ha. Dette resonerer med Taylor, som skriver at autentisiteten tillater oss å leve et potensielt rikere og mer mangfoldig liv fordi den gir oss et liv vi kan tilegne oss som vårt eget (1998, s. 84). Breakerne hos Schloss (2009) og Langnes & Fasting (2014a) opplever at hiphop og dansen gir dem en mulighet til å skape seg sitt eget liv og identitet gjennom en form for selvrealisering. Ifølge Schloss (2009) er hiphop utformet for å ta opp i seg ulike kulturuttrykk. Han hevder også at elementer i læringsgrunnlaget (foundation) til hiphopens danseformer (breaking) gjør at man kan ta med seg alle sine erfaringer fra fortiden inn i sin nåværende identitet på en måte som er spesialdesignet til å fungere til ens egen fordel (Schloss, 2009, s. 67).

Det er en allmenn oppfatning at hiphop appellerer til minoritetsungdom og innbyggere i mindre privilegerte områder (Sandberg, 2008). Likevel er det ferdighetsbaserte oppfatninger av autentisitet som står i sentrum for b-girl Rokafella (Johnson, 2011). Rokafella er fra New York og er av afro-karibisk avstamning:

So I think that racially, I don't feel that it applies because when we talk about this dancing community we're talking about skills. (...) we can always say, 'Oh, white people can't dance'. But there are white people who can. And they're dope. And we give them props and we allow them in (...) And it doesn't matter if you're Arabic, or French, or Chinese. This dance has a way of just allowing you to be ... As long as you're good» (Johnson, 2011, ss. 187-189).

Både Mitchell og Forman fokuserer på musikk-aspektet ved hiphop. Ut fra mine observasjoner i streetdance-miljøet i Oslo virker det som forestillingen om raseorientert autentisitet primært hører til utenfor miljøet. Det kan forklares med at rap-ens økende popularitet og populærkulturelle dominans tidlig på 2000-tallet (Aahlin, 2016) bidro til å etablere den som et mainstream kulturuttrykk.

Det virker som den historiske bakgrunnen, som for eksempel interaksjonen mellom ulike etniske grupper i New Yorks graffiti-miljø på 1970-tallet (Chang, 2007, s. 119) og latino og afrokaribisk innflytelse på utviklingen av dans i hiphopkulturen, blir mindre vektlagt i det kommersielle rommet enn i streetdance-miljøet her hjemme. En av informantene i undersøkelsen til Langnes & Fasting sier litt om hvordan breakerne i Oslo forholder seg til etnisitet: «If you have prejudice against ethnicity, breaking is not for you (...) the hip-hop culture is all about unity» (Langnes & Fasting, 2014a, s. 12). De viser også til Fogarty, som skriver at nesten alle breakere hadde multikulturell sammensetning, og bemerker at etnisitet nesten aldri ble nevnt på de lokasjonene de selv undersøkte (Langnes

& Fasting, 2014a). Det stemmer godt med mine egne observasjoner. Maia, Hans, Tone og Amy forteller at det ikke er vanlig å spørre etter eller snakke om oppvekst-, sosial- eller etnisk bakgrunn i dansesammenheng. Hvis slike forhold kommer opp, er det gjerne i fortrolige samtaler mellom deltakere i miljøet, og de blir da behandlet som et privat anliggende. Det er heller de utenfor miljøet som reagerer på slike faktorer, forteller Siv, som er lys og blond. Det er også Kari, som har reist mye rundt og undervist forskjellige steder:

Kari: Er du klar over hvor mange ganger jeg har kommet et sted for å undervise og folk tenker «hu der er ikke god for fem flate øre». (...) «Ja misforstå meg rett, men du ser ikke ut som en som er så god», det har til og med noen sagt til meg ordrett. Og det har noe med utseendet mitt å gjøre. Jeg er hvit norsk forstadsjente fra middelklassen, liksom. Hva vet jeg om hiphop.

Miljøet jeg undersøker, er på sett og vis et ekspertmiljø³⁶. Om det selvsagt også fins nybegynnere og glade amatører i miljøet, er det ikke desto mindre preget av en form for profesjonalisering. Ghandnoosh viser til en studie av Andy Bennett (1999) som sier at hvite britiske hiphop fans betrakter rap gjennom raseorienterte og av og til «essensielle» briller («black music»). Utøvere har derimot et klasseorientert perspektiv på rap (not «a black thing») (Ghandnoosh, 2010, s. 1584). I Ghandnoosh (2010) sin studie kobler nybegynnere i hiphop-dans etniske og sosiokulturelle faktorer til iboende egenskaper og/eller forutsetninger for å tilegne seg ferdigheter. Denne antakelsen får afroamerikanske danseres ferdigheter til å virke naturlige, ikke tillært. Hun ser imidlertid at ekspertene har en tendens til å avfeie raseorienterte syn på ferdigheter. Dette sammenfaller i høy grad med mine respondenters perspektiv på autentisitet i streetdance, og stemmer også godt med mine egne erfaringer fra feltet. Ghandnoosh mener også det er problematisk for «hvite» eksperter å koble ferdighet og rase sammen, siden det kommer i konflikt med deres personlige fortrolighet med dansen (2010, ss. 1589-1592). Med en slik kobling kan de «hvite» ekspertene vanskelig legitimere sin praksis som hiphop-dansere.

I Oslo er streetdance-miljøet sammensatt, og det fins ingen stor gruppe som har direkte tilknytning til hiphop i form av kulturarv, noe Hans har påpekt. I likhet med Bennets (1999) produsenter av rap fremmer ikke respondentene mine et raseorientert syn på autentisitet. To respondenter og tre andre jeg har snakket med under feltarbeidet, sier riktignok at de tror etnisitet kan ha noe å si for fortroligheten med dansen, og for hvor

³⁶ Bor man på Østlandet og ønsker å spesialisere seg og satse på streetdance, enten det er koreografi, fristiler, TV-oppdrag eller battling, vil man sannsynligvis komme i kontakt med deltakere som har tilhørighet i det sentrumsbaserte streetdance-miljøet i Oslo.

raskt man lærer. De anser det imidlertid ikke som genetisk, men miljøbettinget. De tror folk som vokser opp innen kulturer med mye musikk og dans, har bedre forutsetninger for å ta til seg streetdance. Andre er mindre tydelige på dette, slik som Olle. Han konstaterer at det er overvekt av ikke-etnisk norske i toppsjiktet, men er usikker på hva det eventuelt skyldes. Majoriteten av respondentene min vil derimot ikke inn på en slik tankegang, og alle respondentene fremhever betydningen av hardt arbeid og den enkeltes ervervede ferdigheter fremfor etnisitet og oppvekstmiljø i sammenheng med skills.

8.1.3.1 Kulturelle stereotyper

Det som skiller utøverne i undersøkelsen min fra Bennets (1999), er at de ikke legger vekt på klasse, selv når de oppfatter streetdance primært som et østkantfenomen.

Ifølge Thornton er subkulturell kapital ikke like klassebundet som kulturell kapital. Det betyr ikke at klasse er irrelevant, men at det er en faktor som bevisst blir utydeliggjort ved hjelp av subkulturelle distinksjoner (Thornton, 2005, s. 186). Jensen (2006) er en av dem som kritiserer denne «fantasy of classlessness». Slik han, så vel som Mitchell (2003), bruker begrepet subkulturell kapital, kommer klasse tydelig frem, men i min undersøkelse gjenkjenner jeg det Thornton påpeker. Felles klesstil, språklig sjargong og kulturelle referanser gjør det svært vanskelig å skille ut sosiale klasser og bakgrunn. Det ikke noe man snakker om, heller.

Jeg: I rap og i USA er det jo ofte at autentisitet, eller realness...blir knyttet til rase, the hood, gata, å ha det tøft osv. Hva tenker du om det? Er det sånn her?

Tone: Ikke at jeg kjenner folk så veldig godt på den måten, at jeg vet hva slags bakgrunn de har. Jeg har aldri tenkt på det på den måten, her i Oslo i alle fall. Det kan hende det er sånn her..at folk ser på det som en faktor. Men jeg har ikke merket noe til det. Det er ingen som snakker om det heller.

Fortielser er gjerne et resultat av overenskomst i miljøet, som regel en uuttalt sådan, og motivasjonen faller hovedsakelig i to kategorier: å *tilsløre*, eller å *motvirke*.

Det en ikke snakker om, kan fungere undertrykkende fordi man ikke blir bevisst på saken. Johnson (2011) påpeker at det som er akseptabelt å snakke om i breaking, er ferdigheter, stil og teknikk – i motsetning til rase, undertrykkelse og utnyttning. Det minner ham om «sanctioned ignorance», som står for det de aksepterte kunnskapsfraværene autoriserer idet de ignorerer det eller plasserer det langt nede i hierarkiet av sosialt relevante kunnskaper. Ifølge Johnson åpner disse fraværene i sosial kunnskap for gjentakelse av ulike former for undertrykkelse, fordi folk ikke er klar over historiske forhold (2011, s. 189). Det er imidlertid forskjell på å ignorere slike ting i forbindelse med sin egen praksis og å mangle sosial og historisk kunnskap om det man driver med. Kunnskaper om

hiphopkulturen og dansenes opprinnelse anses innen streetdance-miljøet som basale for å være en seriøs aktør. Ifølge Alvin, en b-boy som trener på Dope, har muligheten til individuell selvskaping og anerkjennelse, i et historisk perspektiv, vært viktig for aktører som har opplevd å bli diskriminert på bakgrunn av sin tilhørighet i marginaliserte grupper. Alvin indentifiserer seg også som en av dem, og bruker det til å begrunne relevansen av å tydeliggjøre hva som er hiphop eller ei.

Å legge vekt på ferdigheter fremfor personlig bakgrunn kan være et bevisst valg: «Jeg er den *jeg* gjør meg til, ikke den bakgrunnen min gjør meg til. Det samme gjelder for andre». Individets frihet til å skape seg selv står sentralt i moderne autentisitetsoppfatning. Når det ikke legges vekt på personlig bakgrunn i streetdance-miljøet, kan det være motivert av et ønske om å *motvirke* sosiale strukturer som stigmatiserer enkeltindivider på grunnlag av stereotypier om for eksempel etnisitet, rase, sosial bakgrunn, utdanning og alder. Giddens forklarer selvidentitet som selvet reflektivt forstått av personen ut fra hans eller hennes biografi (1991, s. 53), og beskriver identitet som et prosjekt – det er vi selv som skaper oss vår identitet. Langnes & Fasting (2014a) skriver at breakerne i Oslo konstruerer en alternativ identitet løsgjort fra andre/øvrige sosiale kategorier. Utfallet er at breaking kan synes å motvirke sosial undertrykkelse og ha myndiggjørende og frigjørende potensiale, i motvekt til alminnelig stigmatisering og stereotype fordommer vedrørende etnisitet, klasse, bakgrunn og lignende (Langnes & Fasting, 2014a, s. 1). Fiske påpeker at kultur kanalisere stereotypifisering og fordommer ved å definere hvem som konstituerer «oss» og hvem som konstituerer «dem» (2000, s. 312). Ifølge Julia Orupabo handler kulturelle stereotypier om «hva og hvem som oppfattes som innenfor og utenfor rådende definisjoner av normalitet i ulike kontekster» (2014, s. 43). Selv om noen jeg har snakket med sier de tror etnisitet kan ha noe å si for fortroligheten med dansen, og for hvor raskt man lærer, er det betydningen av hardt arbeid og den enkeltes ervervede ferdigheter de legger vekt på. På den måten flyttes oppmerksomheten bort fra eventuelle ytre forutsetninger som deltakerne ikke har personlig kontroll over. Hvis man innad i miljøet skulle relatere oppvekst, klasse, rase og etnisitet til det å være en autentisk aktør, ville det samtidig kunne legitimere ekskludering basert på de samme stereotypier i andre kontekster og i samfunnet for øvrig. Det ville være litt som å skyte seg selv i foten, ettersom det ville svekke enkeltindividers makt til selvdefinering overfor generelle og rigide rammer. Jensen (2006) påpeker også at subkulturell kapital styrker egenverdien til individer som opplever å bli stigmatisert i samfunnet ellers. Samtidig som fokus på skills fremfor personlig bakgrunn kanskje kan

ha et myndiggjørende og frigjørende potensiale, slik Langnes & Fasting (2014) påpeker, åpner en løsgjøring fra øvrige sosiale kategorier også for at *alle* kan konstruere en slik alternativ identitet, og for at alle kan delta på lik linje uansett etnisitet og bakgrunn.

Giddens strukturasjonsteori tar for seg hvordan aktører produserer og reproducerer sosiale strukturer gjennom sine egne handlinger (Barker, 2012, s. 239). Et ønske om å ikke legge vekt på ting som kan virke undertrykkende på mange av deltakerne i streetdance-miljøet i en bredere sosial kontekst, forutsetter åpenhet for at alle kan komme inn uavhengig av hvilken bakgrunn de har.

Sarah: Jeg mener det er mye farger. Da mener jeg at jeg ser mye norske mennesker, jeg ser folk med etnisitet fra Asia, jeg ser folk med Afrikansk bakgrunn – meg f.eks.: halvt norsk, halvt fra Namibia – med andre ord jeg ser åpenhet. Noe som kjennetegner hiphopmiljøet er åpenhet.

Åpenheten i Oslos streetdance-miljø blir understreket av flere aktører. Og dette er jo fint og flott, men jeg lurer på om det på samme tid kan føre til en slags tilslørt skjevhet eller ubalanse. Såkalt privilegerte grupper rammes ikke selv av problemer ut fra kategorisering basert på kulturelle og sosiale stereotyper. Stereotype oppfatninger basert på klasse, etnisitet og så videre reproducerer sosiale strukturer som *ikke* virker undertrykkende på de privilegerte, og de har ikke det samme behovet som mindre privilegerte til å gjøre noe med saken. Privilegerte grupper har lite å vinne på å åpne opp «sine» sosiale og kulturelle felt for uprivilegerte, stereotypisk konstituerte «andre». Mekanismene som kan føre til åpenhet og inkludering på den ene siden, fortsetter å ekskludere på den andre. De som ellers er sosialt privilegerte, har fordelene av streetdance-miljøets åpenhet for dem. Denne tilgjengeligheten gir dem handlingsrom også her, mens de som befinner seg i den andre enden av det sosiale hierarkiet, kan føle at de blir fortrenget fra sitt eget «territorium». Samtidig blir de sistnevnte som før ekskludert fra privilegerte miljøer. Derav en «ny» mulighet for skjevhet eller ubalanse, avhengig av hvem som har «eierforhold» og påvirker miljøet. Forutsetningene om genuin interesse, hardt arbeid og tilegnelse av ferdigheter og utvalgte kunnskaper fungerer imidlertid også som en måte streetdance-miljøet kan begrense og kontrollere tilgangen til feltet på.

Den subkulturelle kapitalen jeg hittil har skrevet om, er noe streetdance-miljøet har til felles. Utad virker aktørene i streetdance-miljøet omforent om grensdragningene og hvordan de definerer ekte hiphop. Det er de imidlertid ikke, noe som viser seg i aktørenes praksis. De ytre grensdragningene og hva som er subkulturell kapital, reflekterer primært oppfatningene til den dominerende gruppen i streetdance-miljøet. I det følgende kapitlet ser jeg på hvordan deltakerne seg imellom forholder seg til autentisitet, slik det kommer

til overflaten i spenningsfeltet mellom koreografi og freestyle, som er den overordnede grensedragningen internt.

8.2 Koreografi og freestyle

Min fremstilling av de to grupperingene, koreografi-dansere og fristilere, er av teoretiske hensyn langt mer generell enn slik det fremstår i streetdance-miljøet. Det jeg har tatt for meg er hovedtendenser og trekk ved grensedragningen mellom koreografi og freestyle. Dette er likevel et reelt skille, som aktørene forholder seg til innad miljøet. I dette kapittelet har jeg undersøkt motsetninger mellom de to grupperingene for å se hvilke nyanser av autenticitet dette frembringer, og hva det kan fortelle om interne distinksjoner.

8.2.1 Knowledge og basics

Flere respondenter gjør forskjell på koreografi-dansing og hiphop-dans. Hiphop-dans assosieres med freestyle, kunnskaper om hiphopkulturens historie og old school hiphop-basics. Koreografi-dans defineres som kommersiell dans. Jeg har inntrykk av at dette svarer til den generelle holdningen til koreografi i streetdance-miljøet, uavhengig av den distinksjonen Kim, som underviser i koreografi-dans, gjør for sitt eget crew.

Oss...vi er ikke kommerser i dag, men vi er kommerser innenfor dansemiljøet. Folk som elsker dans vet hvem vi er, i utlandet da. Jenter, gutter, barn, vi har fans, sånne dansefans, helt random. Men det blir kommerst. Vi har ikke fans som er underground people. Vi har ikke «Juste Debout»³⁷-fans, vi har «yeeey!»-fans, skjønner?

Forskjellen mellom Kim og the mainstream er at han kjenner til «underground» og hva som rører seg der, og kategoriserer seg selv på bakgrunn av det. Jeg tror denne bevisstheten er noe av det som kjennetegner koreografi-danserne i streetdance-miljøet til forskjell fra aktørene i mainstream kommersiell hiphop-koreografi. Kim har den subkulturelle kapitalen som skal til for å vite hva som skiller den koreografi-dansen han driver med, fra andre former for hiphop-dans. Meninger om hvilken betydning bruk av grunnleggende dansetrinn og kunnskaper om dans, dansetradisjon og -kultur har for deltakernes autenticitet, følger i høy grad grensedragningen mellom freestyle og koreografi. Siv, Kari, Leif og Tine, som selv legger vekt på fristiler, er kritiske til det de betrakter som koreografi-danseres manglende fokus på å lære elevene sine basics og knowledge, og mener det kan svekke koreografi-dansernes forankring i hiphopkulturens

³⁷ Betyr «bare oppreist» på fransk. Stor battle som startet i Frankrike i 2002 og skulle sette fokus på fristiler som primært danses stående (i motsetning til breaking). Har ekspandert til å bli et slags underground VM i freestyle hiphop, popping, locking og house, med kvalifikasjons-battler flere steder i Asia og Europa, samt i blant annet USA og Brasil. Den årlige finalen går av stabelen i Paris i februar/mars.

dansetradisjon. Kim sier at basics *er* viktig, men at instruktørene på andre steder enn Hype er bedre egnet til å undervise i grunnleggende trinn og bevegelsesmønstre i hiphop-dans. Ansvar for å tilegne seg knowledge og lære basics blir dermed lagt til den enkelte elev. Det spørres imidlertid om elevene hans er så interesserte i å dra andre steder enn på Hype. Ettersom koreografi har en tendens til å handle om det som er nytt og populært i byens ungdomsmiljøer, deler nok flere koreografi-dansere Sarahs oppfatning om at kravene til basics og knowledge er utdaterte og tilbakeskuende.

Sarah: (...) fint om du kan dem, hvis ikke du kan dem – hvem bryr seg! Du må ikke bruke disse stegene for å kunne danse hiphop liksom. Det er bare steg. Det er kanskje viktige steg for opprinnelse av hiphop, men – nei jeg har ikke noe forhold til det.

Tross alt betraktes koreografi-danserne som en del av streetdance-miljøet. Kanskje det beror på at de kjenner foundation og hva det innebærer, selv om de ikke nødvendigvis bruker det, slik som Sarah. I løpet av feltarbeidet på Studio Hype kunne jeg notere meg at de aktørene og instruktørene som hadde høyest status, kjente til «reglene» og hadde en del basics-kunnskaper og knowledge. Siv har også nevnt at hun tror instruktørene på Studio Hype har denne kunnskapen, men at elevene deres mangler den. Det er altså mye som tyder på at knowledge og basics-kunnskaper anses som viktige blant status-personer i koreografi-grupperingen. Men kanskje det ikke blir stilt krav om knowledge og basics-kunnskaper før koreografi-elevne når et høyere ferdighetsnivå. Koreografi-dansere som besitter subkulturell kapital i form av knowledge og basics, har muligens lettere for å oppnå respekt i øvrige deler av streetdance-miljøet. Det er heller ikke umulig at dette er en maktfaktor innad i koreografi-grupperingens hierarki.

Kim legger stor vekt på innovasjon og videreutvikling av hiphop gjennom koreografidans. Det fordrer eksperimentering. Han har imidlertid måttet tåle hard kritikk for det. Og hvorfor har han det, når nyskaping blir betraktet som grunnleggende i streetdance? Schloss tar opp temaet om eksperimentering i breaking. Han påpeker at en breaker må være godt plantet i tradisjonen om han eller hun skal få aksept for å være dristig nyskapende. Blir de kritisert for å være overdrevent abstrakte eller eksperimentelle, forsvarer de seg, verbalt eller fysisk, med å demonstrere sine foundation-kunnskaper. Om dette forsvaret blir utført på skikkelig vis, blir det nesten alltid akseptert, skriver Schloss (2009, s. 51). Breaking har mye til felles med andre fristiler. I Oslos streetdance-miljø har jeg blant annet hørt Leif bruke den argumentasjonen Schloss beskriver. På Dope, Fresh og flere kurs på Swag er basics en del av opplæringen på nybegynnernivå. På Hype arter det seg altså litt annerledes. Jeg har kunnet identifisere grunnleggende hiphoptrinn her og der i oppvarming og koreografier, men trinnene ble ikke uthevet i undervisningen på de

klassene jeg tok. Tone, som er nybegynner på Hype, har heller ikke erfaring med noen systematisk opplæring i streetdance basics. Dermed kan det være vanskelig for en nybegynner å skille ut basics fra andre bevegelser. Det er sannsynlig at elevene inkorporerer en liten del av grunntrinnene, men så lenge de vet lite om hva de har lært, har de heller ikke noen nærmere forståelse av hva de kan, og har liten mulighet til å forsvare kunnskapen sin, hverken verbalt eller fysisk. Dermed har de heller ikke muligheten til å demonstrere at de eventuelt har denne subkulturelle kapitalen, slik det er påkrevd i fristiler.

Koreografi-danserne i toppsjiktet har som nevnt en viss knowledge og kan en del basics. Men så lenge koreografi-danserne ikke benytter noe særlig hiphop-basics i koreografiene sine, blir det utydelig for andre om de har basiskunnskaper eller ikke. Saken er at koreografi-dansere og fristilere sjelden trener sammen³⁸. De praktiserer også streetdance ulikt. Mens fristilerne battler og har cyphers, viser koreografi-danserne frem koreografiene de har laget og lager konseptvideoer til YouTube. Grupperingene i miljøet har riktignok felles møteplasser på sosiale arrangementer, der koreografi-danserne av og til har små opptredener og er tilskuere på battles. Men koreografiene som vises frem da, er ferdige resultater. De viser ikke skapelses- og arbeidsprosessene bak. Show-koreografi vil derfor sjelden fungere som fysisk demonstrasjon av foundation-kunnskaper.

8.2.2 Originalitetsidealet

Koreografi-dansernes fokus på nyskaping kan kobles til originalitet. I kapitlet om ytre grensedragninger trakk jeg frem Hans, som var inne på at originalitet sto i et motsetningsforhold til mainstream. Innad er det imidlertid motstridende synspunkter på hva som er originalt og hvem som egentlig er konvensjonelle. Hvordan dette originalitetsidealet best kan oppfylles, er det også uenighet om.

I løpet av feltarbeidet mitt på studio Hype ble jeg til min overraskelse klar over at det originalitetsidealet jeg kjente fra min fartstid på freestyle-steder som Dope og studio Swag, også gjaldt på Hype. Jeg hadde nemlig fått forståelsen av at koreografi-dans sto i et slags motsetningsforhold til originalitetsidealet. I streetdance-miljøet uttrykkes idealet blant annet som «å være helt fri», «danse som seg selv», «vise hvem man er» og «å gjøre det til sitt eget». Disse tingene står i motsetning til å være låst av regler for hva man bør gjøre og hvordan, og lar seg ikke forene med å etterligne eller strebe etter å danse på

³⁸ Det er noen svært få aktører som driver med både freestyle og koreografi-dans på høyt nivå. Men selv om det bare er snakk om kanskje 5 stykker, fungerer de likevel som sentrale kontakter mellom grupperingene.

samme måten som noen andre. Man skal la sin personlighet skinne gjennom når man danser, og ta inn det man lærer av andre for så å bearbeide det og sette sitt eget personlige og unike preg på utførelsen. Kim mener fristilernes tradisjonsperspektiv på streetdance kan virke stagnerende:

Kim: Hiphopen utvikler seg innen musikk, dans, klesstil, alt utvikler seg, du kan ikke bare la en ting bli fra 90-tallet eller 70-tallet og så 80-tallet og bare la det bli liggende og bruke det i 2014.(...) Jo mer du holder deg til regler...du kommer ikke noe lenger av det. Hvis du holder deg til reglene, ok *det* er reglene det er *det* jeg skal gjøre. Da utvikler du deg ikke. Du skal kunne ta de reglene og fortsette med dem, utvikle dem til din egen måte. Hvis det er regler i dans er det ingen frihet i dans, mener jeg.

Kim sier også at «det er ikke originalt å holde det originalt lenger». Fristilenes fokus på å lære grunnleggende trinn og bevare opprinnelige praksiser i streetdance står for konvensjoner i streetdance-miljøet som Kim gjør opprør mot. Han ser ikke på koreografi-dansen som et brudd med det som har vært, men som en videreutvikling av hiphop-dans. Kim legger for øvrig ikke bare vekt på at det er dansen som videreutvikles, det er også en selv. Kim ser på koreografi-dans som en form som åpner for aktørenes frihet til å skape nye ting og gir dem mulighet til å selv velge hvilken retning de ønsker gå i. Fristilene på sin side ser ikke på tradisjonsbevissthet som det å følge noen andre. For dem er tradisjonen et element i streetdansenes fundament. Dette er med på å definere dansestilene. I henhold til fristilernes perspektiv er det koreografi-danserne som følger konvensjoner, og da mainstream konvensjoner utenfra. Koreografi-danserne er opprørerne innad i miljøet, mens fristilene er opprørerne utad. Mens fristilene blir miskjent og dominert i mainstream kultur, har de imidlertid selv en dominerende posisjon i streetdance-miljøet. Det Kim uttrykker i det følgende, kan tolkes som et opprør mot dette.

Kim: Men vi har et mål om å riste litt. Vi skal gjøre en collaboration med «Jinjo crew» fra Korea, de vant BC³⁹ – Hong10⁴⁰ er i Jinjo. Vi skal reise til Korea nå og gjøre en collab med dem. Det blir en video med oss og dem. De er noen av de beste b-boysene i verden, og når vi først gjør det, kommer vi til å knekke hele den koden med underground-folka. Det blir knekt, da blir det Game Over.

Her kommer statushierarkiet i feltet til syne. Kim vil ikke bare at crewet hans skal bli anerkjent av «underground-folka» i streetdance-miljøet, han vil gjøre «reglene» til skamme og sprengte rammene. Men for å klare det, trenger han hjelp fra aktører med en status som overgår fristilene i Oslo, og som de har betydelig respekt for. Empirien min

³⁹ Red Bull BC One, den største (kommersielle) b-boy-konkurransen i verden. Prestisjefyllt, men noe omdiskutert blant b-boysa. PS. Jeg skriver b-boy-konkurransen fordi konkurransens fokus på power moves, som outsiders liker, gjør det vanskelig for b-girls å hevde seg.

⁴⁰ Koreansk b-boy som har vunnet BC One.

peker henimot at breakerne blir sett på som de mest «real» og hiphop av alle. Hvis Jinjo crew går god for crewet til Kim ved å samarbeide med dem, så påvirker det feltet i Kims favør. Da har ikke «underground-folka» noe de skal ha sagt.

8.2.3 Læringsfilosofi

Kim oppfatter tradisjonelle krav til basics og knowledge som begrensende og hemmende på elevenes selvutvikling. Kari har en annen tankegang om hvordan man best fremmer originalitet og personlig utvikling.

Kari: Det er ingen av mine elever som noen gang har blitt like, og det er det en grunn til. Det er fordi jeg gir det en tankegang som er akkurat det jeg mener hiphop er da: personlig utvikling og originalitet – at du ser tilbake for å se frem. Dvs. at du må lære deg visse ting for å kunne skape ditt eget. Ha respekt for det som har vært, og da skal du ikke være lik noen andre, synes jeg. Det er viktig å komme med noe selv.

Det kan virke som Kari mener at å se seg tilbake omfatter både en selv som subjekt, ens egen personlige historie og den dansen man lærer. I Karis perspektiv innbefatter basics og knowledge ikke bare kunnskaper om hiphopkultur og dansetradisjon, men også det noen utpeker som kanskje det viktigste av hiphopkulturens elementer: «knowledge of self» (Gibson, 2010; Forman & Neil, 2012). Taylor (1998) fremhever at autentisitet utpeker for oss en mer selvansvarlig livsform som tillater oss å ta grep om vårt eget liv og vår egen personlige utvikling. Kari legger vekt på at det er mer enn kunnskapen om kulturhistorie og dansetradisjon som er vesentlig ved knowledge. Prosessen som ligger bak, er også en del av konseptet. Både Kim, Leif og Kari legger vekt på at elevene selv skal ta ansvaret for sin egen utvikling. Hva som er et godt utgangspunkt for dette, er koreografi-instruktøren Kim og fristil-læreren Kari derimot uenige om. Grupperingene deler oppfatningen om at hver og en skal jobbe med å utvikle dansen i personlig retning, og at det innebærer at man må lære seg selv å kjenne. Slik sett blir utvikling av dansen og selvutvikling to sider av samme sak. Originalitet og hvordan læringen skjer, henger i stor grad sammen for aktørene i streetdance-miljøet. Grensedragningen mellom koreografi og freestyle ser ut til å være forbundet med ulike tilnærminger til læringsfilosofi, originalitet og konvensjoner. Jeg tror disse forskjellene tåkelegger at originalitetsidealet faktisk er noe koreografi-danserne og fristilene har til felles. Dette kan illustreres med hva det vil si å «drepe koreografien».

8.2.4 Å drepe koreografien

Mange fristilere synes koreografi kan være greit som et element, men legger vekt på at alle streetdanser primært er freestyle-stiler. Da kan koreografi-dans sees som en avert. Olle og flere andre fristilere snakker om at «essensen» av hiphop er fraværende i

koreografi-dans. Det er ikke tydelig hva de mener denne essensen består av, men det kan muligens belyses av hva Olle ser som hovedpoenget med henholdsvis streetdance og koreografi:

Olle: Hovedpoenget med streetdance er å være deg selv. Hovedpoenget er å ha din egen identitet. Hvis du ser ut som alle andre f.eks. i en battle, så skal du automatisk tape. Veldig mange andre danseformer er koreografibaserte, ikke sant. Da handler det om å være mest mulig synkronisert.

Olle setter likhetstegn mellom synkronitet og konformitet, og anser at koreografi innebærer å danse likt som alle andre uten vekt på personlig særpreg og stiluttrykk. Han gir uttrykk for at koreografi-dans ikke gir det samme potensialet for selvutvikling og selvrealisering som autentisk streetdance, fordi hovedpoenget med koreografi er det omvendte av freestyle. Men er ikke synkronitet en estetisk verdi? Blander Olle kortene her? Tyngdepunktet i fremførelsen av en koreografi foran et publikum ligger på det estetiske, ikke på at danserne skal vise seg frem som autentiske individer for dem som ser på. Hovedpoenget er heller ikke å demonstrere individuelle skills. Som jeg har vært inne på tidligere, en ferdig koreografi og den endelige fremførelsen foran et publikum uttrykker ikke hvilke prosesser som er tilbakelagt. Det er bare synlig for de innvidde.

Jeg spurte Olle om hva han la i det å «drepe koreografien», som er et vanlig uttrykk innen koreografi-dansing:

Jeg: Det er noe som heter å «drepe koreografien», har du noe forhold til det uttrykket? Hva innebærer det egentlig?

Olle: Det er vel stor sett når folk er super «clean», folk er super synkroniserte – det er dét jeg assosierer med det da. Clean og synkronisert.

Jeg: Gjør du noe koreografi, forresten?

Olle: Aldri.

Olle har aldri gjort koreografi, han har bare sett andre gjøre det. Oppfatningene til Olle bygger ikke på egne erfaringer med koreografi-dans eller befatning med grupperingens delmiljø eller aktører. Han har ikke greie på det han snakker om. Det han tror er å «drepe koreografien», viser seg å være noe helt annet enn det koreografi-danserne selv legger i begrepet. Det Ana sier er representativt for svarene fra koreografi-danserne jeg intervjuet.

Ana: Det er når de gjør den som den skulle vært deres egen. De gjør det med sin egen personlighet. De gjør den som den skulle vært en freestyle. Du ser ikke at det er en koreografi. (...) Du må føle den, det skal ikke se ut som noen har gitt deg et steg og sagt «sånn skal du gjøre det». Det er noen ganger lett å glemme, for man kan klare en koreografi, men man får den ikke til å se ut som seg selv.

Fristilere og koreografi-dansere har altså det samme originalitetsidealet som de jobber med å oppfylle. De har også mange av de samme utfordringene med å ta inn det noen andre har laget for å uttrykke det som sitt eget. Men ulike uttrykksformer og

læringsfilosofier kan gjøre det vanskelig å gjenkjenne originalitetsidealet hos motparten. Utenfor studio Hype overhørte jeg en samtale mellom Kim og ett av medlemmene i Box crew som utbrøt: «De som battler gjør de samme tingene alle sammen, og så sier de at vi ikke er originale»? Bytt ut å «battle» med «å gjøre koreografi», og jeg er ganske sikker på at noen har stått og sagt akkurat det samme utenfor egentreningslokalet Dope.

Det å være autentisk handler imidlertid om mer enn verdier og praksiser knyttet til dansestil. Flertallet av respondentene mine snakker om det å være tro mot seg selv som et overordnet autentisitetetskriterium. I neste kapittel vil jeg undersøke hva dette betyr for aktørene i Oslo, og hvilke faktorer de legger vekt på.

8.3 Å være tro mot seg selv

Hva det innebærer å være tro mot seg selv i Oslos streetdance-miljø, kan bidra til å belyse hvordan personlig bakgrunn og oppvekst indirekte spiller med i grensedragningene på andre måter enn i amerikansk hiphop-diskurs, blant annet. Selv om det ikke legges vekt på personlig og sosial bakgrunn, har bakgrunn betydning i ekspressiv sammenheng. Man skal ikke utelate sin egen fortid. Den skal tvert imot innlemmes i aktørens foundation og anvendes i utviklingen av en personlig og original stil. Å gjøre noe annet ville være inautentisk, antyder Alex. Dette er noe hver enkelt aktør selv må ta ansvar for, men ikke står alene om, ettersom prosessen er del av en gruppekontekst innenfor miljøet.

Alex: For meg så er du ekte hvis du er deg selv..ikke prøver å være noen andre du ikke er. Hvis vi tar det i en dansekontekst: si at du er en lege og en sofistisert mann, som kommer inn i hiphopmiljøet for å danse. Du trenger ikke å gjøre om stilen din til «Yo, wallaa, shpaa!» ikke sant. Du bare er deg selv, du kjører på med din kultur der du er fra. (...) Man blir jo påvirket, og det må du gjerne ta med deg..alle utvikler seg og du tar til deg nye ting. Men du forandrer ikke basen din. Grunnpilarene av det du har vokst opp med er jo fortsatt der.

For Alex ligger ikke dette i subjektet alene, men også i individets bakgrunn – i det sosiale I forordet til Distinksjonen, peker Jakobsen på at det er to hovedtyper av kulturell kapital: den som «arves» gjennom oppvekstmiljøet, og den som erverves gjennom utdanningssystemet. Hovedmotsetningen går mellom dem som har arvet kapitalen hjemmefra gjennom tidlig og alminnelig omgang med en distingvert kultur, og dem Kjetil Jakobsen kaller «oppkomlingene», som har ervervet kapitalen gjennom hard arbeidsinnsats og vært avhengige av utdanningssystemet for å lykkes med dette (Bourdieu, 2002, innledning s. xxix). Hvis man skal trekke parallell til streetdance-miljøet og benytte Thorntons begrep subkulturell kapital, representerer den yngre generasjon fra østkanten dem som har «arvet» sin subkulturelle kapital via omgang med hiphopmusikk

og -dans som en del av lokalmiljøets ungdomskultur gjennom oppveksten. Andre må som oppkomlingene erverve den subkulturelle kapitalen gjennom hardt arbeid og opplæring ved hjelp av aktører i miljøet. Ana er inne på at å vokse opp med hiphop kan være miljøavhengig:

Jeg: Har hiphop og dans vært viktig i vennekretsen din under oppveksten?

Ana: På Holmlia var det dét (...). Der er det veldig sånn rap og hiphopkultur. Musikken vi hørte på var jo skikkelig Dr. Dre og bare sånne ting. Da vi flyttet til «ytre vest» var det mest fotball og sånt. Jeg var med i skolekorpset og...det var ikke helt til stede i vennekretsen der.

Det er imidlertid forskjell mellomsubkulturell kapital og Bourdieus kulturelle kapital. Hiphopkultur og streetdance har ikke lange røtter i Norge. Derfor henger den subkulturelle kapitalen i streetdance-miljøet i liten grad sammen med nedarvet kultur og familiebakgrunn. Hiphop er ikke noe majoriteten har med seg hjemmefra. Det er heller snakk om at noen grupper har et forhold til hiphop gjennom oppvekstmiljøet, mens andre ikke har det. På dette viset blir konseptene «knowledge» og «basics» svært viktige for noen, mens det kanskje ikke har samme betydning for andre.

Alex antyder flere ting når han snakker om «den sofistikerte legen». Å ha et statusyrke som krever lang utdanning og å være såkalt sofistisert, hører til utenfor hiphop og streetdance-miljøet. En slik person vil ha kulturell, sosial og økonomisk kapital som verdsettes ellers i samfunnet. Når Alex sier at «du trenger ikke gjøre om stilen din», er det underforstått at vedkommende antakelig vil føle behov for å endre seg for å passe inn i miljøet. Det vil imidlertid bli påtatt og kunstig, i motsetning til autentisk, fordi man aldri helt kan forandre det grunnlaget en har fra oppveksten. Selv om han eller hun har høy status utenfor, får han en dominert stilling i feltet. Det er en pekepinn på at det er andre spilleregler og kapitalformer som gjelder innenfor enn utenfor miljøet, der vedkommende mest sannsynlig ville hatt en dominerende stilling overfor de samme individene (Bourdieu, 2002). Alex ønsker likevel at personen skal kjøre på med sin kultur der han er fra. Det tyder på at Alex ser for seg at en lege og sofistisert person ikke har samme type oppvekst- eller kulturbakgrunn som dem han betrakter som innsidere i hiphop- og streetdance-miljøet. Tar man utgangspunkt i Bourdieu, vil dette kunne sees i sammenheng med habitus. Forsøk på å tilpasse seg miljøer ulike ens eget vil lett oppleves som anstrengt, til forskjell fra handling ut fra reflekser innøvd gjennom et liv i bestemte miljøer (Bourdieu, 2002). Ikke sånn å forstå at habitus er statisk, men det krever tid og øvelse å forme habitus i kontakt med et felt. Når Alex snakker om grunnpilarer man er vokst opp med, og sier at «du forandrer ikke basen din», er det i sammenheng med «å

være seg selv». Han knytter altså ikke bare det å være autentisk, ekte, til det uavhengige subjektet og et indre autentisk selv, men også til individets oppvekst og sosiale miljø. Å være seg selv handler i denne konteksten om å være tro mot der man kommer fra.

I sin analyse av bruken av frasen «keeping it real» i amerikansk rap og hiphop-musikk på slutten av 1990-tallet, kom McLeod (2012) frem til at det å være tro mot seg selv i den sammenheng innebar blant annet at musikken skulle være en sann representasjon av rapperens egen livsverden. Ifølge mange mennesker i «the hiphop-community» er dette en fundamental del av det å fremstå som autentisk, skriver McLeod (2012, s. 169).

I McLeods analyse settes det likhetstegn mellom å representere «seg selv» og sin egen livsverden, og det å representere gata og urbane ikke-hvite nabolag. Det handler hos McLeod like mye om å være trofast mot røttene sine som å være tro mot sin individualitet. I Norge og Oslo innbefatter ikke «å være tro mot seg selv» å være tro mot noe opphav som marginalisert afro-amerikaner eller latino på gata i ghettoen. Det som imidlertid er felles, er at å være tro mot seg selv og sin egen autenticitet betyr å ikke late som man er noe man ikke er, uansett etnisitet eller bakgrunn. Dette innebærer at aktørene i streetdance-miljøet i Oslo må legitimere seg som «real hiphop» i noe annet enn det som er tilfellet i McLeods undersøkelse. At det er vanskelig for mange her i Norge å være «real» basert på samme kriterier som i USA, har lag til rette for alternative perspektiver som iallfall tilsynelatende løser ekthet i hiphop og streetdance fra individets etnisitet, sosiale bakgrunn og oppvekstmiljø. Jeg tror dette er en av måtene knowledge fungerer på i streetdance-miljøet i Oslo.

Ettersom knowledge blir forstått slik at det krever dedikasjon og fordypning ut over bare det å danse, blir knowledge av mange i streetdance-miljøet betraktet som et tegn på at aktøren har respekt og genuin interesse for hiphopkulturen. Og når dedikasjon og knowledge overstiger trender og det som er lett tilgjengelig via kommersielle kanaler, anses aktøren for å være drevet av indre motivasjon. Hvis den «sofistikerte legen» til Alex opparbeider seg mye knowledge i tillegg til å lære seg å danse, og klarer å demonstrere dette, vil han oppnå inkludering og anerkjennelse samtidig som han er «tro mot seg selv». Når denne typen knowledge ikke forutsetter noen bestemt etnisitet, sosial bakgrunn og så videre, skal alle ha mulighet til å bli autentiske deltakere i streetdance-miljøet. Men selv om alle deltakerne ideelt sett skal ha like forutsetninger for å tilegne seg knowledge, er det ikke sikkert det fungerer slik. Dette kommer jeg inn på i neste kapittel.

8.4 Et kunnskapsdilemma

I det følgende tar jeg opp problemstillinger som kan knyttes til ungdommene på Groruddalsklubben så vel som de yngre koreografi-utøvende respondentene i utvalget mitt. Jeg har vært inne på at flere av dem synes fristilernes krav til knowledge er uforholdsmessig høyt og vanskelig å leve opp til. Kunnskapen som knowledge omfatter, ligger også utenfor disse aktørenes interessefelt, da de orienterer seg mest mot det populærkulturelle aspektet ved hiphopkulturen. Hva som er viktig å kunne for å bli klassifisert innenfor "ekte" hiphop, er et viktig stridsspørsmål. Når en undersøker dette konfliktområdet, rettes oppmerksomheten mot at miljøet er forholdsvis åpent, at den subkulturelle kapitalen er av en type aktørene selv kan påvirke, og at de er agenter i et felt de forsøker å omskape til sin egen fordel. Videre forteller det noe om maktforholdene rundt grensedragningene i streetdance-miljøet.

Når fokus er på trender og det som er nytt og populært, blir blikket sjelden rettet bakover. Dette kan føre til at deler av hiphopkulturens kanon blir utelatt – man ser den ikke. Med utgangspunkt i at hiphop og rap fikk sin dominerende posisjon i populærkulturen rundt årtusenskiftet, og at de fleste vokser opp med skiftende trender og med de formene for hiphop som Maya kaller «hverdagsmusikk, sånn som på radioen», ser det ut til at hiphop før 2000 i liten grad er inkludert i kunnskapsgrunnlaget den yngre generasjonen har fått gjennom oppvekstmiljøet sitt. Hans påpekte at vi har lånt en tradisjon. Med andre ord forutsetter knowledge – som er konsentrert om tradisjoner og hiphophistorie – en annen form for ervervelse enn arv. Både hos Mitchell (2003) og i min undersøkelse dukker dette opp i form av ervervelse gjennom hardt arbeid. I forbindelse med kapitalbegrepet til Bourdieu, som subkulturell kapital bygger på, er slik tilegnelse avhengig av utdanningssystemet for å være vellykket, påpeker Jakobsen (2002, s. xxix).

Jeg har vært inne på «hard earned skills» (Mitchell, 2003) og «Pay you dues» som verdier i hiphop. Kunnskap og ferdigheter som er tilegnet gjennom egen innsats og bevisst læring, verdsettes høyt i streetdance-miljøet. Hardt arbeid er en ting alle respondentene mener gir «creds», og er noe jeg også har opplevd å få anerkjennelse for. Ungdommene fra oppvekstmiljøer i Groruddalen som driver med koreografi-dans, har kanskje i større grad en type hiphop-habitus enn for eksempel Asgaut fra Vinje. Derfor behøver de ikke nødvendigvis anstrenge seg for å samle informasjon på samme måte som Asgaut. De oppfatter nok også at de selv *vet* hva det er de driver med, uten at de behøver å gå aktivt inn for å samle inn informasjon om det. Det er for øvrig få utøvere i min undersøkelse som kan påberope seg å være «real» fordi de har arvet subkulturell kapital forankret i den

afrikanske diaspora og et liv på gata i «the hood». Derfor har ikke koreografi-ungdommene noen direkte forankring til hiphopkultur gjennom bakgrunnen sin, og dermed blir posisjonene snudd om på. De som har arvet sin subkulturelle kapital gjennom oppvekstmiljøet uten å ha anstrengt seg for å lære noe mer om dansetradisjon og hiphopkultur, blir ansett som oppkomlingene. Samtidig vil alle som gjør en innsats for å tilegne seg kunnskap og ferdigheter ut over det som er åpenbart tilgjengelig og mainstream, bli anerkjent for det. Så på sett og vis fungerer den subkulturelle kapitalen i streetdance-miljøet mindre ekskluderende enn kulturell kapital i den hegemoniske samfunnsstrukturen, der nettopp «hard earned skills» som individet selv har mulighet til å påvirke, er noe av det som gjør deg til en oppkomling.

For aktørene i miljøet kan et felles kunnskapsgrunnlag med hiphop som omdreiningspunkt bidra til fellesskapsfølelsen i miljøet. Som vi har sett, er dette sentralt for den ytre grensedragningen. Aktørene opplever å forenes om hiphop til tross for at forståelsen av hva hiphop er, kan variere ganske mye. I streetdance-miljøet per i dag kan det likevel se ut som tilegnelsen av knowledge, og innholdet i begrepet, har mye til felles med kunnskapsforståelse og -ervervelse innenfor utdanningssystemet. Kanskje man kan snakke om å arve en akademisk tilnærming og forståelse av hva kunnskap er og innebærer. Som jeg har vært inne på, er ikke Bourdieus aktører passive reflekser av feltet. I innledende essay til Distinksjonen, skriver Jakobsen: «Idet han (aktøren) søker å finne seg til rette i feltet, og å forbedre sin stilling i det, vil han også søke å omskape det slik at den typen ytringer han er god til, finner mening og høster anerkjennelse» (2002, s. xii). I tillegg til at knowledge er blitt en måte folk kan være autentiske street- og hiphopdansere på, uavhengig av bakgrunnen sin, har det kanskje også ført til at aktører med en viss bakgrunn har fått en fordel. Det henger sammen med det etter hvert relativt høye kravet om tilegnelse av kunnskaper om kultur- og dansehistorie.

Leif: Og knowledge (...). Hvis du ikke har *interesse* for å vite hva det er du driver med, føler jeg du ikke har respekt for deg selv. Hvis du ikke har noen intensjon inne i deg til å samle inn informasjon om det du driver med, så føler jeg ikke at det har integritet. (...) Jeg synes det er med på å definere om man er «real», det er med på å definere den autentisitet, som man snakker om – interesse for å vite hva det er.

Ser man på innholdet i knowledge-begrepet, hva det betyr for hvilke aktører, og verdien det blir gitt i sammenheng med ekte hiphop og det å være autentisk, viser det seg at det har fått forrang for den kroppsliggjorte, tause og selvsagte kunnskapen – eller habitus – ervervet gjennom blant annet oppvekst i ungdomsmiljøer på østkanten. For knowledge slik Leif beskriver det er ikke ren hverdagskunnskap, men har en innvevd faglighet. Knowledge innebærer spesialisert kunnskap som verdsettes, sirkulerer og innstuderes på

bestemte steder, blant deltakere med valgt tilknytning til en spesifikk underground subkultur. Denne saken har imidlertid flere sider. Mitchell (2003) skriver at det var tidlig på 1990-tallet at tanken om bevisstgjøring av unge marginaliserte mennesker gjennom å spre og oppfordre til kunnskap og refleksjon rundt den sosiale virkeligheten de selv var en del av, begynte å sirkulere i hiphop. Dette budskapet blir fremdeles kommunisert, men det spørs om det primært skjer underground fremfor kommersielt. Siden koreografi-dans er kommersielt orientert, er det mindre sjans for å bli eksponert for verdier basert på ideen om at «ekte» hiphop skal *motvirke* gjengkriminalitet, vold og narkotikahandel, fremfor fremstillinger av disse tingene *som* hiphopverdier. Aktører som primært forstår og praktiserer hiphop som et samtidsfenomen, har antakelig ikke en historisk oppfatning av knowledge-begrepet, og kjenner kanskje ikke til knowledge-begrepets verdigrunnlag. Det er snarere sannsynlig at de ikke har noe forhold til begrepet i det hele tatt. Kanskje konseptet om knowledge til og med kan virke mot sin hensikt, om det får et nærmest faglig og skolastisk innhold og ikke når frem til dem budskapet opprinnelig var ment for, mens den erfaringsbaserte, uartikulerte kunnskapen blir nedvurdert som knowledge. Kanskje dette er et eksempel på den utilsiktede, tilslørte ubalansen jeg var inne på i kapittelet om subkulturell kapital og motvirkning av stereotyper. Hvis knowledge blir definert ut fra en akademisk kunnskapsforståelse, kan i verste fall verdien av knowledge som subkulturell kapital bli undergravd. Da er kulturell kapital blitt en forutsetning for knowledge.

8.5 I randsonen

Hvis grensedragningen utad er tuftet på subkulturell deltakelse og sosialisering inn i streetdance-miljøets verdisystem, betyr det at koreografi-danserne på ett eller annet tidspunkt gjennomgår en sosialiseringsprosess der de må ta stilling til bestemte verdispørsmål. Når man undersøker hva som er subkulturell kapital i miljøet og hvilke verdier og betydninger denne kapitalen kan ha, viser det seg at grensedragningene også har en moralsk side. Denne knytter seg til den kulturelle dimensjonen ved grensedragningen mellom koreografi og freestyle, og til ulike forståelser av hva «hiphop» er og betyr for aktørene. I dette kapittelet ser jeg på problemstillinger som dukker opp i streetdance-miljøets randsoner, blant annet i forbindelse med den subkulturelle kapitalen knowledge. Jeg har prøvd å finne ut hva det er som presser koreografi-dans ut i randsonen, og hvorfor. Defineringsen av hva som er «ekte» hiphop står sentralt i dette.

8.5.1 Hiphopens moralske ideal

Hva som er ekte hiphop-dans, er veldig viktig for noen, uten at det alltid kommer tydelig frem hvorfor. Det blir gjerne begrunnet danseteknisk i basics, og ut fra at koreografi ikke er en opprinnelig, men kommersialisert form. Men det er noe som tyder på et anliggende som stikker dypere enn måten man danser på. Flere sentrale koreografi-aktører i miljøet har valgt å gå bort fra å kalle dansestilen sin «hiphop», og sier bare at de driver med «koreografi». Line er en av dem:

Jeg: Var det en stor endring mellom før og etter?

Line: Ja, folk roet seg ganske mye ned. (...) Jeg merket at jeg fikk i hvert fall være i fred når jeg bare «nei fuck it, jeg trekker meg unna, jeg gidder ikke dette her. Jeg gjør min ting, ferdig med saken!». Da har de ikke noe de kan si, det går ikke an å si noe til det.

Aktiviteter som oppleves å være resultat av individuelle valg, passer best overens med individualismen i senmoderniteten, som autenticitetstematikken er en fasett av (Langseth, 2012). I lys av dette blir fristilene umiddelbart kategorisert som autentiske, fordi aktiviteten avviker fra det som er mainstream. Koreografi-dansere vil derimot oppleve det motsatte, at det reises tvil om deres autenticitet fordi tilknytningen til kommersiell populærkultur tilslører om valget av dansestil er bevisst og uavhengig eller ikke. Men som Line forteller, er det nok at man bare *kaller* det man gjør for noe annet enn «hiphop». Line fortsetter med sitt, uten at andre oppfatter det som utnyttning av hiphopens popularitet. Og når hun avstår fra å kalle det hiphop, representerer det ikke noen risiko for utvanning av hiphopkultur og streetdance-tradisjon. Line har gjort det klart for sine kritikere at det å drive med kommersiell koreografi-dans er et selvstendig valg og indre motivert. Men hun får likevel ikke lov til å være hiphop.

Sam fortalte at da han begynte på Hype, følte han at alle var så kule og han selv ikke var kul nok. Han trivdes ikke med det, og begynte å danse på Swag der han syntes elevene ikke hadde samme fokus på å være de «kule kidsa». Jeg opplevde også at poenget med mange av koreografiene på Hype var at de skulle være kule. I kapittelet om subkulturell kapital nevnte jeg at hiphop-attitude forutsetter en betydningshorisont som gir kulheten merverdi. I en genealogisk autenticitetsforståelse av hiphop kan det ikke eksistere noen «new school» uten «the old school», for de er to sider av samme sak. Dette er implisitt i knowledge-begrepet, samt Schloss (2009) sin definisjon av foundation.

Olle: Basert på Each one teach one-konseptet er kunnskap veldig viktig – at man skal lære til den neste generasjonen hvordan ting var, hvordan ting har utvikla seg, hva som er grunnelementene, hva som er foundation.

Jeg tror fristilernes motforestilling mot å inkludere koreografi-dans i hiphop-kategorien kan ligge her, og at dette er med på å forvise koreografi-dans til randsonene av

streetdance-miljøet. Den tradisjonelle hiphop-pedagogikkens læringsfilosofi sørger for at fristiler innlemmer en bestemt betydningshorisont helt fra starten av, noe den mer institusjonaliserte pedagogikken i koreografi-dans ikke gjør, iallfall ikke i samme grad. Dette er igjen knyttet til hvilke kulturelle verdier aktørene vektlegger når de definerer hva som er autentisk «hiphop». På den måten er grensedragningen mellom koreografi og freestyle ikke bare kulturelt betinget, men også moralsk begrunnet. Kanskje sitatet nedenunder kan bidra til å belyse dette. Det er hentet fra Schloss (2009), som siterer fra en samtale med b-girl Seoulsonyk.

«And the culture...is a culture the world should aspire to be ... Hiphop, just its ideology, allows you to be the best person that you could possibly be, which is not what I get from mainstream culture» (Schloss, 2009, s. 4).

At det ligger en ideologi i hiphopkulturen som står i motsetning til mainstream, slik Seoulsonyk peker på, er noe som kan gjenkjennes i streetdance-miljøet i Oslo, og som viser seg i den ytre grensedragningen. En annen sak er at denne ideologien ifølge Seoulsonyk ikke bare innbefatter at hiphopkulturen tillater alle å virkeliggjøre og utvikle sitt eget potensiale, men at den også innebærer et moralsk ideal, slik Taylor definerer det, idet det gjelder å bli den beste personen en har mulighet til å være. Popperen Olle sier også noe som tyder på et virksomt moralsk ideal i streetdance-miljøet, når han forteller om hva som gir «creds»: «Andre ting som gir cred er gode handlinger – det at du hjelper unge mennesker, at du bygger opp andre mennesker, det er noe som gir cred». Kanskje kan hiphopkulturen slik Seoulsonyk definerer den, forstås som en måte å dyrke Taylors (1998) autentisitetideal på? Schloss peker for øvrig på at det medierte bildet av hiphop dissonerer med tanken om at hiphop tillater en å være «... the best person you could possibly be», og at det får Seoulsonyk til å virke «... misguided to the point of psychosis» (2009, s. 7). Måten Yosef beskriver det medierte bildet på, illustrerer dette.

Yosef: Og det er det som jeg har hørt de sier i media, de sier at hiphop og gangsters, og dadadada, og gun shots og hiphop og gangs og fete biler, det er hiphop. Og egentlig er det jo det. Men jeg føler at det ofte blir sånn...ikke negativt, men det blir sett på som en sånn... kriminell ting, faktisk, for noen.

Schloss (2009) begrunner delvis diskrepansen i at hiphop-begrepet betegner ulike, men nær beslektede konsepter. Seoulsonyk refererer til *dette* som «hiphop»:

... a group of related art forms in different media (visual, sound, movement) that were practiced in Afro-Caribbean, African American and Latino neighbourhoods in New York City in the 1970s. The term, when used in this sense, also refers to the events at which these forms were practiced, the people who practiced them, their shared aesthetic sensibility, and contemporary activities that maintain those traditions (Schloss, 2009, s. 4)

Det virker som fristilerne i streetdance-miljøet i Oslo også legger mer vekt på denne betydningen av hiphop – at det er en egen, spesifikk kultur og livsstil – enn det koreografi-danserne gjør. Jeg tror de to andre betydningene av hiphop som Schloss (2009) definerer, nemlig demografisk betegnelse for afroamerikansk ungdom, og rap-musikk som produkt innenfor musikk- og underholdningsindustrien, i større grad er innvevd i koreografi-dansernes praksiser og forståelse av hiphop enn det som er tilfelle hos fristilerne. Kanskje mange heller ikke er klar over de ulike betydningene, fordi de overlapper hverandre og derfor kan være vanskelige å skille mellom. Dermed er det uklart for mange at det handler om beslektede, men likevel forskjellige ting. Jeg synes at den tredje definisjonen til Schloss trenger justering. Det skinner igjennom at han ser hiphop fra et amerikansk ståsted. Slik jeg forstår det, blir det for snevert å kalle den tredje betydningen av hiphop for demografisk. Jeg vil heller kalle den sosiodemografisk, selv om det kanskje heller ikke er en helt dekkende betegnelse. «Afroamerikansk ungdom» assosieres gjerne med visse økonomiske, sosiale og politiske samfunnsforhold, og dette tror jeg Schloss er påvirket av. Her mener jeg det kan være nyttig å gå tilbake til CCCS. I Birmingham ble subkultur undersøkt som et fenomen blant hvit arbeiderklasseungdom etter andre verdenskrig, og knyttet til ungdommers forbruk/konsum av blant annet klær og musikk. Ser man på Schloss (2009) sin tredje definisjon av hiphop, er både klasse, etnisitet, politiske og sosiale forhold implisitt i det han betegner som demografisk. Da kan hiphop forstås som en kulturell stereotypi basert på disse sosiodemografiske faktorene, uavhengig av rap eller hiphopkultur. At Schloss også avgrenser den demografiske betydningen til å gjelde ungdom, peker mot en forståelse av hiphop som ungdomskultur. Som sådan blir den demografiske gruppen forbundet med et bestemt konsum av blant annet musikk og mote. Dette knytter den sosiodemografiske definisjonen av hiphop tett sammen med den andre av Schloss sine definisjoner av hiphop, nemlig rap og denne musikkens utvikling i samspill med musikk- og underholdningsindustri.

For dem som rendyrker hiphop i én betydning av begrepet, vil kanskje andre forståelser/definisjoner kunne oppleves som mangelfulle og/eller hybride. En sosiodemografisk forståelse av hiphop er muligens det som driver Mitchells (2003) australske hiphopere til å søke autentisitet i form av «hard earned skills». Underholdningsindustriens produktutvikling av «hiphop» kan også tilføre elementer som ikke passer inn i konseptet om hiphop som en egen kultur og ideologi. Jeg har nevnt at flere av respondentene ikke kjenner seg igjen i medias fremstillinger av hiphop som noe voldelig, hypermaskulint og materialistisk. Line, Kari og Siv sier eksplisitt at de føler

verdiene bak «ekte hiphop» dissonerer med disse aspektene. Men ikke alle oppfatter det slik. Maya, Sarah og Yosef er alle tidlig i 20-årene og har tilhørighet på studio Hype. Maya sier ingenting om temaet når jeg spør om hiphop i media. Sarah sier at «sånn money and bitches and...det er hiphop for meg, det er hiphopen min generasjon er vokst opp med». Yosef gir uttrykk for at medias bilde er ensidig og fører til at noen setter likhetstegn mellom hiphop og kriminalitet, men avviser ikke at «gun shots», «gangs» og fete biler også er hiphop. I starten av feltarbeidet på studio Hype hadde jeg en opplevelse som rettet oppmerksomheten min mot at det måtte være en forskjell mellom hva som var akseptert der og hva som var akseptert i de andre delene av miljøet hvor jeg pleide å ferdes:

Jeg sitter og ser på generalprøven til sommeravslutningens forestilling. Fire-fem gutter på omtrent 10-12 år skal ha et eget dansenummer. Koreografien og musikken er kul, men teksten handler eksplisitt om sex sett fra en voksen manns perspektiv. Jeg blir ukomfortabel. Der er noe som skurrer hos meg når små gutter står og danser til en slik tekst. Jeg spør en av instruktørene om noen av Hype-elevene har kommentert låt-teksten noen gang, eller har reagert på en eller annen måte. Instruktøren ser overrasket ut over spørsmålet og svarer at «nei, ingen, aldri». Nå er det jeg som er overrasket. Er det bare jeg som synes det er rart? Jeg spør om han tror foreldrene til barna vil synes teksten er okey på forestillingen. Han sier at han skal redigere musikken til sommeravslutningen. Så stresser han videre med generalprøven. Jeg står igjen og lurer på om han i det hele tatt hadde tenkt på det med foreldrene og redigering av musikken hvis jeg ikke hadde sagt noe.

En ting som kan være medvirkende til at grensedragningen mellom freestyle og koreografi definerer hva som er autentisk hiphop, kan være at musikken som ofte blir brukt i koreografi-dans, kan ha et innhold som ikke harmonerer med Kari, Siv og Lines definisjon av en positiv kultur. Fristildanserne i Oslo bruker ofte musikk som ikke er trendorientert eller populærkulturell for øyeblikket. Basert på hva som er den subkulturelle kapitalen i streetdance-miljøet i Oslo, er det sannsynlig at flere aktører er uenige i at koreografi-dans representerer «ekte» hiphop, fordi danseformen inkluderer et mediert bilde av hiphop som bygger på fordreininger av autenticitet som moralsk ideal. At hiphopkulturen har sitt utspring i miljø med brutale forhold, vil ikke si at man skal strebe etter å realisere seg selv som gangster eller «player»⁴¹. Hva vil det for eksempel innebære for jenter å realisere seg selv innenfor rammene av et kulturuttrykk som bestemmer verdien av dem i henhold til deres potensiale som seksuelle objekter? Hva vil det da si «å skulle kunne lykkes uavhengig av hvilken bakgrunn man har» (Langnes &

⁴¹ «A male who is skilled at manipulating ("playing") others, and especially at seducing women by pretending to care about them, when in reality they are only interested in sex. Possibly derived from the phrases "play him for a fool", or "play him like a violin". The term was popularized by hip-hop culture, but was commonly recognized among urban American blacks by the 1970s». Kilde: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=player>

Fasting, 2014a)? Det holder ikke å ha en moraloppfatning om at alle skal kunne realisere seg selv uavhengig av hvem de er og hvor de kommer fra, hvis det kan defineres ut fra hva en selv for tilfellet begjærer eller trenger, eller kan oppfylles på bekostning av andre. Innenfor de rammene b-girl Seoulsonyk setter for hiphopkulturen, kan ikke det å være tro mot seg selv likestilles med å være selvtilstrekkelig. Å selv kunne velge kursen for sitt eget liv, kan ikke gjøre andre hensyn betydningsløse, ikke om man samtidig skal kunne realisere sitt fulle potensiale som et godt menneske. Jeg tror verdiene bak definisjonen av «autentisk hiphop» i streetdance-miljøet i Oslo er på linje med det Seoulsonyk snakker om. Ønsket om å forsvare disse verdiene ligger sannsynligvis bak engasjementet i saken. Men som for andre ting jeg har tatt for meg, blir dette også utydelig i et såpass sammensatt miljø som dette.

I hiphopkulturen finnes det noen grunnprinsipper som blir *artikulert* innen fristilene, slik som «knowledge», «basics», «each one teach one» og «pay your dues». Taylor (1998) legger vekt på at når ting forblir uartikulert, så forblir de også utydelige. Og som jeg har vært inne på, mener jeg utydelighet er noe av det som ligger bak den moralske grensedragningen mellom koreografi og freestyle. Hvis ingen av de tradisjonelle elementene i streetdance hadde blitt inkludert i koreografi-dansernes praksis, ville det heller ikke oppstått noen dialog mellom koreografi-dans og den hiphopkulturen fristilene verdsetter. Mitt datamateriale tyder på at knowledge får betydning også i koreografi-dans, fordi det er en maktfaktor i relasjon til andre streetdansere på ekspertnivå. Da blir knowledge, innbefattet basics, noe koreografi-dansere får bruk for etter hvert, for å bli respektert av andre streetdansere, ikke fordi disse kunnskapene har verdi i seg selv. Selv om koreografi-danserne ikke fremelsker hiphopens dystre sider, men verdsetter streetdansens positive aspekter, gir de heller ikke tydelig uttrykk for at de tar avstand fra det Kari, Siv og Line anser som negativt. Fordi hiphop har en iboende ambivalens, blir en slik artikulering viktig om man ønsker å utkrystallisere de positive sidene ved hiphopkulturen. Muligens kan grensedragningens moralske funksjon begrunnes i et behov for å skape, tydeliggjøre og opprettholde et verdiskille i en ambivalent kultur. Da er det enklere å distansere seg fra faktorer som kan undergrave ens eget ønske om, eller mulighet til å realisere seg selv innenfor rammene av hiphopens kulturuttrykk. Hvis det skal være mulig for alle å realisere seg selv som «gode mennesker» og være tro mot seg selv, må det kunne skje uavhengig av kjønn, rase, klasse, seksuell orientering og så videre. Det er også vanskelig å oppnå anerkjennelse som et moralsk individ hvis samfunnet for øvrig definerer en ut fra negative stereotyper.

8.5.2 Hybriditet og krysspollinering i hiphop-dans

I dette kapittelet ser jeg nærmere på livet i randsonen. Jeg har tidligere vært inne på hiphopens hybride egenskaper, som gjør den fleksibel og tilpasningsdyktig. Dette mener jeg bidrar til dynamikken og permeabiliteten i Oslos streetdance-miljø, men også til de interne motsetningene miljøet preges av. Dyndahl viser til en alternativ definisjon av autenticitet, nemlig «... at våre oppfatninger av det autentiske alltid bygger på kulturelle synteser eller synkretismer» (2005, s. 222). Innledningsvis i analysen stilte jeg spørsmål om hvorfor koreografi-danserne ikke blir betraktet som inautentiske og utenforstående. At koreografi-danserne har subkulturell kapital, er én måte å forstå det på. I dette kapittelet ser jeg imidlertid på hvordan syntese og synkretisme i streetdance kan binde fristilernes og koreografi-dansernes praksiser sammen uten at aktørene trenger å ha så stor bevissthet rundt det. De underordnede, interne grensedragningene kan forstås som en måte å hankses med det paradokset at koreografi-danserne er kommersielle, populærkulturelle og trendorienterte uten å bli henvist til mainstreamen. Jeg har undersøkt dette med utgangspunkt i måten hiphop-dans har utviklet seg og fremdeles utvikler seg på.

8.5.2.1 *Old school og new school hiphop*

Det er mye snakk om opprinnelige dansetrinn og tradisjoner i sammenheng med foundation og autentisk streetdance. Forestillinger om hva som er opprinnelig og hvordan man skal forholde seg til videre utvikling, strides det stadig om.

Koreografidanseren Sarah opplever at aktører som fokuserer på det som har vært og «the old school», misliker det nye.

Sarah: Min oppfatning er at de underground-danserne – the real hiphop da...hvis man kan si det..eller real hiphop, alt er jo real hiphop, men – som danser...old school hiphop? Jeg føler de hatet på det nye. Jeg vet ikke om det var det at de var redde for at noen...Jeg bare føler at de ikke respekterte hva Hype-gutta gjorde fordi de er så «caught up» i at alt skal være sånn som det var fra «day one».

Kim og Sarah gir begge uttrykk for at fristilernes tilbakeskuende fokus medfører stagnasjon. Freestyle-grupperingen synes på sin side at koreografi-dans har en tendens til å være for fremover-rettet, og frykter at det kan gå på bekostning av verdier som ble forankret tidlig i hiphopkulturens historie, samt at det kan utvanne dansestilene. Selv om Yosef og Line, som selv er koreografer, setter et absolutt skille mellom koreografi-dans og hiphopdans, er det likevel mange aktører i koreografi-grupperingen som føler seg som hiphopdansere. Internt blant koreografi-danserne brukes også «hiphop» som betegnelse på grupperingens egen dansepraksis. Utenfor streetdance-miljøet ser majoriteten ut til å

assosiere koreografi-dans med hiphop. Går det virkelig an å si at alle, unntatt en gruppe underground dansere i et subkulturelt miljø, tar fullstendig feil?

Majoriteten av respondentene mine mener det er en forutsetning at man har lært seg basics om det man gjør skal ha noen forankring i hiphop, selv om en kanskje ikke benytter seg av basics når en danser. Men det finnes også aktører som er enige med Sarah, som legger stor vekt på at for henne er hiphop fritt og i hennes øyne «finnes det ikke regler». Men selv om Sarah *sier* man kan gjøre som man vil, er det nok ikke slik det fungerer:

Sarah: Så har de João som jeg egentlig ikke føler vet..han sier han danser new school, men da jeg tok timen hans, sammenlignet med hva jeg danset i LA, skjønnte jeg ikke engang at han kunne kalle det new school.

Jeg: Hva var det det var, da?

Sarah: Det var et sammensurium av hans selvtilit.

Sarah kritiserer João for å fritt finne på ting selv uten å forholde seg til noen rammer. At det man lager kommer fra en selv, er vanligvis positivt og «real», men hos João blir det snudd til noe negativt. Det er tydeligvis noe han ikke gjør, som Sarah mener han burde gjøre for at det skal være new school. Hiphopens musikk- og danseuttrykk har vært retningsgivende i populærkulturen i over 20 år nå, og kanoniseringen er en stadig pågående og uoversiktlig prosess. Alle snakker om hva det gamle er, men hva er det nye hvis det ikke innbefatter noen nyere hiphop-trinn eller moves? Hvis det nye kun består i å finne på egne koreografier til hiphop-musikk, er det ikke sikkert Sarah ville hatt problemer med timen til João. Jeg tror problemstillingen kan ha med populærkulturelle trend-danser å gjøre.

«Real» hiphop har en tendens til å bli forstått som old school hiphop. Det aktørene anser som basics, består primært av eldre trinn som i første omgang har blitt akseptert som genuine hiphop-trinn og deretter har blitt innlemmet i hiphop-dansens kanon. Det blir snakket om new school innen fristiler, men der sørger læringsfilosofien for en viss forankring i the old school. Men hva er det egentlig som definerer «new school» hiphop i sammenheng med koreografi-dans? At musikalitet og stilutførelse er forskjellig, kan være en del av forklaringen. Både Kari og Line påpeker at det til en viss grad dukker opp gamle hiphop-trinn som har fått en populærkulturell oppdatering.

Line: «The Dougie» er egentlig old school, men de har gjort feelingen på den litt annerledes. Og «reject» fra «jerking»-stilen, det er også masse i house og breaking footwork, men det er en annen følelse over det i kroppen. Men du gjør de samme greiene med føttene. Så det er ganske mye remix-trinn, ja.

Deltakere som ikke har så gode kunnskaper om basics kan fortro dette dreier seg om helt nye dansetrinn. Selv om disse aktørene tror de gjør noe nytt når de lærer seg en resirkulert trend-dans, vil det fortsatt finnes en tilknytning til det «gamle», uansett om de kanskje ikke er klar over det. Men dette er ikke noe nytt. Kathrina Hazzard-Donald skriver i artikkelen «Dance in hip hop culture» fra 1996 at dansen hun så fulgte med rap-musikken, gjenopplivet dansebevegelser som ikke hadde vært populære i USA på 30 år: «Contemporary rap dances such as «the pump», «running man» and «Roger Rabbit» (...) exhibit structural and functional continuity with previous dances» (1996, s. 228). I dag er disse dansene en del av det grunnleggende old school repertoaret i hiphop-dans, slik det blir lært bort i streetdance-miljøet i Oslo.

8.5.2.2 *Trend-danser*

Grensedragningene i streetdance-miljøet i Oslo plasserer koreografi-dans i et motsetningsforhold til autentiske streetdanser. Men det aktørene oppfatter som autentisk i dag, har i likhet med koreografi-dans også vært trender, mainstream, populærkultur og kommersielt før det ble kanonisert og old school. Alex peker på noe som er vanskelig å få øye på når man står midt oppe i det.

Jeg: Kan du beskrive fremstillinger i media av hiphopkultur og dans..slik det kommer frem i media?

Alex: Det er jo hva som er «the shit» for the moment. Da breaking først kom hit..har jeg hørt fra de tidligere breakerne..da var det ringer opp og ned Karl Johan. Da var det hot. Det var popkultur, ikke sant, da gjorde alle sammen det. Det er trender, du ser noen av dem som var der, de forsvinner. Også har du de som på tross av at det er populærkultur, står og trener dag ut og dag inn på sin egen greie.

Alex sitt poeng er ikke det samme som mitt. Han snakker om å holde på med sitt uavhengig om det er en trend eller ei. Det jeg derimot ønsker å peke på i sammenheng med det Alex sier, er at alle streetdansene, også breaking, som blir betraktet som den mest «reale» og «hiphop» dansestilen av dem alle, i første omgang var trend-danser her i Norge, og ble spredt som populærkultur via filmer og musikkvideoer. Jeff Chang (2007) skriver om breaking i boka «Can't Stop Won't Stop», utgitt første gang i 2005. Dette sitatet handler om endringer og nye strømninger i hiphop i siste halvdel av 1980-tallet:

B-boying, a dance style that had already died once in New York, disappeared again, to be replaced by a succession of fad dances. Steps like the Whop, the Reebok, the Cabbage Patch and countless others got everyone back on the dancefloor. But each one disappeared faster than b-boying ever had (Chang, 2007, s. 228).

Chang (2007) snakker om tidligere trend-danser som var populære en kort stund før de ble erstattet av nye. Dansene er av den samme typen som trinnene Hazzard-Donald (1996) nevnte i forbindelse med dans til musikk av kommersielle rap-artister. Alle trend-dansene

som Chang og Hazzard-Donald navngir, blir i dagens streetdance-miljø ansett som grunnleggende trinn innen hiphop-dans. Jeg mener at dette indikerer at trend-danser kan ha større betydning for streetdance enn aktørene i miljøet kanskje erkjenner. I det følgende ser jeg nærmere på trendene i koreografi-dansing og hvilke prosesser som kan ligge bak.

Etter hvert som Hazzard-Donald (1996) så mer av den nye rap-dansen, snakket hun med lokale ungdommer. Mange fortalte at de hadde lært dansetrinnene av venner, men også ved å se på rap-artister. Hazzard-Donald peker på det hun gjenkjente som et samspill mellom populære danser og kommersielle rap-artister. Mot slutten av feltarbeidet på studio Hype la jeg merke til at det var noen bevegelser jeg ikke kunne huske fra Dope, Fresh og Swag, som gjentok seg i koreografiene på Hype. Det fikk meg på tanken om at det kanskje var snakk om noen spesifikke, nyere bevegelser, som ikke var en del av det grunnleggende vokabularet i hiphop-dans. Da jeg nevnte dette for Yosef og viste ham en av bevegelsene, svarte han med å dra frem mobilen og vise meg en musikkvideo⁴² der bevegelsen både ble danset og sunget om. Han fortalte at den ble kalt «Nae Nae» og allerede hadde vært populær en god stund. Siden jeg ikke hadde fått med meg Nae Nae, var det trolig mer av samme sorten. Og hvis mange yngre koreografi-dansere ikke ser sammenhengen mellom det gamle og det nye, kan det også være tilfellet andre veien. Kanskje tradisjonsorienterte fristilere heller ikke er så oppmerksomme på sammenhengen mellom det nye og det gamle. Jeg forsøkte å komme til bunns i hva koreografi-danserne drev med utenom å finne på nye ting selv. Hva var det Sarah mente med new school slik hun hadde sett i L.A? Etter å ha sett mye på koreografi fra dansestudioer i LA, trend-dansevideoer lastet opp av amerikanske ungdommer og amerikanske hiphop-musikkvideoer knyttet til trend-danser på 2000-tallet, så jeg en sammenheng mellom dagens trend-danser og rap-dansene Hazzard-Donald (1996) skriver om. Det finnes et samspill mellom trend-danser, populære hiphop-sanger og artister. Trend-danser som «Nae Nae» har en sosial funksjon. Når sangen blir spilt, gjør folk i dag akkurat det samme som Link⁴³ fortalte meg at de gjorde i hiphop-dansens tidlige dager – de danset det sangen «fortalte» dem at de skulle gjøre. Basics i hiphop-dans er primært sammensatt av sosiale party-danser, som en gang har vært trend-danser på samme måte som «Nae Nae» er i dag.

⁴²«Watch me» (Whip/Nae Nae)

<https://www.youtube.com/watch?v=vjW8wmF5VWc&list=RDvjW8wmF5VWc>

⁴³ Kommunikasjon med Henry «Link» McMillan på battlen «Pop what you got», Oslo oktober 2014.

8.5.2.3 *The street i streetdance*

Samtlige respondenter avviser at «the street» er relevant for autentisitet i streetdance-miljøet i Oslo. De begrunner det med at det er for kaldt til å danse utendørs her, og at de sosiale forholdene er helt annerledes enn i USA og Frankrike. Street har derimot betydning for opphavet til streetdance, noe fristilene er opptatte av. Jeg synes det er påfallende at «street»-elementet blir såpass nedtonet i kontemporær sammenheng, særlig i forbindelse med dansetrinnene. Det blir tross alt lagt stor vekt på basics i hiphop-dans, hvilken funksjon de eldre trinnene opprinnelig hadde og hvor kom fra. De nye dansetrinnene blir derimot lett avfeid som trender. Mitt inntrykk er at trend-danser kommer til Norge gjennom media før de blir sosialt utbredt her. Spørsmålet er hvilket opphav disse trend-dansene har. Koreografer i underholdningsindustrien står bak den organiserte dansingen til artistene, men hvor henter de inspirasjon fra? Jeg skal ta for meg et konkret eksempel. I musikkvideoen «Lolly» til Maejor Ali med Juicy J og Justin Bieber fra 2013, blir det gjort en dans som får tilnavnet «lolly dance». Det er koreografen Nick DeMoura som står bak dansen. Han har laget en «Lolly dance tutorial» på YouTube. Det fremkommer imidlertid ikke av opplærings-videoen at DeMoura primært har laget en koreografert variasjon over en rap-dans som heter «South Dallas swag». Etter å ha sett på mange videoer med dans fra koreografi-klasser i Hollywood, la jeg merke til at ulike koreografer brukte nyere trend-danser i koreografiene sine. Altså er det nærliggende å tenke seg at vokabularet i new school hiphop-dans, som koreografene benytter seg av, består like mye av sosiale rap-danser fra USA med opprinnelse i «the street» og «svarte» nabolag, som tilfellet er for etablerte basics i hiphop-dans. Trend-danser som blant annet «the Dougie» og «swag walk» er *streetdanser*.

Sosial dansing til rap-musikk er fremdeles populært, folk holder fortsatt på med det og finner på nye «moves». Hvorfor blir dette oversett av så mange i miljøet, til tross for at de er opptatte av streetdansenes opprinnelse og hiphopkulturens tradisjoner? Mener de at hiphop-dans har stoppet på ett eller annet tidspunkt? I sammenheng med trend-danser tror jeg heller det dreier seg om utydelighet på flere nivåer. Det er ikke utenkelig at uklarhet rundt koreografi-dans og new school-repertoaret kan ha å gjøre med den ikke-vokabulariserte kunnskapen jeg har vært inne på tidligere. For aktører som Sarah er antakelig kjennskapen til trend-danser innvevd i den populærkulturelle hiphopen hun og omgangskretsen hennes eksponeres for og konsumerer i hverdagen. Trinnene blir på den måten en del av Sarahs tause og kroppsliggjorte kunnskap, som hun kanskje ikke er seg helt bevisst. Derfor er det ikke sikkert hun tenker over reglene i sin egen definisjon av

hiphop-dans – hun ser dem ikke fordi de er naturalisert. Det er for øvrig ikke lett å sette rammer for noe som innebærer stadig fornyelse utenfra. Hvis man er opptatt av nye trinn, er det ikke bare enkelt å definere et basisgrunnlag, særlig når det dreier seg om ikke-vokabularisert kunnskap. Hvilken posisjon et dansetrinn får i tradisjonssammenheng, blir ikke etablert før historiens lys setter dansen i relieff. Derfor kan det være vanskelig for aktører som har en nærmest faglig forståelse av knowledge-begrepet og et tradisjonsperspektiv på streetdance, å få øye på hva koreografi-danserne egentlig holder på med. Fristilernes praksiser bygger hovedsakelig på dansetradisjoner formidlet av tradisjonsbærere. Da er det naturlig at ikke bare dans, men også holdninger og tankesett til en viss grad videreføres. Jeg tror også at opphavet til trend-dansene er klarere i USA enn i Norge. Her blir trend-danser definert som mainstream fordi det er der spredningen foregår. Ana sier at hun tror det skygger for hiphopkulturen når folk bare bruker hiphop-dans som en måte å bli kjent og gjøre karriere på. Så kan det også skyggelegge dansenes opprinnelse.

Ana: Det er vanskelig akkurat det med «blackness» – jeg tror det er veldig basert på det med kommersielt og underground. Fordi som regel er det «the black people» som er underground, i USA da, og så er det «the white people» som går rundt og tjener penger på det.

Det som er mest synlig for streetdance-miljøet i Oslo, er konteksten for presentasjonen av trend-dansene: en kul dans ment for å fremme salg av markedsproduktet hiphop-musikk. Dermed havner det i skyggen at underground og kommersiell noen ganger er to sider av samme sak.

Vi har sett at flere av de interne motsetningene i streetdance-miljøet bærer preg av utydeligheter. Selv om koreografi-danserne på toppen av statushierarkiet i sin egen gruppering har knowledge og kan basics, blir deres subkulturelle kapital utydelig for mange fristilere. Dette tilslører at koreografi-danserne og fristilene har mer til felles enn de selv kanskje tror, og at uenigheten heller ligger i hvordan og hva som er den beste måten å fremme originalitet, individualitet, personlig ekspressivitet og selvutvikling på. Fristilene anerkjenner koreografi-dansere som klarer å tydeliggjøre at de er indre motivert. Det forutsetter imidlertid at koreografi-danserne gir avkall på å klassifisere seg selv som hiphop. Kanskje har det å gjøre med at koreografi-danserne har en samtids- og ungdomskulturell forståelse av hiphop, og at denne forståelsen ikke skiller like klart mellom hiphopens positive og negative sider som det fristilernes kulturhistoriske forståelse av hiphop gjør. Mange koreografi-danseres kunnskaper er knyttet til samtidens hiphop-musikk og -dansenåter, som de er oppvokst med og har lært via popkulturell

eksponering i hverdagen. Denne kunnskapen kan forstås som inkorporert i mange koreografi-danseres habitus. Derfor kan kunnskapen være vanskelig å få øye på og bli nedvurdert i forhold til knowledge, som krever bevisst innsats for at aktørene skal erverve seg den. Hiphop-kanon og det kulturhistoriske korpus har også økt i volum, og knowledge i Oslos streetdance-miljø har fått et nærmest akademisk preg. Det er imidlertid i knowledge den kulturhistoriske betydningshorisonten trer tydeligst frem. Da kan knowledge miste sin opprinnelige funksjon som bevisstgjøring av marginalisert ungdom, hvis kunnskapsinnholdet dreies i en faglig retning som slike aktører ikke er fortrolige med. Så lenge koreografi-dansernes elever ikke behøver å forholde seg til knowledge-begrepet før etter hvert, etableres ikke noen felles betydningshorisont med fristilene før et stykke ut i sosialiseringssprosessen i streetdance-miljøet. Dermed har deltakere i de to grupperingene allerede fra starten av blitt sosialisert i noe ulike retninger.

9 AVSLUTNING

Streetdance-miljøet kan sees i lys av flere ulike teoretiske rammeverk om subkulturer: CCCS sitt konsept om subkulturelle ungdomsmiljøer, Manchester-skolens fokus på populærkultur og Thorntons teori om subkulturell kapital, og videre fri flyt og individuelle subkulturelle valg i post-subkulturer. Oslos streetdance-miljø har sine grenser, men subkulturen er ikke statisk. Hiphop har eksistert i ca. 40 år og utvikler seg stadig. Hiphopens hybride design – at kulturuttrykkene *skal* inkorporere nye og utenforstående elementer (Schloss, 2009) – gir fenomenet en fleksibilitet som antakelig har bidradd til dets overlevelsesevne og spredningsevne. Der er noe som tillater et mangfold av mennesker å føle seg autentiske innen kulturuttrykket, til tross for store geografiske, demografiske og sosiale forskjeller. Alt dette har ført til variasjonsrikdom, men også til uenighet om hva autentisk streetdance og hiphop innebærer. Selv om det er motsetningene mellom subkultur og mainstream som er sentrale i teori om subkulturer, bærer Oslos streetdance-miljø først og fremst preg av interne stridigheter. Miljøet består av to hovedfraksjoner, koreografi-dansere og fristilere. Grensedragningene opp imot mainstream er definert av fristilerne som den dominerende gruppen. Begge parter anser seg likevel som deltakere i ett og samme avgrensede miljø, og har felles oppfatning av hvilke kvalifikasjoner som skal til for å være en autentisk deltaker og streetdanser. Internt er det derfor flere grensedragninger som definerer hva som er autentisk. Enkeltvis virker ikke grensedragningene ekskluderende, de fungerer heller posisjonierende innad i feltet. Hiphopens hybride egenskaper gjør det imidlertid ikke mulig å forstå streetdance-miljøet ved å betrakte denne subkulturen som et avgrenset fenomen, selv om deltakerne selv i større eller mindre grad ser slik på det. Derfor har det vært nødvendig å se på forholdet mellom streetdance-feltet og utenforstående felt for å prøve å forstå mekanismene bak miljøets fleksibilitet. Jeg har også forsøkt å finne ut om det er noe ved streetdansene og deres hiphop-kontekst som legger til rette for hybriditet.

9.1 Dimensjoner, verdier og dikotomier

Grensedragningene freestyle/koreografi, underground/kommersiell, tradisjon/trend, old school/new school, hiphopkultur/populærkultur virker ganske tydelige når de blir oppstilt ut fra skillet mellom autentisk og inautentisk. Grensedragningene blir uttrykt ganske klart internt i streetdance-miljøet, og aktørene har tydelige oppfatninger av hvor skillet går utad. Men i praksis forholder grensedragningene seg til dikotomier som ligger i

ytterpunkter på en skala. Det betyr at det i realiteten er mange gråsoner i miljøet. Som jeg har nevnt tidligere i kapittelet, kan miljøet derfor betraktes i perspektiv av en sentrum-periferi-dynamikk. For så vidt dreier det seg om et kompleks av interne grensedragninger, og det som tegner seg som et omforent ytterskille, viser seg ved nærmere undersøkelse å være sammensatt og fleksibelt, men ikke desto mindre godt forankret. Dette gjør at ting blir innvevd i hverandre og vanskelige å analysere og gjøre rede for enkeltvis.

For å tydeliggjøre verdiene bak den subkulturelle kapitalen som gir definisjonsmakt i streetdance-miljøet, har jeg satt opp motsetningspar som er relevante for skillet mellom autentisk og inautentisk. Jeg har også latt meg inspirere av McLeods (2012) inndeling av «to keep i real» i semantiske dimensjoner, og har kommet frem til at noe av kompleksiteten ved grensedragningene kan henge sammen med at de er flerdimensjonale. De interne motsetningene i miljøet viser også at visse sider ved grensedragningene kommer på kollisjonskurs med koreografi-dansernes syn på selvutvikling og idealet om at en skal være tro mot seg selv. De opplever at grensedragningene er basert på konvensjoner som begrenser deres muligheter til selvrealisering og originalitet. Derfor har jeg, på basis av dissonanser innad i streetdance-miljøet, identifisert ulike dimensjoner ved grensedragningene. Disse dimensjonene er en måte å forstå de ulike lagene av autentisitet i miljøet på, og hvordan de reflekteres i grensedragningene. Jeg har oppsummert den subkulturelle kapitalen i streetdance- miljøet som knowledge, dedikasjon, hiphop-attitude og skills. Jeg knytter dimensjonene til dikotomier for å få med sammenhengen med verdier og subkulturell kapital. Dimensjonene blir vektlagt noe forskjellig alt etter hvilken funksjon grensedragningene har. De sosiale, kulturelle og økonomiske dimensjonene fremheves i sammenheng med den ytre grensedragningen, mens de ekspressive, sosial-psykologiske og læringsfilosofiske dimensjonene har størst betydning internt, sammen med den kulturelle. Innenfor hver av disse dimensjonene finnes det dikotomier som ligger under og spiller med i aktørenes oppfatninger.

Kulturell dimensjon:

Den kulturelle dimensjonen handler om livsstil, tradisjoner og det opprinnelige, og representerer en genealogisk-historisk autentisitetsoppfatning. Erfarne og respekterte utøvere fungerer som tradisjonsbærere og opprettholder tradisjonslinjene, samtidig som de tilfører sine egne bidrag til dansen. Freestyle, battling og dansens sosialitet oppfattes som grunnelementer i hiphopkulturens dansetradisjon. Basics, knowledge og historisk bevissthet er med på å gi aktørene et grunnfeste, eller foundation, i hiphopkulturen. Motsatsen er «the mainstream». Populariserte og kommersialiserte streetdance-former

mangler dypere forankring i hiphopkulturen, og rører bare ved overflaten, og folk konsumerer dem uten å «vite hva det egentlig er», eller uten å «vite hva man gjør».

Subkultur	Mainstream
Tradisjoner	Trender
Hiphopkultur	Populærkultur
Knowledge	Uvitenhet
Freestyle	Koreografi
Livsstil	Underholdning

Ekspressiv dimensjon:

Den ekspressive dimensjonen går ut på å uttrykke seg selv og vise hvem man er, generelt knyttet til autenticitet i vestlig filosofi i moderniteten. Ekspressiv autenticitet blir uttrykt i miljøet som «å danse som seg selv» og «gi av seg selv». Originalitetsidealet setter krav til personlig stil og originalitet. Dette fører til stadig nytt tilfang av variasjoner, og til at streetdansene kontinuerlig utvikler og endrer seg. Motsatsen er å imitere andre, bare gjøre det samme som andre har gjort før deg, mangle særpreg og ikke tilføre måten man danser på, noen personlig vri.

Originalitet	Etterligning
Selvutvikling	Stagnasjon
Indre følelser	Ytre styring
Kunst	Sport

Sosial-psykologisk dimensjon:

Å være tro mot seg selv. Å utvikle seg som streetdanser forutsetter introspeksjon og selvutvikling. Man skal kunne stå for sitt og det man gjør. Det skal være indre motivert, autonomt. Motsatsen er å følge trender – «alle gjør det nå», «det er det folk vil ha» – å endre seg for å tilfredsstille krav utenfra, lettvinde valg og ytre motivasjon som penger og berømmelse.

Individualisme	Konformitet
Dedikasjon	Likegyldighet
Indre motivasjon	Ytre motivasjon
Ta sjanser	Konvensjonelle valg

Økonomisk dimensjon:

Underground⁴⁴ innebærer å ha kontroll over sitt eget produkt og kunne stå for det man gjør, selv om det involverer betaling. Danse uavhengig av om det gir inntekt, selv sette premissene for det man gjør for å tjene penger. Miljøinterne arrangører og arrangementer. Motsatsen er det kommersielle, som setter ytre premisser for hva du kan gjøre, og begrenser valgmulighetene dine.

Underground	Kommersiell
Kultur	Marked
Offentlige kunstmidler	Offentlige idrettsmidler

Læringsfilosofisk dimensjon:

«Each one teach one» og foundation-pedagogikken til Shcloss (2009). Innebærer også knowledge, hiphop-kanon – regel-rettesnor som gjelder for det som er ekte og som man bør lære bort, anerkjent av streetdance-autoriteter. Man skal omfavne alle sider ved seg selv og sin historie, og inkorporere dem i dansen. Egentrening, ansvar for egen læring og utvikling, samt dedikasjon og hardt arbeid. Handler også om hva man har ansvar for å lære fra seg. Motsatsen er å bare kopiere en lærer, utforme sin personlige dans uten eller på et hvilket som helst⁴⁵ fundament, ikke klare å danse fritt, og ta snarveier for å oppnå sine mål.

Basics	Utvanning
Innovasjon	Imitasjon
Autodidaktisme	Institusjonalisert skolering
Dybdelæring	Forenkling
Helhetlig	Fragmentert
Fritt	Bundet

Sosial dimensjon:

Handler om å være en autentisk, dedikert deltaker som bidrar til miljøet. Skiller mellom «oss» og «dem», innenfor og utenfor. *Vi* vet, men de andre vet ikke bedre. Måten å vise

⁴⁴ Jeg skiller mellom det økonomiske og det kulturelle her. *Underground* blir ofte brukt som motsats til *mainstream*. Jeg har tatt utgangspunkt i McLeod (2012) perspektiv på underground som en økonomisk dimensjon. McLeod bruker underground i opposisjon til kommersiell. Det brukes ofte også i kulturell sammenheng om det som er populært og lett tilgjengelig, men kan i likhet med underground sees i et økonomisk perspektiv. Aktørene i streetdance-miljøet bruker begrepet med vekslende betydning.

⁴⁵ F.eks. jazzdans

muskler på er skills som kan tilegnes innenfor miljøet. Det er deltakelse i «miljøets skole» som kvalifiserer en som autentisk utøver, ikke formell danseutdanning. Dansen står i sentrum, personlig bakgrunn teller ikke. Motsatsen er vanlige folk og skolerte dansere som ikke har lært av autentiske utøvere, men gjør det de tror er streetdance, som oftest hiphop-dans, basert på inntrykk fra mainstream media.

Innenfor	Utenfor
Inkludering	Ekskludering
Deltaker	Tilskuer
Fellesskap	Selvtilstrekkelighet
Street-treningssteder i miljøet	Danseopplæring utenfor miljøet
Engasjert	Uinvolvert

Dikotomiene ligger bak og presser igjennom grensedragningene. I og med at dikotomiene danner poler i et kontinuum, vil kategoriseringen hele tiden konstituere skiller. Grensene trekkes forskjellige steder, men de trekkes like fullt.

9.2 Subkulturelle grensedragninger

Streetdance-miljøet i Oslo er langt fra homogent. Å kalle miljøet en post-subkultur er likevel ikke hensiktsmessig, ettersom det er strukturert av sosiale og kulturelle verdier som setter rammer og definerer hva som er autentisk deltakelse i miljøet, samt hva som er «ekte» hiphop. I starten av dette prosjektet tok jeg utgangspunkt i at hiphop var en subkultur. Jeg forventet at grensedragningene i streetdance-miljøet ville tegne et entydig og oversiktlig kart over hva aktørene definerte som autentisk eller ikke. Jeg har imidlertid kommet frem til at streetdance-miljøet er et dynamisk og permeabelt felt, med et mer diffust forhold til mainstream enn i mye av den teorien som finnes om subkulturer.

9.2.1 Mainstream og flerdimensjonale grensedragninger

Selv om klubber og ravere i Thorntons undersøkelse beskrev sitt eget miljø som blandet og umulig å klassifisere, identifiserte de gladelig dem utenfor som en homogen gruppe (2005, s. 188). I streetdance-miljøet i Oslo er det større fokus på distinksjoner innad i feltet. De interne grensedragningene mellom freestyle og koreografi, underground og kommersiell, tradisjon og trend, old school og new school, hiphopkultur og populærkultur blir tydelig artikulert blant aktørene i miljøet, og fremstår som ganske uproblematisk skillelinjer i praksis. Jeg oppdaget raskt at det var umulig å skrive om én grensedragning

uten å komme inn på sider ved de andre. Siden jeg selv var en aktør, oppfattet jeg først og fremst grensedragningene som noe internt, og betraktet dem enkeltvis slik de deler miljøet på kryss og tvers. Jeg så det ytre skillet innenfra, og forsto det som sammensatt av de indre grensedragningene. Det jeg imidlertid skjønnte etter hvert, var at det er grensedragningen utad, mot mainstream, som legger premissene for streetdance-aktørenes oppfatning av autentisitet. I utgangspunktet er de indre grensedragningene ikke frittstående grensedragninger i det hele tatt, men refleksjoner av fasetter ved den ytre grensedragningen. De indre grensedragningene henter sine kriterier fra motsetningen til mainstream. Dette kan også forklare at de er så sammenvevd.

Aktørene i streetdance-miljøet er mer opptatte av hverandre enn av å se seg i opposisjon til «de andre» utenfor miljøet. Likevel gjør de det, men det skjer indirekte. Og hva ligger til grunn for at det er slik? Thornton (1995) poengterer at media medvirker til å konstituere subkulturer. Fogarty (2012) skriver at mange breakere har et ambivalent forhold til media. På den ene siden har utøverne opplevd at mediene undergraver dansen og kulturen, på den andre har mediene spilt en grunnleggende rolle for spredning, tilgjengeliggjøring og kommersialisering av breaking, noe som har gitt danserne et næringsgrunnlag. Det samme gjelder streetdance og hiphop her i landet. Jeg tror det finnes en bevissthet i streetdance-miljøet om dette avhengighetsforholdet, selv om aktørene oppfatter seg i motsetning til mainstream. Dermed fungerer ikke konseptet helt slik som hos Thornton, der klubberne ikke har den samme kulturhistoriske bevisstheten. Thornton (2005) betoner at mainstream ikke er en homogen enhet, men at klubberne forholder seg som om det skulle være tilfelle. Thornton skriver at det er nettopp fordi de sosiale konnotasjonene til mainstream sjelden blir undersøkt, at begrepet er så nyttig; «... clubbers can denigrate it without self-consciousness or guilt» (2005, s. 189). Deltakerne nyter den klasseløse autonomien i subkulturen, mens de utenfor er fanget i klassen sin. Jeg mener at streetdance-miljøet har en subkulturell kapital og en inkorporert sosial og kulturhistorisk bevissthet som ikke gjør det så enkelt for aktørene der å forholde seg til mainstream som en homogen enhet, slik Thorntons klubbere gjør. For å opprettholde en «fantasy of classlessness» må deltakerne unngå mainstream stereotypier de selv risikerer å dra med seg fra sine egne «klassede» omgivelser og personlige fortid. Jeg har vært inne også på hva som ikke er tema i miljøet. Aktørene er forsiktige med å nyansere skillet mot mainstream, men er stadig involvert i grensedragninger innad. Inndelingen av grensedragningen mot mainstream i flere, underordnede grensedragninger tillater aktørene internt å nyansere mellom ulike dimensjoner av streetdance, hiphop og

autentisitet, og på den måten legitimere sin aktørstatus til tross for at de ikke oppfyller alle autentisitetetskriteriene.

9.2.2 Dimensjonene – fasetter av autentisitet

Når deltakere som kanskje ville ha blitt ekskludert i andre typer subkulturer, ikke blir det i streetdance-miljøet, oppstår det motsetninger og spenninger som setter grensedragningene i bevegelse. Da viser det seg at grensedragningene er flerdimensjonale. De skiller ikke bare ut autentisk streetdance og hiphop, men har flere autentisitetsdimensjoner. Den ekspressive og den sosial-psykologiske dimensjonen er forankret i modernitetens individualisme, ekspressivisme og autentisitet som moralsk ideal. Det handler om å være tro mot seg selv, være seg selv og uttrykke sin individualitet. Disse ideene er innvevd så å si i hele den vestlige kulturfæren, inklusivt i hiphopkulturen og streetdance-miljøene. Idealene er overordnet og uavhengige av måten feltets kulturelle, økonomiske og læringsfilosofiske dimensjoner relaterer til det mainstream «andre» på. Derfor er det mulig selv for koreografi-aktører som orienterer seg mot mainstream, å få anerkjennelse og oppnå en viss status. De må imidlertid bevise at det ikke er ytre motivasjon som driver dem. Å demonstrere at man besitter en viss mengde subkulturell kapital, kan fungere som et slikt bevis. Da godtas og respekteres de som autentiske deltakere i henhold til de sosiale, ekspressive og sosial-psykologiske dimensjonene ved grensedragningene.

9.2.3 Permeabilitet og dynamikk i randsonene

Selv om grensedragningen mot mainstream er ganske striks, fungerer de mer nyanserte grensedragningene innad oppmykende. Det gir deltakerne større spillerom, samtidig som miljøet holdes sammen. De interne distinksjonene og stridene rundt grensedragningene posisjonerer deltakere og grupperinger i forhold til sentrum og randsoner av det subkulturelle feltet. Selv om det er i de permeable randsonene dynamikken med populærkultur og kommersiell økonomi er sterkest, gjennomsyres hele feltet. Det skjer en kontinuerlig krysspollinering. Ifølge Gelder (2005) mente Hebdige at subkulturer kunne inkorporeres i hegemonisk kultur gjennom kommodifisering. Han så også at subkulturene kunne være mobile og tilpasningsdyktige – i stand til å låne fra en rekke kulturelle områder (Gelder, 2005, s. 85). Subkulturelle deltakere er ikke bare konsumenter, de kan også være produsenter. Kulturell produksjon skaper rom som er dynamiske områder for aktivitet (Stahl, 2003, s. 31). Derfor er en subkultur ikke en adskilt enhet som passivt lar seg sluke. Den kan aktivt nære seg gjennom samspill og utveksling

med utenforliggende felt. Ved å opprettholde dikotomien mellom subkultur og mainstream, kan aktørene likevel skille mellom det autentiske indre og det inautentiske ytre.

9.2.4 Utplanting, innplanting og krysspollinering

Streetdance-miljøet passer til bildet av mainstream som en sosial pastisj, hvor fragmenter fra marginene blir inkorporert og fragmenter av mainstreamen selv blir ekskorporert tilbake til marginene (Stahl, 2003, s. 31). Dette kan sees i lys av oppbryting og strukturering av breaking i underrom (Shapiro i Langnes & Fasting, 2014). Jeg mener for øvrig at oppbrytingen startet allerede med begrepsfestingen av «hiphop», idet visse lokale kulturuttrykk og praksiser ble utskilt fra omgivelsene, og disse uttrykkene ble satt i ny kontekst. Schloss (2009), Chang (2007) og Forman & Neal (2012) forteller om hvordan uttrykk som i dag defineres som hiphopkultur, vokste frem som en lokal ungdomskultur uten at det eksisterte noen separering i spesialiserte elementer. Uansett har oppbrytingen i underrom muliggjort utløfting av elementer fra streetdansenes opprinnelige omgivelser. Det tillater også at ting utenfor blir løftet inn. Jeg ser dette som en slags inn- og utplanting av komponenter, noe som kan føre til krysspollinering. Utplanting av streetdance i danseinstitusjoner har for eksempel ført til innplanting av danseklasser som læringsform til streetdance-miljøet, og streetdance kan utplantes til sportsdansfeltet og praktiseres der som en konkurransedans. Kanskje nyanseringen, som oppbrytingen i underrom og inndelingen i mindre, underordnede grensdragninger i miljøet, kan sees som en måte å håndtere multiple tilhørigheter i postmoderne samfunn og unngå sammensmelting og flux av den art som skisseres i teori om post-subkulturer?

9.3 Verdien av subkulturell kapital

Regina Bendix hevder at det er hensiktsløst å forsøke å skille mellom det ekte, rene og det falske, hybride i det hun kaller en transkulturell verden, fordi begge kategoriene kan sies å være nødvendige bestanddeler i en dikotomi som bidrar til å opprettholde diskursen om autenticitet (Dyndahl, 2005, s. 222; Dyndahl, 2008, s. 104). Mitt perspektiv på dette er at forsøk på å skille mellom det autentiske og inautentiske i seg selv er del av diskursen om autenticitet. Via grensdragningsprosessene skaper aktørene dikotomier som de klassifiserer med i feltet. Motsetningsparene representerer verdier som skiller streetdance-feltet fra det mainstream «andre», der subkulturell kapital i form av knowledge, hiphop-attitude, dedikasjon og skills sees som mangelvare.

Mainstream/subkultur blir i seg selv en dikotomi konstituert av en rekke «enklere» dikotomier som spiller inn.

9.3.1 Et fristed

Noe som kjennetegner den subkulturelle kapitalen i streetdance-miljøet, er at aktørene selv kan påvirke den, i motsetning til for eksempel etnisitet. I likhet med de australske hiphoperne hos Mitchell (2003) kan aktører i det tilsvarende Oslo-miljøet vanskelig oppfylle autentisitetskriterier som er forankret i den overstyrende hiphopdiskursen i USA. Som i undersøkelsen til Ghandnoosh (2010) kan forståelsen av streetdance-ferdigheter som iboende eller kulturelt betinget i sin opprinnelige kontekst komme i konflikt med oppfatninger og erfaringer under andre forhold. Da kan den subkulturelle kapitalen forstås som en måte å overkomme vansker med autentisitetskriterier forankret i amerikanske forhold. Knowledge, skills, dedikasjon og hiphop-attitude kan alle fristilles fra faktorer knyttet til personlig bakgrunn, rase, kjønn og klasse. Dette gjør det også mulig å unngå kategorisering basert på stereotyper knyttet til disse faktorene. Jeg har nevnt Thorntons (1995) begrep om «fantasy of classlessness». I min undersøkelse ser det ut som subkulturell kapital gjør aktørene i stand til å fristille seg fra ytre sosiale klassifiseringer, slik Thornton skriver om. Den subkulturelle kapitalen fungerer slik at aktørene ikke ekskluderes på bakgrunn av noe de ikke kan påvirke. På den måten får de likere muligheter til å hevde seg enn ellers i samfunnet. Det er dette som skiller subkulturell fra kulturell kapital, og gjør streetdance-miljøet i Oslo og Thorntons «club cultures» til et slags fristeder, der man kan oppnå anerkjennelse uavhengig av forventninger og på tross av kulturelle stereotyper og sosiale stigma ellers i samfunnet. Slik sett er det lett å forstå at subkulturell deltakelse kan være viktig for mange mennesker.

9.3.2 Betydingshorisonten

Mitchell (2003) fremhever skills som en «hvit», alternativ subkulturell kapital. Men det er ikke bare i «hvite» hiphopmiljøer at skills blir vektlagt fremfor etnisitet, klasse og så videre. I flere studier av breaking er det ikke-hvite utøvere som uttaler seg slik (Schloss, 2009; Johnson, 2011; Langnes & Fasting, 2014). Dette kan tyde på et felles verdisett som kan ha blitt innlemmet på et tidlig tidspunkt, og som har blitt sirkulert underground (Fogarty, 2012). For å fatte hva begreper som foundation og knowledge uttrykker for fristilerne, breakerne i særdeleshet, blir det da nødvendig å sette seg inn i både hiphopdansens historie og den sosiokulturelle konteksten hiphopkulturen oppsto i.

Langnes & Fasting (2014a) kaller det et moralsk etos i breaking at alle skal kunne lykkes uavhengig av bakgrunnen sin. Schloss (2009) fremhever at hiphopkulturen gir deltakerne makt til å redefinere seg selv og sin historie ved å omfavne sin fortid og bruke den ekspressivt. Det tillater dem å realisere seg med positivt fortegn og være tro mot seg selv uansett hva fortiden deres måtte være. Disse moralske idealene forstår jeg som aspekter ved det Taylor (1998) kaller «autentisitet». Men ifølge Taylor kan idealene bli utydelige hvis de ikke artikuleres. Disse idealene er ikke eksklusive for hiphopkulturen. De er aspekter av individualismen i senmoderniteten og en moderne forståelse av autentisitet. Det hiphopkulturen sørger for, er en bestemt betydningshorisont som aktiviserer idealene og fyller streetdance og «hiphop» med mening og verdier. Disse idealene mister sin moralske kraft hvis aktørene blir låst av faktorer de ikke har makt til å påvirke. Derfor kreves det at både dansene og feltet har en viss åpenhet. Dette legger til rette for inkorporering av elementer utenfra. Samtidig åpner det for ekstrahering. Hva som dras inn i andre felt, eller i mainstream, har ikke streetdance-miljøet kontroll over. Uten sosialiseringssprosessene i streetdance-miljøet og den spesifikke subkulturelle kapitalen der, kan hiphopkulturens betydningshorisont lett komme på avstand. Da kan streetdance og hiphop fylles med et annet innhold og andre verdier enn dem aktørene i streetdance-miljøet legger vekt på, noe aktørene definerer som misoppfatninger eller imitasjoner. De etablerte aktørene har tro på hiphop som en positiv kultur. Derfor vil de at miljøet skal være åpent for alle som ønsker å delta. Men de er skeptiske til at enkeltelementer kan hentes ut av utenforstående, som aktørene per definisjon mener mangler subkulturell kapital. Uinnvidde har hverken ferdigheter eller betydningshorisont som gir det de gjør verdi som streetdance eller «hiphop». Denne betydningshorisonten formidles via «knowledge». Fra et aktørperspektiv kan det Taylor (1998) kaller selvvalg og selvbestemmende frihet, også føre til utvanning av streetdansene og undergrave respekten for danserne og deres ferdigheter, kunnskaper og praksiser. Han peker også på at det kan fremme hybride og selvcentrerte former av hiphopkulturens idealer. Med utgangspunkt i Taylor (1998) kan en si at den ytre grensedragningen i streetdance-miljøet i Oslo markerer autentisitet med krav til en spesifikk betydningshorisont som gir verdier til streetdance og hiphopkultur og fyller disse med meningsfullt innhold for aktørene.

9.4 Tradisjonelle fristilere og opprørske koreografer

Det er flere måter å forstå autentisitet på, og det er flere måter å være autentisk på, noe som viser seg i interne spenninger rundt grensedragningen mellom koreografi og freestyle

i miljøet. Alle måter å danse på betraktes for eksempel ikke av alle som like autentiske. For det første er der uenighet om de tekniske kriteriene for basiskunnskaper. I denne henseende blir koreografi-dans ansett for å ha svakere grunnfeste i streetdance og hiphop-basics. For det andre gjelder det formen – freestyle har forrang for koreografi. Dette knyttes til opprinnelig kulturell praksis og stilutvikling, men også til ekspressivitet, fordi freestyle antas å uttrykke individualitet og personlig stil tydeligere enn koreografi. Alt dette har med læringsfilosofi å gjøre. Mens koreografi assosieres med kopiering av instruktørens personlige tolkning av dansestilen, assosieres freestyle med individuell utvikling gjennom egentrening. Selv om disse indre motsetningene minner mye om den ytre grensedragningen mellom streetdance-miljøet og mainstream, er forskjellen at de etablerte koreografi-danserne innehar tilstrekkelig med subkulturell kapital til å forholde seg aktivt til de interne grensedragningene.

Motstridende perspektiver på koreografi-dans avdekker at der er flere autentisitet-dimensjoner ved grensedragningene. I teorikapittelet viste jeg til Lindholm (2013), som nevnte to overlappende, men distinkte, former å betegne noe som autentisk på: genealogisk eller historisk (opprinnelse) og identitet eller overenstemmelse (ekspressivt innhold). Hos koreografi-danserne kommer den siste formen for autentisitet på kollisjonskurs med måten den første formen defineres på i streetdance-miljøet. Denne knyttes til den kulturelle dimensjonen ved grensedragningene, som er den dimensjonen aktørene primært snakker om. Skillet mellom freestyle og koreografi er knyttet til en historisk og tradisjonsfestet autentisitetsoppfatning, som har å gjøre med dansestiler, teknikk, musikk og kulturelle praksiser. Men der er også en ekspressiv dimensjon ved grensedragningen, en dimensjon som har med den moderne individualismen og forestillingen om et autentisk kjerne-selv å gjøre – streetdanserne skal «vise hvem de er» og «danse som seg selv». Og der er også en sosial-psykologisk dimensjon, som handler om å være tro mot seg selv og sin bakgrunn, og ikke la seg styre av ytre press. Koreografi-danserne er oppvokst med populærkulturell hiphopmusikk og tilsvarende som de er vant til, liker og identifiserer seg med. Som koreografi-dansere har de vansker med å uttrykke sin originalitet, «være seg selv» eller «være tro mot den de er» innenfor rammene av tradisjonell hiphopkultur og streetdance, og kan ikke helt ut oppfylle fristilernes autentisitetskriterier. Derfor må de gjøre opprør mot konvensjonene i streetdance-miljøet.

9.4.1 Hiphop og «ordentlig» hiphop

Det er ikke alle dansestiler i streetdance-miljøet som blir betegnet spesifikt som hiphop-danser. Stort sett er dette uproblematisk, ettersom det er konsensus om hva som heller er

club-danser og funk-danser. Koreografi-dans er derimot omdiskutert, og koreografi-aktørene er ikke engang enige seg imellom om «koreografi» kan kalles hiphop-dansing eller ei. Noen ganger virker det ikke som de er enige med seg selv, heller. Der er også delte meninger og ambivalens å spore blant fristilene, selv om den rådende oppfatningen er at koreografi-dans ikke er hiphop-dansing. En av kildene til forvirringen kan være at «hiphop» også brukes i videre forstand som betegnelse på et fenomen som konstituerer konteksten for streetdance-miljøet. Den subkulturelle kapitalen i miljøet kan blant annet forstås å uttrykke bestemte verdier som inngår i denne hiphop-konteksten. Dette har å gjøre med det samme som jeg har vært inne på i forbindelse med betydningshorisont. Grensedragningene i streetdance-miljøet er primært kulturelle prosesser. For fristilene innbefatter hiphop et moralsk ideal som ikke lar seg løsrive fra den betydningshorisonten hiphopkulturen skaffer til veie. Denne betydningshorisonten er det nødvendig å ha bevissthet om. Det får aktørene via «knowledge». Det er en av grunnene til at fristilene ikke kan gå med på at koreografi-dans er ekte hiphop, så lenge koreografi-danserne ikke legger vekt på kulturtradisjonen og de verdiene som artikuleres gjennom den kulturhistoriske narrativen. Breakerne, som får inn verdiene i hiphopkulturen som en del av dansen og læringsfilosofien, blir betraktet som mest «real» og plassert i sentrum av miljøet. Koreografi-dansere som ikke «bryr seg» med å skaffe seg «knowledge», havner i randsonen. De kategoriseres da på bakgrunn av den spesifikt kulturhistoriske betydningen av «hiphop», selv om hiphop kan betegne flere ting. Derav uttrykk som «hiphop-hiphop», «real» hiphop og så videre.

Selv om hiphop er et mangefasettert fenomen, er det den betydningen av hiphop fristilene vektlegger, som har forrang: praktisering og opprettholdelse av kulturtradisjonen gjennom kulturuttrykkene dans, musikk og graffiti innenfor samme slags rammer som disse ble praktisert i før medieoppmerksomheten, populariseringen og kommersialiseringen tok til. Dette perspektivet samsvarer med det Schloss (2009) inntar i sin studie. Koreografi-danserne har derimot en oppfatning av «hiphop» som overlapper med de to andre konseptene Schloss beskriver – musikkproduktet hiphop og kontemporær ungdomskultur med afroamerikansk, sosiodemografisk tilknytning. Koreografi-danserne får riktignok anerkjennelse av fristilene for sine «skills» og innovasjoner hvis de bare lar være å kalle det «hiphop». På den måten demonstrerer de at de er tro mot seg selv og fortsetter med sitt, uavhengig av ytre omstendigheter. Dette gjenspeiler idealet bak selvrealiseringens individualisme i moderne betydning. Koreografi-danserne må gjerne realisere seg selv gjennom streetdance, bare de ikke definerer det de gjør som «hiphop».

Dette betyr at grensdragningen mellom koreografi og freestyle ikke bare skiller mellom dansestiler og dansemåter, men også definerer hva som er «ordentlig» hiphop i streetdance-miljøet. Aktørene sliter for øvrig med å la være å bruke betegnelsen «hiphop» når de blir bedt om å presisere hva slags «koreografi» det er snakk om. Kommersiell hiphop og koreografi-hiphop blir ofte brukt, men det anses ikke som «ordentlig» hiphop. Som en av breakerne på Dope beskrev koreografi-dansingen på Hype: «Det er hiphop, men uten *essensen* av hiphop».

9.4.1.1 Historisk vs. kontemporær kulturforståelse

Selv om fristilene og koreografi-danserne har motstridende oppfatninger om *hvilke* rammer som gir størst individuell frihet og best fremmer originalitet og selvutvikling, deler de disse verdiene. Begge grupperinger tar ansvar for å utvikle dansestilene, lære videre det de kan og skape og delta i et sosialt miljø ut over selve danseopplæringen. Alt dette minner om «pay your dues», «each one teach one»-prinsippet og hiphop-pedagogikken til Schloss (2009). De ulike forståelsene av hiphop innebærer imidlertid at fristilene og koreografi-danserne vektlegger de kulturelle verdiene forskjellig.

Koreografi-danserne ser opp til dagsaktuelle innovatører og setter pris på det som er nytt. De legger vekt på at streetdance må utvikle seg i takt med tiden og musikken, og tar ansvar for at hiphop-dansing ikke skal stagnere. Dette representerer den populærkulturelle dimensjonen ved streetdance-miljøet. Siden koreografi-danserne også praktiserer hiphop som en ungdomskultur, fordrer det opprør mot «de gamle» og mot etablerte sannheter innad i kulturen og miljøet, elementer som kan motvirke nyskaping og endring. Tradisjonelle konvensjoner «truer» dansen og hiphopens evne til fornybarhet og tilpasning, slik at hiphopens danseformer kan stivne til og miste sin aktualitet og fremtidige appell. Dette er iallfall slik koreografi-danserne ser det.

Fristilene verdsetter det som er opprinnelig. De ønsker å videreføre hiphopkulturen ved å ta vare på tradisjonene og idealene som er innvevd i danse- og kulturhistorien. Tradisjonsbærerne, O.G.s, har autoritet som kunnskapsformidlere og kilder. Dette innbefatter narrativer om marginalisering og negative erfaringer med kommersialisering og utnyttning i mainstream media. I rendyrket form representerer dette den subkulturelle dimensjonen ved streetdance-miljøet. Dette fordrer opprør mot ytre konvensjoner som «truer» hiphopkulturen og streetdansene med utvanning og diffusjon.

Den praksisen som koreografi-danserne representerer i miljøet nå til dags, ligger på mange måter nærmere slik det var «back in the days» enn slik «back in the days» blir praktisert blant de mest konservative fristilene i dag. Hiphop oppsto i USA på 1970-

tallet, og har vært ytterst seiglivet. Paradokset er at hiphop opprinnelig var en ungdomskultur, men med den subkulturelle praktiseringen av hiphop i streetdance-miljøet i dag er det ingen ungdomskultur lenger. Hiphop har blitt en kulturtradisjon med eldre tradisjonsbærere som setter standard og konvensjoner. Det er blitt etablert en hiphop-kanon som rettesnor for kunnskapen de yngre bør ha. Ting skal være slik de var før, og trend-danser er tvilsomme. Selv om det fremdeles er snakk om subkulturell kapital, er den til dels blitt strukturert av maktstrukturene i det samfunnet den i utgangspunktet sto i motsetning til. Dette viser seg i koreografi-dansernes behov for internt opprør mot «de gamle menn» som forteller dem hva de kan og ikke kan gjøre. Det kommer også frem i fagliggjøringen av knowledge, som kan favorisere akademisk kunnskapsforståelse og tilegnelse fremfor kroppslig, ikke-verbalisert kunnskap ervervet utenfor det spesialiserte streetdance-miljøet og subkulturelle feltet.

10 KONKLUSJON

Streetdance-miljøet i Oslo fremstår til tider som en versjon av Bakvendtland. Hiphop-dans utenfor miljøet er *ikke* hiphop-dans innenfor. Forestillinger utenfor om hiphop som en negativ kultur skifter til positive oppfatninger av hiphopkultur på innsiden. Enkle nybegynnertriks vekker begeistring hos utenforstående, mens avanserte prestasjoner går dem hus forbi. Aktørene i streetdance-miljøet relaterer seg til mainstream og selvrealisering på et synkront nivå, og til knowledge og betydningshorisont på et diakront nivå. «Oss» versus «dem» er en av måtene å forstå subkulturer på (Williams, 2011). I streetdance-miljøet er grensedragningene prosesser som konstituerer et mainstram «andre» som streetdansere definerer seg i forhold til. Disse prosessene er grunnfestet i hiphop forstått som en opprinnelig kulturtradisjon, og står i motsetning til hiphop som en populær trend. I miljøet defineres dette skillet av grensedragningen mellom freestyle og koreografi, og fristilene har definisjonsmakten over hva som skal gjelde som autentisk streetdance og «ekte» hiphop.

Tradisjonelt kjennetegnes streetdance av åpenhet for innlemmelse av nye elementer. Den subkulturelle kapitalen bidrar også til fleksibiliteten i streetdance-miljøet. Originalitetsidealet fremmer nyutvikling, og de moralske idealene bak selvrealiseringspotensialet i danseformene motvirker rigiditet. Oppbrytningen i flere elementer gjør det også mulig å omplante dem. Dette legger til rette for dynamikk og permeabilitet, og skaper randsoner der det foregår utveksling også med det mainstream «andre». Derfor er det behov for flere mer finjusterte distinksjonsprosesser for autenticitet innad i miljøet, prosesser som ikke ekskluderer deltakere selv om de har en mainstream orientering. Dette fungerer ved at det internt gjøres flere smalere grensedragninger, som reflekterer den ytre grensedragningen. Denne inndelingen skiller også mellom flere dimensjoner ved hver enkelt grensedragning, knyttet til ulike fasetter av autenticitet. Alt dette gir aktørene spillerom til å realisere seg selv som autentiske deltakere innenfor et kulturuttrykk som er grunnfestet i en virkelighet ganske fjern fra hverdagen til streetdanserne i Oslo. Den er basert på verdier som ble innlemmet i hiphopkulturen ganske tidlig, og som fremdeles blir artikulert i breaking. Skills, knowledge, dedikasjon og hiphop-attitude kan kontrolleres av aktørene uavhengig av hvilken bakgrunn de har. Ikke alle kan være på topp, men alle skal ha muligheten til å kjempe seg dit. Tilegnelse av denne subkulturelle kapitalen innebærer internalisering av feltets verdier og sosiale spilleregler. Den skal også medvirke til individuell selvutvikling og selvrealisering, bare ting blir gjort på riktig måte. Koreografi-danserne må stadig forsvare det de gjør i forhold

til freestyle og definisjonen av «real» hiphop. Selv om subkulturen kan være et fristed fra ytre klassifiseringer (Thornton, 2005), og breaking kan ha et frigjørende potensiale, (Langnes & Fasting, 2014a) er det likevel begrenset frihet for de dominerte aktørene i streetdance-miljøet.

10.1 Veien videre

Det har skjedd endringer i koreografi-dansens status på den korte tiden jeg har vært i streetdance-miljøet. Kanskje er det et tegn på ransonedynamikken og permeabiliteten i miljøet, som reflekterer det Schloss (2009) skriver om at hiphop er «designet» for å inkorporere og bearbeide ytre elementer. Dette definerer hiphop som en hybrid kultur. Den videreutvikler seg som sådan. Og i streetdance tas andres ting inn, for så å bli «spyttet»⁴⁶ ut som ens eget. Originalitetsidealet fordrer også stadig utvikling. Hiphop og streetdance står ikke stille. Det er ikke godt å si hvilken vei utviklingen går. Slik det er nå, har stadig mer blitt plassert under hiphop-paraplyen. Vil det nye tilfanget etter hvert føre til at noe skilles ut? Eller vil hiphop fortsette å vokse i omfang og få nye betydninger, og vil streetdance innlemme enda flere stiler og sjangre? Kanskje et nytt fenomen etter hvert vil vokse ut av hiphop? Det er ikke godt å si. I lys av fenomenets hybride egenskaper og i lys av Schloss (2009) sin påstand at hiphopkultur gir deltakerne makt til å redefinere seg selv og sin historie ved å omfavne *alle* sine foregående erfaringer som materiale til å uttrykke seg selv positivt i det innværende øyeblikk, kan man forstå hiphopens verdensomspennende appell. Så lenge hiphop opprettholder sin populærkulturelle dominans, vil det stadig bli påbygd og skyte nye grener. Hiphop-kanon og kravet til knowledge ser ikke ut til å slutte å vokse med det første. Dynamikken og spenningene i grensedragningene mellom freestyle og koreografi, underground og kommersiell, tradisjon og trend, old school og new school, hiphopkultur og populærkultur, alt det kommer sannsynligvis til å vedvare selv om det kan være som Kim tror, at hiphopen først blir skikkelig fri til å utvikle seg når de gamle O.G.s er borte. Selv om grensedragningene faktisk skiller mellom mye av det samme transnasjonalt, kan distinksjonene ha ulik forankring og den subkulturelle kapitalen ha forskjellig innhold. Da jeg spurte Link om hva han tenkte om globaliseringen av hiphop, svarte han: «Where? In Europe?! I think you're all lost! Most of you».

⁴⁶ Som i «spitting out rhymes» i rap.

Referanser

- Aahlin, A. K. (2016). *Store norske leksikon*. Henta frå Hiphop: <https://snl.no/hiphop>
- Barker, C. (2012). *Cultural Studies*. London, Thousans Oaks, New Dehli, Singapore: Sage Publications.
- Becker, H. S. (2005). The Culture of a Deviant Group (1967). I K. Gelder, *The Subcultures Reader* (ss. 438-448). Oxon, New York: Routledge.
- Bennett, A. (1999). Rappin' on the Tyne: White Hip Hop Culture in Northeast England – an Ethnographic Study. *The Sociological Review*, 47, ss. 1-24.
doi:<http://dx.doi.org/10.1111/1467-954X.00160>
- Bessant, K. C. (2010). Authenticity, Community and Modernity. *Journal for the Theory of Social Behaviour* 41:1, ss. 2-32.
- Bourdieu, P. (1986). Produksjonen av tro. I *Pierre Bourdieu: Kultursociologiska texter* (ss. 148-236). Salamander.
- Bourdieu, P. (2002). *Distinksjonen*. Trondheim, Gjøvik, Norge: De norske bokklubbene, Pax forlag.
- Chang, J. (2007). *Cant't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Ebury Press.
- Clay, A. (2003). Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, ss. 1346-1357.
- Dyndahl, P. (2005). Kulturens Xerox-grad eller remixet autentisitet? : gjenbruk og originalitet i hiphop og samplingkultur. I L. A. Kulbrandstad, & P. Dyndahl, *High fidelity eller rein jalla? : purisme som problem i kultur, språk og estetikk* (ss. 201-228). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden: Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. I I. M. Krogh, & B. Stougaard, *Hiphop i Skandinavi* (ss. 103-125). Århus Universitetsforlag.
- Fangen, K. (2010). *Deltagende Observasjon, 2. utgave*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Fiske, S. T. (2000). Stereotyping, prejudice, and discrimination at the seam between the centuries: evolution, culture, mind, and brain. *European Journal of Social Psychology*, ss. 229-322.
- Fiskvik, A. M. (2009). *Koreografi: utforming: Store norske leksikon*. Henta frå Store norske leksikon: <https://snl.no/koreografi%2Futforming>.
- Fogarty, M. (2012). Breaking expectations: Imagined affinities in mediated youth cultures. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, ss. 449-462.
- Forman, M., & Neil, M. A. (2004). *That's the joint!: the hip-hop studies reader* (1. utg.). New York: Routledge.
- Forman, M., & Neil, M. A. (2012). *That's the Joint The hip hop studies reader*. New York, Oxon: Routledge.
- Gelder, K. (2005). *The Subcultures Reader*. New York: Routledge.
- Gelder, K. (2007). *Subcultures*. New York: Routledge.
- Ghandnoosh, N. (2010). "Cross-cultural" practices: interpreting non-African-American participation in hiphop dance. *Ethnic and Racial Studies*, ss. 1580-1599.
- Gibson, K. (2010). *The Misappropriation of Hip Hop: Resurrecting the Eternal Principle of Hip Hop's Spiritual Significance*. The Tree of Life Books.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity Press.
- Hazard-Donald, K. (1996). Dance in hiphop culture. I W. E. Perkins, *Droppin' Science* (ss. 220-235). Philadelphia: Temple University Press.
- Holen, Ø. (2004). *Hiphop-hoder: fra Beat Street til bygde-rap*. Oslo: Spartacus.
- Høstaker, R. (2006). Sosiale felt - ein kritisk analyse. *Agora*, ss. 171-197.
- Jacobsen, D. I. (2005). *Hvordan gjennomføre undersøkelser*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Jensen, S. Q. (2006). Rethinking Subcultural Capital. *Young*, ss. 257-276.
- Johannessen, A., Tufte, P., & Christoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag AS.

- Johnson, I. K. (2011). B-Boying and Battling in a Global Context: The Discursive Life of Difference in Hip Hop Dance. *Alif: Journal of Comparative Poetics, No. 31, The Other Americas*, ss. 173-195.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *InterViews*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE.
- Kvarv, S. (2014). *Vitenskapsteori - tradisjoner, posisjoner og diskusjoner* (2. utg.). Oslo: Novus forlag.
- Lamont, M. (1994). *Money, Morals and Manners: The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lamont, M., Pendergrass, S., & Pachucki, M. (2015). Symbolic Boundaries. I *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2nd edition, Volume 23* (ss. 850-855). Elsevier Ltd. Henta frå Symbolic Boundaries: https://scholar.harvard.edu/files/lamont/files/symbolic_boundaries_2015.pdf
- Langnes, T. F., & Fasting, K. (2014a). Identity constructions among breakdancers. *International Review for the Sociology of Sport*, ss. 1-16.
- Langnes, T. F., & Fasting, K. (2014b). The Construction of Meanings in Breaking. Insights from breakers in Oslo. *Nordic Journal of Dance. Vol 5(2)*, s. 18.
- Langseth, T. (2012). *Spenningsøkingens sosialitet En sosiologisk undersøkelse av verdisystem i risikosport*. Henta frå Brage BIBSYS: <https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/171334/LangsethT2012.pdf?sequence=1>
- Lindholm, C. (2013). The Rise of Expressive Authenticity. *Anthropological Quarterly, 2013(2)*, ss. 361-395.
- McLeod, K. (2012). Authenticity within hiphop and Other cultures threatened with assimilation. I M. Forman, & M. Neal, *That's the Joint! The Hip-hop studies reader* (ss. 164-178). New York. Oxon: Routledge.
- Michael, J. (2013). It's really not hip to be a hipster: Negotiating trends and authenticity in the cultural field. *Journal of Consumer Culture*, ss. 163-182. Henta frå <http://dx.doi.org/10.1177/1469540513493206>
- Mitchell, T. (2003). Australian Hip-hop as a Subculture. *Youth Studies Australia*.

- Muggleton, D. (1998). The Post-Subculturalist. I S. Redhead, *The Clubcultures Reader* (ss. 167-185). Oxford, Malden: Blackwell Publishers.
- Muggleton, D., & Weinzierl, R. (2003). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford, New York: Berg.
- Olseth, T. (2013). *Store norske leksikon*. Henta frå Autentisk: <https://snl.no/autentisk>
- Orupabo, J. (2014). *Kompetanse - en symbolsk markør*. Henta frå UIO DUO Research Archive:
https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/39116/PhDAvhandling_Orupabo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pabon, J. ". (2007). Physical Graffiti - The History of Hip-Hop Dance. I J. Chang, *Total Chaos: Tha art and aesthetics of Hip-Hop* (ss. 18-26). New York: BasicCivitas.
- Peterson, R. A. (2005). In Search of Authenticity. *Journal of Management Studies*, ss. 1083-1098.
- Redhead, S. (1998). *Clubcultures*. Oxford, Malden: Blackwell Publishers.
- Repstad, P. (1998). *Mellom nærhet og distanse: kvalitative metoder i samfunnsfag* (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Roberts, M. (2005). Notes on the Global Underground. I K. Gelder, *The Subcultures Reader* (ss. 575-586). Oxon, New York: Routledge.
- Rose, T. (1994). *Black Noise*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University press.
- Sandberg, S. (2008). Get rich or die tryin' Hiphop og minoritetsgutta på gata. *Tidsskrift for ungdomsforskning*, ss. 67-83.
- Saunders, T. L. (2008). *The Cuban Remix: Rethinking Culture and Political Participation in Contemporary Cuba*. Ann Arbor, Michigan: UMI University of Michigan.
- Schloss, J. G. (2009). *Foundation*. New York: Oxford University Press.
- Scott Sørensen, A., Høystad, O., Bjurström, E., Vike, H., & Nordgård, Y. (2008). *Nye kulturstudier: en innføring*. Oslo: SAP.
- Stahl, G. (2003). Renovating Subcultural Theory. I D. Muggleton, & R. Weinzierl, *The Post-Subcultures Reader* (ss. 27-42). Oxford, New York: Berg.

- Talyor, C. (1998). *Autentisitetens etikk*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Theodossopoulos, D. (2013). Laying Claim to Authenticity: Five Anthropological Dilemmas. *Anthropological Quarterly*, ss. 337-360.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Oxford: Polity Press.
- Thornton, S. (2005). The Social Logic of Subcultural capital. I K. Gelder, *The Subcultures Reader* (ss. 184-192). Oxon, New York: Routledge.
- Williams, J. P. (2011). *Subcultural Theory*. Cambridge, Malden: Polity Press.
- Østerud, S. (1994). Handlingsteori: Fra livsverden til habitus. *Politica*, ss. 404-418.

APPENDIX 1: Ordliste

Basics: Grunnleggende dansekunnskaper i streetdance. Omfatter teknikk og dansevokabular.

Battle: En freestyle dansekamp, improvisasjonsbasert dansekonkurranse.

Break/breaking: Hiphopdans fra New York. Opprinnelse på 1970-tallet.

B-boy/b-girl: Utøver av breaking. Sies å komme fra «break boy» eller «Bronx boy».

Breakdance: Oppfattes som et medieskapt begrep i streetdance-miljøet. En sammenblanding av breaking og popping.

Crew: Dansegruppe. Medlemmene i et crew har ofte et sosialt ansvar for hverandre.

Cypher: Ring av mennesker rundt noen som freestyler. Alle kan få sin tur i cypheren.

Electric boogie: Blir lik breakdance sett på som et sammenblandet, medieskapt begrep.

Foundation: Grunnlaget en bygger dansen sin på. Omfatter basics, knowledge og enda litt til. I Oslo brukes gjerne foundation i snevrere forstand, med samme betydning som basics.

Freestyle: Improvisasjon. Står i motsetning til koreografi.

Fristiler: improvisasjons-baserte dansestiler som breaking, popping, locking m.v.

Freestyle hiphop: Generell betegnelse for improvisert hiphop-dans.

Knowledge: Regnes av mange som hiphopens femte element.

Hiphopdans: Overordnet betegnelse for dans i hiphopkulturen. Som streetdance, men favner ikke like bredt.

Hiphop-dans: En dansestil som har utviklet seg i forbindelse med rap.

Jam: Sosialt, uformelt dansearrangement. Vanlig innen fristiler.

Koreografi: Planlagt strukturering av dans til et musikkstykke.

Koreografi-dans: Bestemte former for koreografert hiphop. Også kalt «commercial hiphop» eller bare «koreografi».

Locking: Funkdans fra vestkysten av USA. Opprinnelse på 1960-1970-tallet.

Move: Et bestemt dansetrinn eller dansebevegelse.

New school: Nylig repertoar av dansetrinn og dansemåter. Brukes også om musikk, klesstil osv.

Old school: Eldre repertoar av dansetrinn og dansemåter. Se «new school».

O.G.: Original gangster. En erfaren, merittert og respektert tradisjonsbærer innen hiphop og streetdance.

Popping: Funkdans fra vestkysten av USA. Opprinnelse på 1970-tallet. Se også Electric boogie

Skills: Ferdigheter. Hvor god man er. En dyktig streetdanser har skills.

Streetdance: Paraplybegrep som omfatter flere forskjellige dansestiler tilknyttet hiphopkulturen.

APPENDIX 2: Streetdance-feltet med permeable og dynamiske randsoner

