



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR KULTURVETENSKAPER

VEM ÄGER DANSEN?

EN INTERVJUSTUDIE OM ATTITYDER KRING KULTURELL
APPROPRIERING OCH INTERSEKTIONELL FEMINISM INOM
TRIBAL FUSION OCH ATS

Program/kurs: Kandidatuppsats i Kulturvetenskap KP1125

Författare: My Härstedt

Handledare: Marita Rhedin

Examinator: Eva Knuts

Termin: V15

ABSTRACT

Titel: Vem äger dansen? - En intervjustudie om attityder kring kulturell
appropriering och intersektionell feminism inom Tribal Fusion och ATS

Författare: My Härstedt

Termin och år: Vt 2015

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper

Handledare: Marita Rehdin

Examinator: Eva Knuts

Nyckelord: American Tribal Style, Tribal Fusion, magdans, kulturell appropriering,
intersektionalitet

SAMMANFATTNING: Through interviews with three amateur Tribal Fusion and ATS belly dancers, this thesis explores attitudes concerning ownership of the dance, the importance of its cultural background and its feminist potential. Cultural appropriation and intersectional feminism are key theoretical perspectives. A focus on individual ownership and technical details can be seen as a dissociation with a history of cultural appropriation but also as an attempt to disconnect the dance from a current appropriation. The feminist uses of the dance mainly concern creating a positive body image, outside the western norm. In some ways this can be seen as being done through the use of the Other. However the idea of a unified international sisterhood is never represented in the interviewees stories.

TACK: Till Göteborgs ATS och Tribal Fusion-dansare som varit enormt hjälpsamma och påhejande. Ett särskilt tack till alla de som erbjöd sig att bli intervjuade. Lisa, utan dig skulle den här uppsatsen inte finnas. Marita, tack för att du har hållit mig på banan och hjälpt mig lita på mig själv. Tack till Mia och Malin för ett trevligt sällskap som stärkt arbetsmoralen. Sist men inte minst vill jag tacka mina informanter för att ni har stått ut med min outvecklade intervjuteknik och gett mig förtroendet att analysera era tankar. Det har varit enormt intressant att få lyssna på och fördjupa mig i era reflektioner.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING	1
1.1 BAKGRUND	1
1.2 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR.....	1
1.3 AVGRÄNSNINGAR.....	2
1.4 DISPOSITION	3
1.5 METOD OCH MATERIAL.....	3
1.5.1 Metodval.....	3
1.5.2. Materialet i detta arbete	5
1.6 ETISKA HÄNSYNSTAGANDEN	5
1.6.1 Forskningsetiska principer.....	5
1.6.2 Egen positionering.....	7
2. TEORETISK BAKGRUND	7
2.1 TIDIGARE FORSKNING.....	7
2.2 DANSENS HISTORIA OCH UTTRYCK.....	8
2.3 TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER.....	11
2.3.1 Intersektionell Feminism.....	11
2.3.2 Kulturell appropriering.....	12
3. RESULTATREDOVISNING	17
3.1 INDIVID ELLER KOLLEKTIV.....	17
3.2 TEKNIK ELLER KULTUR.....	21
3.3 URSPRUNG OCH HISTORIA.....	23
3.4 FEMININITET OCH FEMINISM.....	30
4. SLUTDISKUSSION	35
4.1 VIDARE FORSKNING.....	37
5. KÄLLOR, MATERIAL OCH LITTERATURLISTA	I
5.1 OTRYCKTA KÄLLOR.....	I
5.1.1 Intervjuer.....	I
5.1.2 Internet.....	I
5.2 TRYCKTA KÄLLOR.....	I
5.2.1 Offentliga tryck.....	I
5.2.2 Uppsatser.....	I
5.3 LITTERATURLISTA.....	I
5.3 BILAGOR.....	III
5.3.1 Bilaga 1: Intervjuguide.....	III
5.3.2 Bilaga 2: Presentation av informanterna.....	VI
5.3.3 Bilaga 3: Information till informanterna.....	VII

1. INLEDNING

1.1 BAKGRUND

De senaste två åren har jag dansat flamenco en till två gånger i veckan, på en dansskola i Göteborg som fokuserar på så kallad världsdans. Under denna period har jag också blivit allt mer medveten om den debatt kring kulturell appropriering som pågår i det svenska samhället. I relation till mitt eget dansande har jag upplevt ett komplext förhållande till kulturell appropriering och intersektionell feminism. Å ena sidan finns i de sociala kretsarna som omger dansen, en stark medvetenhet om rasismen i dagens samhälle. Jag har fått intryck av att flera elever på dansskolan i olika grad är delaktiga i antirasistiska, aktivistiska sammanhang och upplevt att ett syfte med hur dansen presenteras från dansskolans sida har varit att öka medvetenheten om andra kulturer än den västerländska. Samtidigt finns en tydlig feministisk underton i samtalet om dansen som också ofta lätt blir exotifierande och approprierade. Dansen ska få oss att känna oss eldiga, starka och sensuella.

Dessa spänningar mellan antirasism, feminism, exotifiering och kulturell appropriering, inom dansens motsvarighet till världsmusik, upplever jag ställs på sin spets inom de nära besläktade magdansstilarna American Tribal Style (ATS) och Tribal Fusion, som jag kommit i kontakt med genom mitt eget dansande. För det första tycks mig politiseringen av dansen starkast inom dessa stilar. Jag har sett dansare iförda hela sin kostym gå med i både Hammarkullekarnevalen och West Pride. När jag närvarat vid olika uppvisningar i dansstilarna har jag också ofta fått intryck av ett tydligt feministiskt budskap även i själva dansen. För det andra gör ATS och Tribal Fusion, till skillnad från mycket annan världsdans, inga anspråk på att tillhöra någon specifik, icke västerländsk kultur, utan består av ett hopkok av rörelser och symboler som hämtats från olika danser och kulturer världen över. Valet att fokusera på dessa två magdansstilar istället för flamenco handlar också om att undvika att begränsas av en egen, allt för nära relation till dansen.

1.2 SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur några kvinnor som dansar American Tribal Style och/eller Tribal Fusion i Göteborg förhåller sig till dessa dansstilar

användning av rörelser och symboler från olika kulturer. Jag vill också undersöka om kvinnornas dans fyller en feministisk funktion och hur den feminismen i så fall förhåller sig till en intersektionell feminism. Det intersektionella perspektiv som lyfts fokuserar främst intersektionen mellan kön och ras/ethnicitet.

Viktiga frågeställningar är:

- Hur ser dansarna på ägandeskap av dansen?
- Vilken vikt lägger dansarna vid en symbols historia och tidigare betydelser?
- Hur förhåller sig dansarnas sätt att, med hjälp av dansen, förhandla sin femininitet, till en intersektionell feminism?

1.3 AVGRÄNSNINGAR

Dansstilarna Tribal Fusion och American Tribal Style har mycket gemensamt och två av tre informanter har varit aktiva inom båda stilarna. Valet att inte utvidga undersökningen till att omfatta andra magdansstilar kommer främst ur viljan att inte låta projektet bli allt för spretigt. En kort beskrivning av vad som brukar betraktas som den vanligaste typen av magdans och dess historia kommer dock presenteras för att utgöra en jämförelsegrund och ge en viss bakgrund till de valda stilarnas position inom området.

Inom magdans finns det en mängd intressanta frågor att undersöka kring andra intersektioner än kön och ras/ethnicitet. Hur påverkar till exempel heteronormativiteten synen på femininitet inom dansen? Och vilken betydelse har klass när det gäller vilka som har möjlighet att definiera dansen? Valet att inte gå djupare in på även dessa intersektionella perspektiv är kopplat till undersökningens vidare syfte att undersöka hur dansen kopplas till olika kulturer.

I uppsatsen används begrepp som kultur, ras, ethnicitet, Västerlandet och Orienten. Alla dessa termer representerar komplexa begrepp som ofta bär på laddade betydelser. Alla termer som används i texten är valda med omsorg för att reflektera det språk som använts av informanterna och för att förmedla analysen på ett så tydligt sätt som möjligt. Tyvärr blir användandet av dessa komplexa begrepp lätt problematiskt. På grund av arbetets begränsade omfattning har det inte funnits plats för den närmare utredning av problematiska formuleringar som ibland skulle behövas. Fokus har istället legat på att utreda begreppen kulturell appropriering och intersektionalitet i förhållande till materialet.

1.4 DISPOSITION

I detta avsnitt beskrivs uppsatsens upplägg. I avsnittet om metod och material presenteras och motiveras valet av djupintervju som metod innan en mer utförlig beskrivning ges av hur intervjuerna gått till. Avsnittet om etiska hänsynstaganden handlar i huvudsak om vilken hänsyn som tagits till Vetenskapsrådets etiska huvudkrav (2002) men innehåller också en kortare reflektion över min egen positionering.

I kapitel två görs en kort genomgång av relevanta akademiska verk som behandlar magdans i allmänhet och ATS och Tribal Fusion i synnerhet. Här ges också en kort historisk bakgrund och beskrivningar av de olika dansstilarna. Därefter följer en genomgång av de för uppsatsen mycket relevanta teoretiska begreppen intersektionalitet och kulturell appropriering.

I resultatredovisningen diskuteras först frågan om vem som äger dansen. Därefter diskuteras dansens bakgrunds betydelse och eventuella feministiska kopplingar. I slutdiskussionen ges en kort sammanfattning av vad som diskuterats i resultatredovisningen med fokus på kopplingen till uppsatsens syfte och teoretiska utgångspunkter. Här nämns också ett par uppslag till vidare forskning.

1.5 METOD OCH MATERIAL

1.5.1 METODVAL

Eftersom syftet med den här studien är att undersöka dansarnas egna reflektioner kring dansen sågs djupintervjun som ett passande metodval. Visserligen är det möjligt att tänka sig att etnografiska observationer eller en diskursanalys av texter dansare själva skrivit om dansen skulle kunna ge en viss information, kanske till och med sådan som inte framkommer under en intervju. Djupintervjuer framstår dock som den metod som kan ge det rikaste materialet. Dessutom finns det en etisk tvivelaktighet i att försöka undersöka personers tankar och attityder om ett visst ämne utan att faktiskt fråga dem, när möjligheten finns.

I *Den kvalitativa forskningsintervjun* redogör Steinar Kvale och Svend Brinkman (2014) för ett antal olika intervju- och samtalstyper men fokuserar på vad de kallar för ”den halvstrukturerade livsvärldsintervjun”.

En halvstrukturerad livsvärldsintervju försöker förstå teman i den levda

vardagsvärlden ur undersökningspersonens eget perspektiv. En sådan intervju försöker erhålla beskrivningar av intervjupersonens levda värld utifrån en tolkning av innebörden hos de beskrivna fenomenen. Den liknar ett vardagssamtal, men som professionell intervju har den ett syfte och inbegriper en specifik teknik; den är halvstrukturerad – den är varken ett öppet vardagssamtal eller ett slutet frågeformulär. (Kvale & Brinkman, 2014:45)

De karakteriserande dragen delas in i två delar: fokuset på informantens livsvärld och det halvstrukturerade formatet. Valet att här använda denna form av intervju kan även delas upp i samma delar: Eftersom syftet är att undersöka informanternas egna tankar och reflektioner faller det sig naturligt att en intervju fokuserar på deras egna upplevelser och perspektiv. Dessutom ger det halvstrukturerade formatet större flexibilitet och mer makt till informanterna att själva forma sin redogörelse. Det är något som öppnar för fylligare och mer nyanserade svar på forskningsfrågorna än vad till exempel ett frågeformulär hade gjort.

En intervjustudie kräver förberedelser, för att underlätta detta kan intervjuprocessen delas in i sju steg: tematisering, planering, genomförandet av intervjun, utskrift, analys, validering och rapportering. Tematiseringen handlar om att hitta undersökningens fokus, syfte och forskningsfrågor och är därför grundläggande för hur studien utformas i övrigt (ibid.:48,85,144f.). Eftersom tematiseringen av denna studie diskuterats tidigare i texten kommer detta inte utvecklas vidare här. Alla övriga delar av processen påverkar dock också varandra. Beroende på vilka frågor som ska besvaras kan olika analysmetoder vara lämpliga, valet av analysmetod kan i sin tur påverka vilka frågor som ställs under intervjun och så vidare. Av denna anledning har ambitionen varit att hålla hela processen i tankarna både vid planeringen och under själva intervjuerna.

Inför intervjuerna förbereddes en intervjuguide (bilaga 1). En sådan guide kan vara allt från en lista på några av de teman som ska tas upp under intervjun till ett detaljerat flödesschema över de exakta frågor som ska ställas. Utformningen av guiden till dessa intervjuer har utgått från Kvale och Brinkmans riktlinjer (ibid.:172-176) . En lista upprättades över de forskningsfrågor som skulle besvaras. Utifrån dessa frågor formulerades sedan, på vardagsspråk, nya intervjufrågor som kunde ställas direkt till informanterna.

Den analystyp som valts är en hermeneutisk meningsfokuserad analys som fokuserar på mening/betydelse i det informanten säger men ständigt sätter betydelsen i förhållande till kontext. Detta gör att analysen också är öppen för att en utsaga kan ha många betydelser. På så vis kan en hermeneutisk analys respektera informantens utsaga utan att ignorera andra möjliga tolkningar (ibid.:252ff.).

1.5.2. MATERIALET I DETTA ARBETE

Projektets omfattning har begränsat antalet intervjuer till en intervju vardera med tre hobbydansare. De har intervjuats om sin syn på sig själva, sin kreativitet och femininitet samt egna och andra kulturer, kopplat till dansen. (För kort bakgrundsinformation om informanterna se bilaga 2. För mer information om intervjuernas innehåll se intervjuguiden i bilaga 1.) Informanterna har kontaktats genom ett kortare informationstillfälle, kopplat till undervisning i fördjupningskurserna i ATS och Tribal Fusion på en dansskola i Göteborg. Efter informationstillfället kontaktades några slumpmässigt utvalda av de som anmält intresse för att boka in en intervju. En av intervjupersonerna kontaktades inte via dansskolan utan genom gemensamma bekanta och Facebook.

För att öka min förståelse för ämnet deltog jag i en nybörjarlektion i ATS på samma dansskola som intervjupersonerna dansar. Jag har också sett videor på Youtube av uppträdanden i båda dansstilarna. Några av dessa var inspelningar av dansskolans egna elev- och läraruppvisningar. För att säkerställa frågornas relevans och begriplighet genomfördes också en provintervju med en god vän som dansat Tribal Fusion. Inget av det som framkom under den intervjun har använts som material i projektet.

Alla informanter fick själva välja var de ville att intervjun skulle äga rum. En intervju genomfördes i informantens hem, de övriga i en lokal på Göteborgs Universitet. Intervjuerna har varit 45-60 minuter långa och alla intervjuer har spelats in. En relativt ordagrann transkription gjordes av intervjuerna, utdragen i uppsatsen har dock redigerats för läsbarhet. Inspelning och fullständig transkription finns i författarens ägo.

1.6 ETISKA HÄNSYNSTAGANDEN

1.6.1 FORSKNINGSETISKA PRINCIPER

Vetenskapsrådets forskningsetiska principer (2002) ställer fyra huvudsakliga krav på en

humanistisk undersöknings förhållningssätt till sina informanter. Nedan följer en kort redogörelse över vilka åtgärder som vidtagits för att uppfylla dessa krav. Den information som gått ut till informanterna inför intervjun och som beskrivs nedan har presenterats muntligt i samband med intervjutillfället. Informanterna har också i efterhand fått en skriftlig version som finns att läsa i bilaga 3. Innehållet i den muntliga och skriftliga informationen har varit detsamma.

Informationskravet handlar om informanternas och övriga berördas rätt att informeras om sin roll i projektet. Detta är tätt knutet till samtyckeskravet som handlar om informantens rätt att själv bestämma om den vill delta i projektet eller inte (Vetenskapsrådet, 2002:7ff.). Informanten har naturligtvis rätt att ändra sig i fråga om sitt deltagande men bör kunna fatta ett informerat beslut så tidigt som möjligt i processen och det har därför varit viktigt att, redan från början, försöka vara tydlig med projektets syfte. Ett problem som uppstått här är att syftet med projektet i början var ganska diffust och formulerat på ett relativt komplext akademiskt språk. Den primära informationen har därför utgått från projektets bakgrund. En annan del av informationen har varit informantens rätt att avbryta sin medverkan i projektet. Då det är viktigt att ingen känner sig pressad att medverka i intervjun har jag inte heller utnyttjat möjligheten att intervjua mina vänner, med undantag för den övningsintervju som inte använts som material. Även om jag rört mig i samma kretsar som informanterna har jag inte känt någon av dem sedan tidigare. För att i så hög grad som möjligt uppfylla informations- och samtyckeskraven har informanterna också getts möjlighet att läsa ett utkast till den färdiga uppsatsen en dryg vecka innan inlämningsdatumet.

Nyttjandekravet handlar om att de som är inblandade i projektet har rätt att veta hur det material de bidragit med kommer användas och var det kommer publiceras (Vetenskapsrådet, 2002:14). Inför intervjuerna har en genomgång gjorts av hur inspelning och transkription av intervjuerna kommer hanteras samt hur materialet kommer användas och spridas. Informanterna fick också veta att de kan komma att bli kontaktade för godkännande vid eventuell annan användning.

Konfidentialitetskravet handlar om rätten att vara anonym för de som medverkat i projektet (Vetenskapsrådet, 2002:12f.). Eftersom den grupp som sysslar med Tribal Fusion och ATS i Sverige och Göteborg är relativt liten och risken för identifiering därmed stor, har det inte bara varit viktigt att ändra informanternas namn,

utan även att avlägsna annan potentiellt identifierande information. På grund av detta har jag också valt att inte själv sprida uppsatsen bland aktiva dansare. Eftersom den kommer finnas tillgänglig på GUPEA kan jag dock inte kontrollera om någon annan väljer att sprida den. En av dansarna är inte längre aktiv och jag har därför i samråd med henne tagit med lite mer information om hennes bakgrund än de övriga eftersom denna information också varit mycket relevant för min analys.

1.6.2 EGEN POSITIONERING

Ett viktigt tema i denna uppsats är teorin om kulturell appropriering och vit, västerländsk appropriering av den Andras kultur. Som en person med en bakgrund och ett utseende som gör att min position som vit eller västerländsk så gott som aldrig ifrågasätts, har det varit viktigt försöka undvika att lägga beslag på makten att definiera begreppet och att inte låta uppsatsen bli ett försvar av approprierande praktiker. Samtidigt har det funnits en underliggande vilja att använda arbetet med uppsatsen för att reflektera över, bättre förstå och hantera mina egna, eventuellt approprierande, beteenden. Det har också varit mycket viktigt att respektera informanterna, deras resonemang och motivationer. Jag har därför, snarare än att försöka avgöra vad som är positivt eller negativt, bra eller dåligt, försökt belysa fenomen ur olika perspektiv samt leta efter ambivalenser och spänningar i informanternas redogörelser.

2. TEORETISK BAKGRUND

2.1 TIDIGARE FORSKNING

Den befintliga litteraturen kring ATS och Tribal Fusion är relativt begränsad. I artikeln "Bellydance in the Town Square" (2007) utforskar Erin Kenny, från ett postkolonialistiskt och feministiskt perspektiv samt med hjälp av antropologiska fältstudier, ATS-stilens feministiska potential i en amerikansk kontext. Hon problematiserar där den appropriering av symboler från andra delar av världen som är en grundläggande del av dansstilen och dess omgivande estetik.

Mary Catherine Scheelar skriver om Tribal Fusion i sin masteruppsats i antropologi vid University of Alberta (2012). Där diskuteras hur vissa dansare inom stilen använder nostalgiska element med orientalistiska konnotationer. Scheelar presenterar också Tribal Fusion och stilens framväxt i relation till en historisk kontext.

Utöver dessa texter finns, i den anglosaxiska världen, en mängd akademiska artiklar och avhandlingar om magdans och den etnifierade Andra, exotism/orientalism och feminism. Bland dessa kan nämnas: en genusvetenskaplig, kvantitativ undersökning av magdansares kroppsuppfattning (body image) relaterat till rådande normer i samhället och andra dansformer (Downey et al., 2010), en utforskning av magdansens kopplingar till Edward Saids teorier om orientalism från ett feministiskt och postkolonialistiskt perspektiv (Dox, 2006) samt en antropologisk avhandling som genom intervjuer och deltagande observationer utforskar kostymens betydelse för magdansare på hobbynivå (Deppe, 2010).

Antologin *Belly Dance: Orientalism, transnationalism and Harem Fantasy* (Shay & Sellers-Young, 2003) som i ett antal texter utforskar dansens historia och den roll den spelar i både en arabisk och amerikansk kontext, har varit tongivande på området. Bland texterna finns bland annat Anthony Shays kapitel som fokuserar på manliga dansares plats inom dansen, Andrea Deagons analys av olika tolkningar av Oscar Wildes historia om Salome och de sju slöjornas dans, samt Barbara Sellers-Youngs analys av ATS som genre.

I en svensk kontext är litteraturutbudet inte lika rikt. Mycket relevant är dock Karin Högströms etnologiska avhandling *Orientalisk dans i Stockholm* (2010) som undersöker hur några hobbydansare kopplar sin dans till frågor om femininitet och autenticitet.

2.2 DANSENS HISTORIA OCH UTTRYCK

Det finns många varianter av orientalisk dans men den stil som vanligast brukar förknippas med begreppet magdans är den som kallas Cabaret, Orientale eller Raqs Sharqi.

In comparison to younger forms of belly dance, Raqs Sharqi is considered the most stereotypically feminine as a well-respected dancer's movements are described as light, graceful, and soft, and the dancer is almost always smiling. Dancers typically perform alone and on relevé suggesting lightness and grace. The Raqs Sharqi costume's main template is a coin bra and skirt, a combination first crafted in classic early 20th century Hollywood films. It tends to be tight, flashy, and revealing, and stereotypically feminine: bright colors are used, and

sequins and crystal patterns adorn the handmade outfits. Long hair is also idealized and so some performers wear wigs. (Scheelar, 2012:51)

Denna dansstil karakteriseras alltså av ett feminint, inbjudande uttryck, gracila rörelser samt glittriga, glamorösa tvådelade kostymer.

Snarare än en direkt kopia eller ren appropriering av arabisk eller österländsk kultur, beskriver Scheelar (2012:13ff., 28f.) denna magdans som en hybrid, utvecklad genom ett komplext historiskt händelseförlopp i gränslandet mellan det så kallade öst och väst. Även den tidigaste introduktionen av magdans i Nordamerika byggde på en västerländsk tolkning av danser och kulturer i före detta kolonier, till exempel Egypten. Denna tolkning av dansen har, tillsammans med andra kulturuttryck från väst, i sin tur inspirerat dansens utveckling i Egypten, Turkiet och andra delar av den region som brukar beskrivas som dansens födelseplats. På så vis har dansen fortsatt utvecklas i ett ömsesidigt kulturutbyte.

Högström (2010:48ff., 56ff.) bekräftar denna syn på dansens historia men lyfter också fram att dansen, i kretsar bland aktiva dansare, ofta beskrivs som en tradition med en tusenårig historia knuten till matriarkat, gudinnekulter och fertilitetsriter. Den här bilden av dansens historia presenteras inte som helt oförenlig med synen på dansen som en hybrid då det enligt Högström är svårt att säga något säkert om dansens historia innan 1700-1800-talens kolonialism, men hon påtalar att det inte heller finns några vetenskapliga belägg för att just denna historieskrivning skulle vara sann.

Det första steget i skapandet av ATS togs 1968 när magdansaren Jamila Salimpour grundade dansgruppen Bal Anat. Syftet med gruppen var att skapa en mindre glamourös form av magdans som gav ett mer autentiskt intryck. På 1980-talet startade sedan Carolena Nericcio, en av Salimpours elever, dansgruppen Fat Chance Belly Dance (FCBD) i San Francisco, USA. Inspirerade av Salimpour, utvecklade Nericcio och hennes grupp den magdansstil som idag är känd som ATS (Kenny, 2007:306).

Grundläggande för ATS är stambegreppet (tribe på engelska) och tanken om en gruppgemenskap. Till skillnad från de flesta andra magdansstilar (inklusive Tribal Fusion) dansas ATS aldrig solo. Stambegreppet återkopplar också till den känsla av autenticitet som Salimpour försökte skapa i Bal Anat. Inspiration till både rörelser och kostym hämtas från många olika delar av världen. Kenny nämner främst Mellanöstern,

Nordafrika, Indien, Afghanistan, Centralasien, spansk flamenco och nordamerikanska subkulturer, som till exempel Goth-rörelsen (ibid.:305f.). Dansens collageartade karaktär och estetik framträder tydligt i Kennys beskrivning av den typiska ATS-kostymen:

A typical ATS outfit features a decorated headdress (usually featuring jewelry, flowers, braided cords of "fake hair" extensions, scarves, or shells); a vest or choli (a midriff-baring, back-closing half-shirt with usually partial sleeves and borrowed specifically from the Banjara and Mathurai traditions of India); a full skirt paired with modest pantaloons; and a hip belt/tassel belt with suitable accessory items to highlight and accentuate the movements of this region. [...] Tassels borrowed from the garb of Ottoman and Anatolian camels represent an innovative element of the costume for catching the eye and conveying the feeling of motion projected by the dancer. Ideally, feet are left bare during performances. When shoes are necessary, flat Chinese tai chi shoes or Celtic dance shoes are preferred to maintain an aesthetic balance. (Kenny, 2007:307)

Olika symboler från kulturer världen över lånas för att skapa en kostym, inte nödvändigtvis för att representera de betydelser de tidigare förknippats med, utan för de associationer de skapar hos de ofta västerländska dansarna och deras publik.

Under 2000-talet har dansen också kopplats till aktivistisk verksamhet, främst genom danskollektivet PURE (Pure Urban Ritual Experience).

Described as "guerrilla bellydance" (Naraya 2004), PURE supports global peace and human rights through the creation of art and inspires awareness and positive change. What began as a "womens healing ritual" at the site of the World Trade Center in 2001 has become an international phenomenon with chapters in Australia, Japan, and throughout the United States. (Kenny, 2007:317)

Gruppens mål är att, genom att dansa i det offentliga rummet, verka för mänskliga rättigheter utifrån ett uttalat kvinnoperspektiv.

Tribal Fusion växte fram när dansare inom ATS, under 1990-talets andra hälft, började experimentera med stilen och introducera element från andra dansstilar. Jill Parker och hennes dansgrupp Ultra Gypsy samt dansaren Frederique Jhonston, båda verksamma i området kring San Francisco, brukar ofta beskrivas som dansstilens

grundare. Amerikanskan Rachel Brice är också ett stort namn inom dansen och en av de första solodansarna. Hon har också bidragit stort till att sprida stilen, bland annat genom sin medverkan i den turnerande föreställningen Bellydance Superstars. Till skillnad från ATS som främst dansas till mer eller mindre traditionell musik från Nordafrika och Centralasien, så föredrar många dansare inom Tribal Fusion olika former av elektronisk musik, till exempel tillhörande genrerna World fusion eller Industrial (Scheelar, 2012:67f.). Scheelar beskriver de typiska dragen i själva dansen.

Emphasis is placed on the exaggerated contrast between quick upper body and torso isolations known as locks and serpentine arm and torso movements rather than light, graceful movements. The often-used term muscular belly dance signals the importance of muscular strength and control, and perhaps partly because of this reason the TF aesthetic gravitates towards thinner dancers. (Scheelar, 2012:68)

Muskelisoleringar och fokus på torson kan sägas karakterisera all magdans (Högström, 2010:223), men inom Tribal Fusion finns alltså ett extra fokus på styrka och kontroll, samt kontrasten mellan snabba, hårda och långsamma, mjuka rörelser. Den 'fusion' som åsyftas i namnet handlar om en vidgning i förhållande till ATS-begreppet men också om en mer uttalad blandning av den orientaliska dansen med andra stilar som till exempel hiphop, jazz och flamenco (Scheelar, 2012:69).

2.3 TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

2.3.1 INTERSEKTIONELL FEMINISM

Paulina de los Reyes och Diana Mulinari (2005:15) beskriver hur begreppet intersektionalitet har sina rötter i en antirasistisk kritik av den feministiska rörelsen. Att anlägga ett intersektionellt perspektiv på maktstrukturer och ojämlikhet innebär att ta hänsyn till hur olika strukturer korsar och samverkar med varandra. En av de tidigaste och mest tongivande texterna på området är ”Mapping the Margins” (1991) där Kimberle Crenshaw diskuterar vilken roll intersektionen mellan kön och ras har när det gäller rasifierade kvinnors utsatthet för mäns våld mot kvinnor. Crenshaw (1991:152f., 158-162) visar bland annat hur våld mot rasifierade kvinnor osynliggörs i kombinationen av en antirasistisk strävan att motverka stereotyper om rasifierade män

som våldsamma och en feministisk strävan att skapa ett enhetligt feministiskt subjekt, ett subjekt som är förvillande likt en vit kvinna ur medelklassen.

De los Reyes och Mulinari (2005:55) talar om två hur en intersektionell feminism kan synliggöra och kritisera hur den traditionella feminismen osynliggör andra kvinnor än den vita medelklasskvinnan, till exempel genom skapandet av ett enhetligt kvinnligt subjekt enligt ovan, men också hur den konstruerar Andra kvinnliga subjekt som ”avvikande, främmande och/eller underlägsen”. Både osynliggörandet och konstruktionen av annanhet kan ske genom till exempel ”stereotypisering, exotisering och viktimisering”.

Naturligtvis kan fler kategorier än kön och ras/etnicitet omfattas av ett intersektionellt perspektiv. Som exempel kan klass, sexualitet, funktionsnedsättning och politisk tillhörighet nämnas. Intersektionen mellan olika identitetskategorier kan också ha olika effekter beroende på sammanhang och vilka kategorier det gäller (De los Reyes and Mulinari, 2005:39-45).

2.3.2 KULTURELL APPROPRIERING

I denna uppsats förstås kulturell appropriering som ett begrepp som beskriver hur symboler och kulturella uttryck kan ”lånas” av subjekt från andra kulturer som gör dessa till sina egna. Denna definition är inte särskilt omstridd men i denna uppsats kommer begreppet särskilt användas för att känneteckna dominerande kulturers appropriering av symboler och uttryck från de Andras kulturer som något problematiskt. Denna användning av begreppet har kritiserats av bland andra Eduardo Montero (2014). I nedanstående avsnitt kommer jag närmare utforska begreppet kulturell appropriering med utgångspunkt i bell hooks text ”Eating the Other” (1992/2012). Genom att sätta hooks i dialog med Montero kommer jag också ta en närmare titt på den kritik som riktats mot begreppet.

hooks text visar på kopplingarna mellan kulturell appropriering och en intersektionell feminism i sin analys av unga vita mäns begär av den Andra. Hon beskriver hur hon, ute på stan, hört en konversation mellan några vita män i college-åldern.

Seemingly unaware of my presence, these young men talked about their plans to fuck as many girls from other racial/ethnic groups as they could 'catch' before

graduation. Black girls were high on the list, Native American girls were hard to find, Asian girls (all lumped into the same category), deemed easier to entice, were considered 'prime targets.' Talking about this overheard conversation with my students, I found that it was commonly accepted that one 'shopped' for sexual partners in the same way one shopped for courses at Yale, and that race and ethnicity was a serious category on which selections were based. (hooks, 1992/2012:309)

Här blir det sexuella mötet en konsumtionsupplevelse där den vara som konsumeras är den sexuella partnern, eller mer specifikt dess etnicitet. Det handlar inte om ett möte mellan två jämbördiga parter utan om ett utnyttjande av den Andras kropp för att tillföra skillnad till det vita subjektet. hooks lyfter fram just denna syn på den Andra som en konsumtionsvara som karakteriserande för kulturell appropriering och skriver att ”within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dish that is mainstream culture” (hooks 1992/2012:308). Här återkommer hon också till den täta kopplingen mellan den Andra och sexualitet, då hon fortsätter med att säga:

Cultural taboos around sexuality and desire are transgressed as the media bombards folks with a message of difference no longer based on the white supremacist assumption that 'blondes have more fun.' The 'real fun' is to be had by bringing to the surface all those 'nasty' unconscious fantasies and longings about contact with the other embedded in the secret (not so secret) deep structure of white supremacy. (hooks 1992/2012:308)

Konsumtionen av den rasmässigt/etniskt Andra blir alltså ett sätt att utforska sexuella tabun och bryta mot normer utan att behöva ifrågasätta eller förändra de rasistiska strukturer som samhället bygger på. Så länge mötet med den Andra inte sker på lika villkor, eller åtminstone grundat i ett erkännande av dessa rasistiska strukturer, kan det användas som ett sätt för det vita subjektet att frigöra sig från skuld, utan att faktiskt frånsäga sig sina privilegier.

Kenny (2007:319f.) beskriver ATS som en dans med tydligt politiska kopplingar, som från ett feministiskt perspektiv kritiserar den postkoloniala världsordningen. Hon påpekar dock att detta görs genom en appropriering av kulturella

symboler som endast är möjlig från en västerländsk maktposition, skapad av samma världsordning. Kritik uttryckt utifrån en universell kvinnlig position, som till exempel i danskollektivet PURE:s syn på dansen som en ”womens healing ritual” (ibid.:317), kan ses som ett exempel på den tanke om ett enhetligt kvinnligt subjekt som kritiserats av den intersektionella feminismen. Detta kan också ses som ett exempel på hur hooks (1992/2012:310) menar att kulturell appropriering kan användas för att osynliggöra upprätthållandet av rasistiska strukturer.

hooks (1992/2012:313) lyfter också ett annat problem med kulturell appropriering som kanske har mer direkta konsekvenser för de grupper vars kultur approprieras. Hon menar att den oreflektade användningen av symboler från de Andras kulturer tenderar att frikoppla dessa från sina tidigare kontexter och (ofta subversiva) betydelser på ett sätt som gör att tidigare användningar och betydelser förlorar sin mening.

I *The Cultural Politics of Emotion* diskuterar Sara Ahmed (2014:11, 90-92) med hjälp av begreppet ”klibbighet” (*stickyness*) hur olika betydelser och associationer kan fästa vid ett objekt. Ahmed beskriver hur känslor och idéer kan klibba fast vid ett objekt och på så vis knyts till detta. En klibbig symbol kan ha en mängd uttalade, klibbiga betydelser som i sin tur är fästa vid specifika känslomässiga reaktioner. Dessa klibbiga betydelser och känslaresponser är svåra att bli av med och kan följa med en symbol även om den uttalade betydelsen förändras. På så vis menar jag att Ahmeds begrepp kan användas för att visa hur ett approprierat objekt kan frikopplas från sin historia, men ändå bära på klibbiga föreställningar. Det kan handla om till exempel en upplevd andlighet, om symbolen har ett religiöst ursprung men också om kolonialistiska idéer om primitivitet, vit överlägsenhet eller en exotifierad Orient.

Idén om kulturell appropriering och försök att aktivt motverka fenomenet kan lätt kritiserats för att leda till kulturkonservatism och segregering. Föreningen Arbetarmakt har publicerat en kritik av begreppet ur ett marxistisk perspektiv av Eduardo Montero (2014). Flera delar av Monteros kritik bygger på en tolkning av begreppet som skiljer sig från den som presenterats ovan. Bland annat menar han att teorin om kulturell appropriering döljer de sätt på vilket även vita människor kan befinna sig i opposition till en dominerande, vit kultur. Min tolkning av hooks är dock att viljan att stå i opposition till den vita kulturen ofta kan vara det underliggande

motivet till kulturell appropriering. Att stå i opposition är därför mer komplext än det kan tyckas vid första ögonkastet och kräver en hög grad av medvetenhet och reflektion (hooks, 1992/2012:310ff).

Moneros tydligt marxistiska infallsvinkel ger också en annan världsbild än den hooks representerar. Enligt honom är målet en global världskultur skapad av ett kulturellt utbyte världen över. Han tenderar också att se kulturella klassgränser som viktigare än gränser rotade i geografi, ras eller etnicitet och skriver att:

Alla kulturer är sammansatta av både reaktionära och progressiva tendenser. Olika skikt av människor inom kulturena tar vanligtvis fasta på olika sidor av en given kultur. Mycket grovt uttryckt – verkligen generaliserat – så kan man säga att de arbetande klasserna och förtryckta grupper ofta har visat sig benägna att ta till sig och förstärka progressiva delar av de nationella kulturena, att ta fasta på demokratiska och solidariska ideal. (Monero, 2014)

För Monero är alltså klassförtrycket det prioriterade perspektivet och allt kulturellt utbyte som motverkar detta positivt. Som exempel används den franske konstnären Paul Gauguins naivistiska målningar, inspirerade av konstnärens tid på Haiti. Även om det finns ett visst mått av kulturell appropriering i Gauguins konst, så ses det av Monero som irrelevant i jämförelse med dess berikande av ”världskulturen”. Det finns en poäng i detta resonemang och vore oärligt förminska de positiva effekter som tillskrivs Gauguins konst, än mindre de konkreta positiva effekter för svarta liv som tillskrivs den vita approprieringen av den ursprungligen svarta Rock n' Roll-musiken (Monero, 2014). Dessa positiva effekter negerar dock inte problematiken med kulturell appropriering.

hooks (1992/2012:313) varnar för att kulturell appropriering kan leda till essentialism och konservatism, men kanske kan även ett allt för stort fokus på begreppet skapa en försiktighet som hindrar en kulturell utveckling. Och var går gränsen för kulturell appropriering, hur länge ska en symbol tillhöra en viss kultur innan den kan räknas som en del av den? Snarare än att som Monero helt och hållet avskrika teorin bör därför dessa komplexiteter och dilemman, som den synliggör, lyftas och utforskas.

Scheelar (2012:76ff.) utforskar frågan om hur kulturell appropriering kan hanteras när den är så etablerad att den blivit en avgörande del i den approprierande

kulturen. Hon diskuterar hur delar av Tribal Fusion genren använder sig av referenser till den euro-amerikanska kulturen mellan 1880 och 1940 med dess orientalistiska influenser. Hon menar att genom att referera denna tids föreställningar om en Orient, som idag är erkänd som en västerländsk konstruktion, snarare än moderna föreställningar om Orienten och Mellanöstern så blir dansen ett simulacra, en symbol som bär på känslor och konnotationer utan att referera ett verkligt objekt. Tanken är att när en Tribal Fusion dans till exempel refererar konceptet haremsdam, som det talades om i en västerländsk kontext under 1900-talets början, så är det med en medvetenhet om att denna haremsdam är en kolonialistisk konstruktion. Det skapas därför inga direkta kopplingar till eller föreställningar om en reell Orient.

En annan viktig fråga i samtalet om kulturell appropriering, är vem som ska bestämma vad som är kulturell appropriering och inte. Montero (2014) kritiserar att man vanligtvis hänvisar till den underprivilegierade kulturens godkännande. Vem kan sägas vara en trovärdig representant för den? Bara för att människor kan sägas tillhöra samma kultur betyder det inte att de tycker likadant. Vem bestämmer då vilka röster som förtjänar att lyssnas på?

Istället för att förlita sig på ”insiders” vars bedömningar är individ- och kontextbundna på sätt som inte alltid framgår, förespråkar Michelle Kleisath (2014:147, 149) vad hon kallar en systembaserad syn på kulturell appropriering som ett sätt att se var kulturutbyten kan vara positiva utan att fastna i kravet på ”godkännande” från en auktoritet.

A system-based model for cultural appropriation does not depend on the reactions of cultural insiders. Rather, it requires that all actors in a particular situation take responsibility for the historical and systemic consequences of their own racial positionality. (Kleisath, 2014:149)

Det angreppssätt som Kleisath (ibid.:149,155) föreslår handlar inte i första hand om att avgöra vilka praktiker som kan rättfärdigas och inte i förhållande till teorin om kulturell appropriering, även om det blir en naturlig följd. Istället ligger fokus på att analysera och förstå intersektionen av de maktstrukturer som verkar i en specifik situation och hur de påverkar tolkningen av en viss praktik sett ifrån olika perspektiv. Denna analys är individ- och situationsberoende och även om den kan föras i diskussion med andra kan

ansvaret aldrig överlåtas på en ”insider”.

3. RESULTATREDOVISNING

I detta kapitel redovisas och analyseras undersökningens resultat. Det första avsnittet, ”Individ eller kollektiv”, fokuserar på dansarnas syn på ägandeskapet av dansen och frågan om huruvida dansen tillhör den individuella dansaren eller ett större kollektiv. Nästa avsnitt, ”Teknik eller kultur”, handlar om dansarnas beskrivningar av dansen och vilka effekter en beskrivning som kretsar kring teknik och funktion kan få. I slutet av detta avsnitt görs också en återkoppling till avsnittet ”Individ eller kollektiv” och en analys av hur en individbaserad och teknisk syn på dansen kan samverka.

Avsnittet ”Ursprung och historia” handlar om hur dansarna förhåller sig historien bakom och tidigare betydelser hos de symboler som används i dansen. Här behandlas också mer direkt dansarnas egna reflektioner kring kulturell appropriering.

I avsnittet ”Femininitet och feminism” undersöks hur dansens används för att konstruera en normbrytande femininitet, framförallt kopplat till restriktiva normer kring kropp och utseende, men här belyses också de begränsningar och restriktioner som finns kring skönhet och sedlighet, även inom Tribal fusion och ATS. Sist i detta avsnitt finns en reflektion över hur dansarnas förhållande till dansen och feminism kan kopplas till en intersektionell feminism.

3.1 INDIVID ELLER KOLLEKTIV

Ett återkommande tema i intervjuerna var spänningen mellan individ och kollektiv. Anna och Bea, som båda i första hand sysslade med Tribal Fusion, lyfte flera gånger individualismen och individens betydelse för dansen. Det viktigaste i Tribal Fusion är möjligheten att hitta sin egen nisch inom dansen. Det som lockar är friheten att vara sig själv och få göra vad man vill. Detta framgår också när Anna förklarar varför hon gick över från orientalisk magdans till Tribal Fusion.

Anna: Alltså det var så kul att det var så olika. Samtidigt så var det ju en dans. De valde själva, de hade sin egen stil. Och det är det som är roligt med Tribal Fusion. Du väljer din egen - du tar den musiken som du är intresserad av och bara gör en dans av det och det är så. Och sen är det som blandning av både magdans som jag tycker är kul, och även flamenco, och hiphop om man tycker om det, och allt möjligt. Jag gillar det. Väldigt intressant dans. Kul.

Även om Anna här erkänner en viss enhetlighet och likriktning, när hon säger att det är en dans hon talar om, inte flera, så är det inte de gemensamma dragen som lyfts fram utan variationsrikedomen, friheten att göra som man vill.

När Bea ska beskriva vad det var som tilltalade henne med dansen lyfter även hon variationsrikedomen och individualitetens plats i Tribal Fusion. Hon ser det konstnärliga uttrycket som viktigt och roas av improvisation. Något som framkommer när hon ska berätta om en egen favoritkoreografi.

Bea : [...] en favorit, som varit koreograferad, var ett stycke med tre andra dansare som vi gjorde på elevavslutningen för, jag vet inte om det var, ett eller två år sen och det var kul att dansa tillsammans med några andra. Vi hade vissa delar av koreografin vi skulle göra till hela gruppen. Så det var ju ett par bitar som var mina. Där kan jag ändå tycka att det var väldigt roligt att få blanda våra stilar i ett och samma koreografistycke. Men jag hade inte valt den musiken och så här i efterhand är jag inte helt nöjd med mina bitar för jag tycker att, jag kanske som sagt la in lite för mycket improvisation i de bitarna.

I citatet ovan kan vi se hur det egna uttrycket blir det som är viktigast för Bea. Även om det var trevligt och en kreativ utmaning att dansa med andra så kan hon inte vara helt nöjd med koreografin eftersom den inte uttryckte riktigt det hon ville.

Samtidigt som möjligheten till ett eget uttryck lyfts fram ett som ett karakteriserande drag hos Tribal Fusion och som en viktig anledning till att de valde dansen så är det inte nödvändigtvis något som tar stor plats när informanterna pratar om sitt eget dansande. I Annas liv fyller dansen en annan funktion. Samtidigt som hon pratar mycket om individualitet och frihet, så blir det tydligt att hon dansar för att det är roligt och för att känna gemenskap snarare än för att uttrycka individualitet eller förmedla något konstnärligt.

Anna: [...] Anledningen till att jag dansade var ju bara för att jag blev glad av det. Jag tyckte att det var kul att gå dit och dansa och släppa allting. Bara vara. Bara dansa och inte tänka på något annat utanför. Jobbet, alla problem hemma, allting så där. Men uttrycka utåt har jag - jag vet inte vad jag vill säga med min dans. Jag gör det för mig själv får tänka på den.

M: Om jag försöker tolka dig så är det så att det här med uppträdandet, att det

kanske inte är det viktigaste för dig?

A: Nej, jag tyckte det var roligt när vi uppträdde tillsammans i grupp. Men jag hade väldigt svårt att uppträda ensam och jag kände inte att jag behövde det heller, just då. För att jag blev bara glad av att vi tränade tillsammans. Så skulle vi ju uppträda tillsammans och allt det här. Det var roligt.

Även om dansen som företeelse för Anna är knuten till den individuella dansaren så representerar den i hennes liv framförallt ett kollektiv och en gruppgemenskap.

Den här spänningen mellan synen på dansen som ett individuellt konstnärligt uttryck och som en kollektiv gemenskap kommer också till uttryck i hur både Bea och Anna förhåller sig till de stora namnen inom Tribal Fusion. När jag under intervjun frågar Anna vad som karakteriserar dansarnas kostymer får jag först återigen svaret att det är variation och valfrihet, men när jag försöker fråga om det ändå inte finns några begränsningar förklarar hon att även om det inte finns någon som säger vad man får och inte får ha på sig, så inspireras ju dansarna av varandra och kanske särskilt av några centrala förebilder.

Anna: [...] Sen så tittar man ju mycket på Youtube och dom riktigt stora namnen. De som är duktiga som Rachel Brice. Så kanske, många följer ju den stilen. De har fått influenser av andra, men sen som sagt, det är ju ingen som säger vad du får ha på dig, vilken musik du får använda, allt det där.

Rachel Brice kommer även upp i intervjun med Bea och båda nämner också en känd profil inom Tribal Fusion-profil som varit mycket aktiv i Göteborg. Det är tydligt att det är viktigt att ha koll på de stora namnen inom dansen.

Konflikten kring synen på dansen som ägd och definierad av en liten grupp stora namn, ett kollektiv eller dansaren själv utkristalliseras kanske allra tydligast i en historia som Bea berättar när vi talar om huruvida det är möjligt att äga en rörelse. Hon beskriver en diskussion som uppkommit på en workshop i Tribal Fusion. En deltagare hade varit missnöjd med att läraren arbetat så mycket med improvisation och elevernas egna uttryck. Hon ville hellre lära sig dansa som läraren, dennes ”signature moves” som Bea uttrycker det. När den missnöjda eleven påtalade detta för läraren uttryckte sig denna oförstående inför kritiken och sa att hon själv inte visste vad hon hade för

”signature moves.” Bea och några andra deltagare försökte efter konfrontationen studera läraren för att se vad det var som gjorde hennes dans så distinkt.

Bea: Då tittade vi och kom fram till att det var musikkalet och hennes musikalitet. Det var inte att hon alltid gör en viss liten handrörelse eller något sånt utan det var liksom personligheten och den går ju inte att efterapa. Och antagligen går den inte att inse själv heller. Så det jag sa från början med att Tribal har rum för så mycket individbaserat konstnärligt uttryck, det behöver ju inte vara att man skapar ett rörelsemönster som är så rigitt att du kan ge det till någon annan, utan det blir snarare att ”Hon fick en dans där hon bara lyssnade och rörde sig, och så blev det liksom, konst.”

I Beas berättelse såg den missnöjde eleven dansen som något som skapades och ägdes av en människa men som kunde överföras till andra genom undervisning och instruktioner, en färdig entitet som skapas av individer men som kan spridas i kollektiv. I det ovanstående citatet redogör Bea istället för en mer komplex syn på dansen som något mer än utförandet av koreografi. En koreografi kan läras ut till nästan vem som helst, men det som gör dansen till ett konstverk, något av värde, är hur dansaren fyller koreografin med sin personlighet.

Men vart går då gränsen mellan individ och personlighet? Även detta diskuterar Bea när vi talar om hur viktig en rörelses historia är.

Bea: [...] Det är inte som i balett riktigt där du kan se att ”Ja men alla har ju lärt sig plié, alla vet vad en jeté en tournant är för nånting och bla, bla,” och det går liksom inte att säga ”Åh, det är någon som har hittat på det där, nu har du snott det.” Så det är ju lite faran med all dans som är under utveckling på nytt. För det är ju lite fallet med Tribal tror jag att den håller på och hittar formen och dom som är pionjärer och blir kända först, blir ju på nåt sätt ”Åh, alla vill dansa som henne eller honom.” Så jag kan tycka att det är intressant att se att det återupprepas i en så pass ny dansform att ”Åh! Det där kommer ifrån en viss person,” och antingen så skiter alla i det efter ett tag och så blir det på nåt sätt en del av vårt kanon att ”Jo men det där är en kul rörelse inom Tribal magdans,” eller så blir det någon sorts copyright jagande att ”Nej, men den där får man inte ta för alla ser att det tillhör den och den personen.” Jag kan tycka det är en skitlöjlig utveckling att bara bromsa sig hela tiden för att allt måste vara

originalgrejer. Jag menar att man kan ju använda även rörelseklichéer för att kommentera på nåt eller att flörta lite eller antyda nånting att ”Haha, nu gör jag liksom moon walk.” Jag menar folk blir ju inte sura för det nu, utan på nåt sätt så har ju. Om man tar moon walk som exempel. Folk gör det ju lite som att ”Haha titta, nu är jag Michael Jackson.” Och, folk tar ju fan inte illa upp längre. Det är så känt att alla bara ”Haha, där är den. Jag känner igen den.”

Här visar Bea en ambivalent syn på ägandeskap av en rörelse. Hon börjar med att jämföra Tribal Fusion med balett där ägandeskapet inte ses som något problematiskt. Skillnaden mellan Tribal Fusion och balett menar Bea är att Tribal Fusion är under utveckling och att nya rörelser därför hela tiden inkorporeras i dansen. Dessa rörelser kan delas in i tre kategorier: rörelser som går upp i kanon och som blir allmän egendom, rörelser som fortsätter tillhöra originaldansaren och som inte bör användas av andra, samt klichéerörelser som får användas av vem som helst men som alltid uppfattas som en referens till originalanvändaren. Att försöka bevara en rörelse i kategori två verkar Bea mena är småsinnat och ett sätt att hindra dansens utveckling, men att använda rörelser som fortfarande associeras med en viss person, rörelseklichéer, verkar vara något som helst ska göras som en kommentar och med ett visst mått av självdistans. På så vis kan detta resonemang kring ägandeskap av rörelser förstås som att rörelser är något som en individuell dansare kan och bör ge till det dansande kollektivet men det är en gåva som ska förvaltas med respekt.

3.2 TEKNIK ELLER KULTUR

Under intervjuerna dominerade synen på dansen i en teknisk kontext snarare än kulturell. Utmärkande när dansarna talade om dansen var att referenser till olika dansstilar och andra, väldigt tekniska beskrivningar. När jag talar med Bea om betydelsen av historien bakom dansrörelser och andra symboler som används inom dansen så är det i första hand relationen mellan Tribal Fusion och andra dansstilar som lyfts fram som viktig. På frågan om vad som karakteriserar rörelsemönstret i Tribal Fusion svarar hon att hon ändrat uppfattning efter den workshop som nämnts ovan. Hon börjar med att berätta hur hon skulle ha beskrivit dansen innan.

Bea: Innan dess så hade jag nog sagt till dig att det är en blandning av mjukt och hårt, kanske mer företrädesvis hårda rörelser som är väldigt, alltså nästan hiphop

influerade. Alltså mycket popping, mycket dramatik, mycket styrka i rörelserna. Och kanske lämnat det därhän, liksom att det är det som är mitt starkaste intryck av Tribal. Och i bästa fall så är det någon som rör sig mäktigt över en scen och liksom har en utstrålning hela tiden. Och i värsta fall så är det någon som fastnar på samma plats och bara står och liksom tickar lite med väldigt skarpa rörelser och ibland någon lite mjuk grej då och då.

Detta är en väldigt teknisk och visuell beskrivning som frikopplar dansen från historia och kontext. Ett möte på workshopen fick dock Bea att ändra uppfattning. Några av dansarna hade en bakgrund inom ATS och tryckte hårt på att det var viktigt att känna till ATS för att förstå Tribal Fusion. Från att inte ha lagt någon större vikt vid dansens ursprung och historia har Bea efter det här mötet börjat se Tribal Fusion som en dans som inte går att förstå utan kunskap om kopplingarna till ATS.

Även Anna är beskriver dansen utifrån ett kroppsligt och tekniskt perspektiv, snarare än ett kulturellt.

Anna: [...] Det är väldigt fint att man bara följer musiken och rör jättelångsamt på armarna. Bara det. Det är en jätteliten rörelse men väldigt fin. Alltså många står ju bara egentligen på platsen och gör väldigt små rörelser men det är väldigt sensuellt, väldigt fint tycker jag. Och att man behöver inte ta ut rörelserna jättemycket för att det ska synas, för att det ska vara grymt. Alltså, jag märkte ju själv när jag väl började dansa att det var helt sjukt hur många muskler man måste kontrollera och röra. Ja, jag började röra muskler som jag, alltså, jag fattade inte att jag hade muskler på vissa ställen! Bara armarna. Det är ju inte bara att röra dem. Du måste ju veta vilken muskel du ska ta först och sen den andra och det är väldigt svårt men samtidigt så ser det så lätt ut utåt.

Caroline verkar förhålla sig mer aktivt än Anna och Bea till dansens breda kulturella bakgrund och hennes beskrivning av ATS fokuserar mer på rörelsernas kulturella ursprung än tekniska särdrag. Detta gäller dock inte Carolines beskrivning av danskostymen.

Caroline: Ja. Om vi börjar nerifrån. Vad man har på fötterna är egentligen inte jätteviktigt. För det är inte fokus på. Så att det brukar jag bara köra vanliga dansskor. Men sen så är det viktigt att man täcker benen och då ofta såna här

pösiga lite ballongliknande byxor som liksom går från midjan och ända ner till fotanklarna. Och det har man under en kjol, en långkjol. Och anledningen till varför man har byxor är att när vi snurrar så åker kjolen upp och det är inte tanken att det ska vara liksom en naken dans. Det blir ju väldigt bart om man inte har någonting på sig. Så man har en kjol, gärna två, för att man bygger och man ska framhäva höftpartiet och då gör man det liksom fluffigt. [...] Och sen så har man oftast ett bälte och där kan man ha antingen mynt och kedjor, eller tofsar. [...] När man snurrar och när man vickar på höften så ska liksom tofsarna och kedjorna slänga lite så att det blir liksom, här är fokus, nu tittar vi här när det rör sig. Sen så har dom flesta bar mage. Det finns en del som kör med tajt linne men det är ju för att man ska kunna se vad det är man gör. Det är ju trots allt en magdans [...]

Varje del av kostymen förklaras utifrån vilken funktion den fyller snarare än vilken estetik den skapar. Byxorna har man för att det inte ska bli för naket om kjolen åker upp, man har två kjolar för att skapa volym och fokusera höfterna, det samma gäller höftbältet, och magen är bar för att ”man ska kunna se vad man gör.” Om vi jämför med Kennys (2007:307) beskrivning av ATS kostymen så är många av de element Caroline beskriver samma men där Kenny utgår från symboliska betydelser och estetik är Carolines beskrivning motiverad utifrån funktionalitet och undgår att beskriva den samlade estetiken som kostymen skapar.

Genom de här tekniska beskrivningarna ges dansen en instrumentell roll. Fokuset på individens roll och konstnärlig frihet som lyfts tidigare i uppsatsen kan även det fylla samma funktion. Dansen konstrueras som ett uttrycksmedel som i sig själv saknar betydelse. Dansen separeras från kulturella konnotationer, dess klibbighet döljs. Samtidigt som det fortfarande går att dra nytta av de fastklibbade föreställningarna. För dessa finns fortfarande där. När Anna ska beskriva sig själv i sin kostym utbrister hon till exempel ”Gudinna!” och Bea återkommer flera gånger till hur hon associerar dansen med en särskild typ av stark femininitet och sensualitet.

3.3 URSPRUNG OCH HISTORIA

Diskussionen kring frågan om ägandeskap och ursprung kretsar, som vi såg i avsnitt 2.1.1, främst kring vem eller vilka inom danskollektivet som äger en rörelse snarare än om rörelserna ägs av någon utanför kollektivet. Som vi sett tidigare knöt Bea, i sin

beskrivning av Tribal Fusion, främst frågan om dansens ursprung och historia till hur dansens fria rörelsemönster har en mer väldefinierad grund i ATS.

Anna, som både dansat ATS och Tribal Fusion, gör en annan tolkning av vad ursprung och historia innebär. Något som bland annat framkommer när hon diskuterar hur hon påverkas av kunskap om rörelsernas bakgrund.

Anna: Ja. Jag tycker, bara att veta att den här rörelsen är inspirerad från flamencon, den här är från hiphopen och den här är mer orientalisk. Det gör ju inte det lättare, eller svårare på något sätt. För mig var det bara det att det är intressant att veta att ”Jaha, den kommer därifrån.” Det gjorde inte någon större skillnad annars.

Det är uppenbarligen av intresse för Anna att veta mer om var en rörelse kommer ifrån även om hon har svårt att artikulera varför. Tidigare under intervjun talar hon om ett mer instrumentellt intresse, en vilja att fördjupa sig i olika dansstilar ”för att kunna bli så bra som möjligt själv på just den dansen man går,” men i det förra citatet verkar intresset för de olika dansstilar som inspirerat Tribal Fusion, snarare än att vara en kunskap som utvecklar dansen, vara något hon känner utvecklar henne som person, ”det är intressant att veta.”

Detta står lite i kontrast till att den bakgrund som Anna associerar till främst verkar vara olika danstraditioner snarare än kulturer i vidare bemärkelse. Hon pratar om flamenco och hiphop utan att koppla dem vidare till en spansk-romsk eller afro-amerikansk kultur. Något som naturligtvis kan ha med frågeställningen att göra, jag hade tidigare nämnt flamencon som exempel, inte den spansk-romska kulturen. Samma resonemang återkommer dock i en diskussion kring om det finns mer eller mindre svenska och västerländska rörelser.

Anna: Oh, svårt. Jag har inte tänkt på det. Jag kommer ju från Iran så vi har ju lite den persiska dansen också med hur man rör armarna och höfterna och allting så, det var ju inte, ganska, alltså. Eller jag vet inte riktigt hur?

My: Jo, men jag tänker, ni har den persiska dansen med hur man rör armarna. Nu vet inte jag vilka exakta armrörelser det är du tänker på men om de armrörelserna då är någonting som du skulle säga är specifikt persiskt eller om

du tänker att det är någonting som skulle kunna komma var som helst ifrån eller finnas var som helst?

A: Oh, det här är svårt att förklara men mycket av, ATS:en eller Tribal Fusion är ju sättet man rör sig. Man kan se på vissa rörelser om det är inspirerat från flamencon eller till exempel orientalisk dans, höftrörelserna. Kan vara hiphop också. Lite, vad heter det? Popping, heter det kanske. [...] Men däremot om det skulle vara svenskt eller. Svårt att, jag vet inte vad svensk dans är.

Anna börjar här att prata om sitt persiska ursprung men översätter det snabbt till erfarenheter av persisk dans och fortsätter sedan prata om de olika dansstilar som inspirerar ATS och Tribal Fusion. Jag tolkar detta som att Anna ser en koppling mellan dans och kultur men att det inte handlar om ett ömsesidigt beroende. Det finns gemensamma drag i Tribal Fusion och persisk dans och det kan därför vara relevant med erfarenheter från persisk dans när du dansar Tribal Fusion. Det är större sannolikhet att du har dessa erfarenheter om du även har andra kopplingar till persisk kultur men det innebär inte att det finns någon direkt koppling mellan Tribal Fusion och persisk kultur eller persiskhet.

Till skillnad från Anna och Bea verkar Caroline se en mer direkt koppling mellan en dansstil och övriga element i dess kulturella kontext vilket framkommer i hennes beskrivning av ATS.

Caroline: [...] Sånt tycker jag alltid är svårt men så som jag fick det beskrivet för mig och som jag tycker passar väldigt bra är just att det är en väldigt blandning. I höfter och mage så är det just den orientaliska dansen, och sen så har man inspiration från flamencon med den här jättestolta hållningen och armarna och floreos, och sen att man har bröstkorgrörelser som är lite inspirerade från typ afrikansk dans och lite hiphop. Och sen även, ja men men man har plockat lite från väldigt många olika ställen. Man känner igen lite, nu kommer jag inte ihåg varifrån det kommer men vi har vissa rörelser som är inspirerad från sån här näsduksdans och lite såna saker.

My: Vad är det för dans?

C: Jag vet inte riktigt från vilken kultur det kommer. Tror att det kan vara något kurdiskt men man dansar med näsdukar i händerna och sen så gör man lite olika

och det har ju vi anammat lite. Fast vi har ju inte näsdukar då utan vi har ju våra små cymbaler. Fast vi gör liknande rörelser. Så att det är ett himla ihop plock. Och så har man liksom styckat ner och mixat ihop, och så har det blivit den här dansen som ser väldigt liksom, vad ska man säga? Den ser ju väldigt gammal ut för att den är liksom. Ja, just med out-fitsen och sånt också. Det heter ju Tribal Style, så det är ju liksom det här, stam. Men det är ju en väldigt ung dans egentligen.

Till skillnad från Anna och Bea, associerar Caroline direkt till var de olika danserna kommer ifrån. Hon försöker också beskriva dansens estetik med hjälp av associationer som ”gammal” och ”stam” samtidigt som hon säger att det är en ung dansstil. När Bea ska förklara vad ATS är, kommer även hon in på dansens tidigare historia. Hon beskriver det som en ”påhittad kulturyttring”, ett hopplock av ”favoritattribut” men lägger ingen större betydelse vid var de olika elementen i detta hopplock kommer ifrån. Dessa beskrivningar går att koppla till den postmoderna syn på autenticitet som Scheelar (2012:76ff.) beskriver i relation till Tribal Fusion. Det finns en medvetenhet i dansarnas uttalanden om att ATS är ett nytt påfund, en konstruktion utan motsvarighet eller rötter i en ”verklig” historisk bakgrund. Detta ses dock inte som ett hinder för att uppleva den erkänt artificiella känsla av autenticitet som skapas. Här kan vi också se ytterligare ett sätt att förhålla sig till Ahmeds (2014) klubbiga symboler. Dansen erkänns vara en klubbig företeelse, bunden till associationer som saknar logisk koppling till dansen. Den känns gammal fast den är ung. Snarare än att försöka separera dessa fastklubbade element, en uppgift som verkar näst intill oöverbärlig, eller ta avstånd från hela det klubbiga betydelsekomplexet, konstateras helt enkelt att klubbigheten existerar och att den skapar associationer som inte nödvändigtvis reflekterar några verkliga förhållanden. Detta förhållningssätt kommer inte i närheten av att lösa problemet med kulturell appropriering och de reella effekter dess spridning av klubbiga föreställningar kan få på mänskliga erfarenheter. Men kanske kan denna typ av erkännanden vara ett sätt att börja närma sig ett produktivt förhållningssätt till kulturell appropriering i en postmodern värld där all kultur är präglad av möten och hybridisering så till den grad att det ofta är omöjligt att fastställa en symbols ”regelrätta ägare”.

Precis som Anna verkar Caroline också se både ett egenvärde och ett instrumentellt värde i danssymbolernas historia. Hon berättar att dansen har gjort henne

mer nyfiken på andra kulturer. Den har fått henne att vilja prova på olika sorters dansstilar men också väckt ett intresse för till exempel mat musik och kläder från olika kulturer knutna till danserna som inte nödvändigtvis påverkar själva dansandet. Detta kan ses som ett exempel på hur dansen blir en del av den förvandling av den Andras kultur till en konsumtionsvara, som hooks (1992/2012:308) menar att kulturell appropriering innebär. Samtidigt visar samtalet att det inte rör sig om en helt oreflekterad konsumtion från Carolines sida. Via exempel från flamencon och odissin, en indisk tempeldans, kommer samtalet in på frågan om hur hennes förståelse av en symbols tidigare betydelser påverkar Carolines egen dans.

Caroline: Nej, det beror lite grann på skulle jag säga. Om man tar flamencon. Som du ju antagligen har bra mycket bättre koll på än vad jag har. Men där är det ju som jag har förstått det mycket tjurfäktning. med att det är matadorens rörelseschema. Rätta mig om jag har fel.

My: Jag, jag har inte gått på , jättelänge heller så att.

C: Nej, okej. Nej men det är visst med dom svepande, starka armarna. Och det kan jag ju säga att det tänker jag ju inte det minsta på när jag använder det. Men om man till exempel tar, åter igen, odissin. Där har vi ju fångat eller tagit såna här handrörelser, man gör en lotusblomma till exempel och lite såna saker och dom kan ju vara väldigt stora betydelser. Nu kan inte jag riktigt det. Men hade jag vetat liksom att ja men det här är ett tecken för glädje, something. Där hade det nog spelat lite roll. Just för att det kan ju vara kul också om det är någon i publiken som dansar den stilen och känner igen det. Kan ju också vara att man inte råkar göra någonting jättekonstigt på fel ställe, om du förstår vad jag menar.

M: Skulle det vara jobbigt?

C: Det skulle nog vara lite jobbigt.

Åtskillnaden på flamenco och odissi, kan tolkas som en skillnad i hur användbar/inspirerande symbolens betydelse är för dansaren och därmed ses som ytterligare en del i dess kommodifiering. Resterande delen av citatet antyder dock att det snarare handlar om hur central symbolen och dess betydelse uppfattas vara i den tillhörande kulturen. Det finns en vilja att visa respekt för en symbols historia, men det gäller inte alla

symboler utan bara de som upplevs vara särskilt centrala och känsliga. Med Ahmed (2014:11,90-92) skulle vi kunna säga att Caroline uppfattar symbolerna som olika klibbiga och att denna klibbighet är något hon inte vill dölja utan snarare lyfta fram. Där hon uppfattar det som relevant försöker Caroline alltså undvika den dekontextualisering och betydelseförskjutning som hooks (1992/2012:313) varnar för i kulturell appropriering. Denna strävan vägs hela tiden mot värdet i det egna konstnärliga uttrycket och när Caroline fortsätter att prata specifikt om risken att kränka andra dansare genom att använda en slöja på ett felaktigt sätt säger hon att "... där skulle man ju nog, ja, men tänka sig lite för så att man inte trampar på någons tår så där. Även om man inte ska låta sin. Vad ska jag säga? Sin rätt att uttrycka sig bli för kränkt..."

Att visa respekt verkar också vara något som är knutet till ett direkt möte. Eventuellt missbruk av symboler presenteras som ett problem främst om det är många i publiken som kan tänkas bli upprörda men är det ingen i publiken som tar illa upp verkar det inte uppfattas som ett problem. Denna syn på problematiken som kopplad till direkta möten kan kopplas till idén om att kulturell appropriering är något som måste identifieras av en insider. Även om Carolines försök att skilja på viktiga och oviktiga symboler i resonemanget om odissi och flamenco kan ses som en ansats till Kleisaths (2014:147ff.) systembaserade syn på appropriering verkar den egna analysen, till skillnad från hos Kleisath, spela en relativt liten roll i sammanhanget.

Synen på kulturell appropriering som beroende av om det finns någon insider närvarande kommer även upp i samtalet med Bea, när hon reflekterar över kopplingen mellan kulturell appropriering och Tribal Fusion. Bea tar själv upp det engelska uttrycket "appropriation" när jag försöker formulera en fråga om kopplingen mellan Tribal Fusion och arabisk kultur. Hon uttrycker en irritation över att begreppet ofta kommer upp i samtal om magdans men inte hiphop.

Bea: Alltså, det finns ju en känslighet i många sammanhang kring det här med appropriation. Att man snor saker som hör till en kultur och liksom gör det till sitt eget utan att på något sätt erkänna legitimiteten hos var det kom ifrån. Jag ser en parallell till hiphop som på något sätt, om man verkligen ska dra det baklänges i historien, utgår ifrån väldigt jordnära alltså afrikansk dans som stampade mycket på takterna och hade det här gunget i kroppen. Men tro fan inte att det är många i hiphopvärlden som behöver gå tillbaka så långt och

erkänna rötterna. Det står inte folk utanför med högafflar och säger ”Ni har snott vår kultur.”

Jag förstår det här som att Bea uttrycker en frustration över upplevda krav på en fördjupad kunskap som innebär en begränsad kreativ frihet när hon dansar Tribal Fusion. Krav som hon inte upplever inom hiphopen. Jag frågar om detta kan ha att göra med att hiphopen i förstahand har utvecklats inom en afroamerikansk kultur och påpekar att min upplevelse är att appropriering har börjat diskuteras allt mer inom denna genre eftersom den börjat bli en del av en vit kultur. Frågan leder in Bea på ett längre resonemang om etnicitet och appropriering som avslutas med en reflektion om varför hon inte kopplat Tribal Fusion till kulturell appropriering eller arabisk kultur.

Bea: [...] Men, ja det är skitlurigt för jag valde väl inte Tribal utifrån etnicitet, jag menar personen som drog in mig i det, genom att vara en förebild, är ju finska. Så, nej, jag vet inte, jag kanske upplever det som avklippt för att majoriteten av dom jag ser utöva magdans överhuvud taget är ju inte av arabiskt ursprung. Så det kanske är mitt urval som färgar det hela egentligen.

Jag tolkar detta som att Bea inte tänkt på kulturell appropriering som en möjlighet eftersom det inte funnits någon insider från den approprierade kulturen närvarande, samtidigt avslutar Bea med en reflektion om att detta kanske också beror på vart hon har tittat och på så vis problematiserar hon tanken om att en insiders närvaro krävs för att identifiera kulturell appropriering.

I slutet av samtalet om kulturell appropriering med Bea, fick hon även den direkta frågan om hon uppfattade detta som något problematiskt i förhållande till Tribal Fusion.

Bea: Inte här och nu. Jag menar jag hade troligen aldrig tänkt på det så länge som ingen kommer och faktiskt är upprörd. Det var lite som när den här vännen på workshopen påtalade att ”Hallå! Det är ingen som tänker på att det här kommer från ATS, att det borde synas att det är ATS i Tribal.” Jag menar, det är med sån upprördhet som man får upp ögonen för ursprung, betydelser, symbolik med mera. Annars är det liksom bara en snygg och rolig dans som man vill delta i för att ”Åh! vad glad jag blir av att göra det här.” Det är liksom andra ändan av skalan där man är mest aningslös men barnsligt jätteroad. Och det är väl lite det

man söker sig till om man hobbydansar egentligen [...]

Här summerar Bea kärnan i hur hon ser på kulturell appropriering och symbolers historia kopplade till dansen. Grundinställningen är en barnslig glädje, helt utan krav på kunskap och reflektion men genom möten med människor som besitter en annan kunskap och andra åsikter så kan den inställningen komma att ändras. Bea upplever inte i nuläget kulturell appropriering som ett problem inom Tribal Fusion och det är inget som hon reflekterat mycket över. Men hon är öppen för andra argument.

3.4 FEMININITET OCH FEMINISM

När dansarna pratar om dansens kopplingar till femininitet och feminism görs detta främst utifrån hur dansen har förändrat relationen till kroppen och ett normativt skönhets och sedlighetsideal men också utifrån hur dansen har påverkat erbjudit ett alternativ till en normativ, svag och underlägsen femininitet. Bea beskriver hur hon har svårt att identifiera sig med detta normativa kvinnoideal:

Bea: Jag har kämpat lite med min kvinnlighet. För jag är lite, vad jag antar heter, post-feministisk i det att jag skulle helst vilja slippa låtsas om att det spelade roll. Jag får respekt på jobbet, för jag säger vad jag tycker och jag är ganska duktig på det jag gör. Jag kan sätta emot om jag tycker något är fel. Så jag menar, jag har ju ärvt en massa egenskaper som gör att jag tycker mig få respekt. För jag känner mig inte ofta trampad på men jag är ju medveten om att det är systematiskt och det finns runt omkring mig men jag tänker ju inte på det hela tiden, stup i kvarten. Så vad gäller kvinnlighet så har jag väl snarare i min familjeuppväxt fått uppleva att jag måste vara den starka.

I Tribal Fusion har Bea hittat en möjlighet att uttrycka femininitet utan att släppa på sin identitet som stark och respektingivande, någon som klarar sig själv.

Bea: Jag kände mig insläppt i den estetiken på nåt sätt eftersom det är så självklart att du får vara stark kvinna. Det är inte nödvändigtvis så att du måste vara det men det är så självklart, på något sätt.

Denna koppling mellan Tribal Fusion och en stark kvinnlighet anknyter också till den mer kroppsliga aspekten av hur dansarna använder dansen för att förhandla sin

femininitet och Bea säger till exempel att ”...det är okej att vara stark och att vara kvinna och vara kvinnlig och att visa upp kroppen, men utan att låtsas om att magen är platt. Jag tilltalas av hela den helheten.”

Reflektionerna kring den kroppsliga aspekten fokuserar framförallt på relationen till fett och mage samt hur mycket och vilken hud man är beredd att visa. Så här beskriver till exempel Anna hur dansen förändrat hennes syn på sig själv:

Anna: Ja, Jag tänkte mycket förut på hur jag. Det gör jag fortfarande. På hur jag ser ut och allt det där och vågade inte riktigt visa skin [sic]. Och just Tribal Fusion och ATS är ju att man ska visa lite mage sådär och det gjorde jag inte från början. Det var väldigt svårt att bara stå där utan någon, bara en, ibland visar man ju bara BH:n. Nej men man märker efter ett tag att man tänker inte så mycket på det, just hur man är klädd och allt det där. Man fokuserar sig väldigt mycket på dansen. Bara göra det och ha roligt. Så jag kunde släppa det här med hur jag ser ut och att man inte är perfekt. Behöver inte vara perfekt, jag bara dansar och har roligt liksom. Ja, det var skönt att kunna se på andra också. Alltså det var ju inte bara jag, det var alla andra, att de brydde ju inte sig alls. De tänkte ju inte på, ja men om man har lite mer fett här, eller något sånt. Det var bara att dansa och ha roligt tillsammans.

Anna verkar här vilja beskriva hur hon blivit bekvämare med att visa sin kropp genom dansen, delvis eftersom dansen får henne att släppa fokus på hur kroppen uppfattas av andra men också eftersom dansandet varit ett tryggt rum där hon mött andra kvinnor med en mer avslappnad relation till kroppens utseende. De normer som bryts genom dansen verkar vara kopplade till både ett sedlighetsideal om att inte visa för mycket hud (”ibland visar man ju bara BH:n”) och ett skönhetsideal där det gäller att inte visa imperfektioner som ”överflödigt” fett. Dessa normer kan naturligtvis också samverka, ju mer avklädd du är, desto större chans att någon får syn på dina imperfektioner.

Caroline beskriver liknande upplevelser. Hon säger att magdans har gjort henne bekväm med att vara ”lite mullig” och att hon nu till och med kan tycka att det är bra. Caroline förklarar den förändrade inställningen till sin kropp med att hon tvingats konfronteras med den i dansstudions spegel, men också med att själva kroppen förändrats. I spegeln har hon sett hur hon utvecklats från att ha dålig hållning och bristande självförtroende till:

Caroline: [...] att liksom få bättre hållning och kunna sträcka på sig, och när man rör på sig och typ bara ”Det ser bra ut!” Det har ju gjort att jag har fått en bättre bild av mig själv och min kropp. Absolut.

Visst skulle det gå att tänka sig att all dans tvingar dansare att konfronteras med och bli bekväma med sin kropp men även Bea, som dansat olika danser hela livet, berättar att magdansen förändrat hur hon ser på sig själv och mer bestämt på just magen. När vi börjar prata om hur hon kopplar dansen till sin kropp och femininitet svarar hon så här:

Bea: Men jag har släppt ut magen sen dess. Alltså, alla andra dansformer jag har varit med om. Där har det liksom varit att vad jag än dansade så var jag tvungen att ha platt mage. Det var någon sorts outtalad regel, kanske väldigt tydlig i balett framför allt, men på något sätt så var det alltid där. Med magdansen så har det plötsligt blivit ”Det här är ett levande område.” Den kan vara ute, den kan vara inne. Och det är skönt att få släppa tankarna på den, att ”Okej, nu är den aktiv, nu är den inaktiv.” Det är skönt att ha bytt inställning så. Det är inte något unikt kvinnligt det jag känt kan hända, men att ändra inställningen där tror jag är kopplat till att ”Snygg kvinna har platt mage” du vet.

Hos alla tre dansarna blir magen en symbol för ett kombinerat skönhets- och sedlighetsideal som tvingar dem att på olika sätt disciplinera sina kroppar för att inte uppleva sig dömda av omvärlden. Genom magdansen hittar de ett alternativt skönhetsideal där alla kroppar kan vara vackra och både Anna och Caroline berättar att dansen inte bara ändrat hur de ser på sina egna kroppar, de har också fått en bredare uppfattning om vad som kan vara vackert hos andra.

Även om dansen blir ett sätt att bryta mot normativa föreställningar om skönhet och sedlighet verkar dessa normer fortfarande även inom dansen. Under intervjuerna förhandlas det fram en ram för vad som är tillåtet och inte. Visst är magdansen ett rum där det går att visa hud, men det är fortfarande viktigt vilken, och hur mycket hud som visas. Här profilerar också dansarna Tribal Fusion och ATS mot varandra och andra dansstilar. I sin beskrivning av kostymen påpekar Caroline att man har byxor under kjolen eftersom ATS inte är någon ”nakendans” och att man (till skillnad från inom andra sorters magdans) alltid har en choli under mynt-BH:n. Efter att ha pratat om hur hon först hade svårt med att visa hud men sedan vände sig, fortsätter också Anna med

att poängtera att Tribal Fusion inte behöver vara avklätt.

Anna: [...] men sen när jag började titta på alla de här videorna och det kan vara väldigt avslöjande kläder som man kan ha. Men det är ju det som är bra med Tribal Fusion också. Du behöver inte visa så mycket heller, om du inte vill. Och man har ju väldigt mycket smycken och allting så det är ju bara lite mage som man visar. Sen så har du ju en jättelång kjol. Så att det är ju mycket upp till dig själv hur mycket du vill visa också - fick jag lära mig sen. Inte lika nervös efteråt bara "Ahh!"

Samtidigt som dansen är ett sätt att bryta mot normer kring skönhet och sedlighet blir det alltså fortfarande viktigt att framställa dansen som respektabel, vilket kan göras genom att ställa den i kontrast till andra danser. Detta kommer också fram i Beas resonemang om hur Tribal Fusion förhåller sig till det vi under intervjun kommer att kalla 'restaurangmagdans' och som utifrån Beas beskrivningar verkar motsvara den dansstil som tidigare beskrivits under namnet Raqs Sharqi.

Bea: Mm, nu när du förtydligar vad jag sa, så kommer jag på att jag drogs till Tribal Fusion men absolut inte till arabisk magdans. Jag tyckte det var för fjompigt. Alltså det här, vara behagfull och le hela tiden och liksom tjoa och skaka på rumpan och bröstet. Jag tyckte så här "Nej för helvete!" Men Tribal Fusion var lite mer "Här är jag, jag ska ta din uppmärksamhet en stund men jag har integritet." Det var lite så här "Oh! Det där gillar jag!"

Senare under intervjun utvecklar Bea:

Bea: Men, min första association är ju till dom här lättklädda damerna med, alltså väldigt färgglada dräkter och mycket skrammel och, väldigt mycket, alltså glamoröst utsläppt hår och mycket fniss på nåt sätt. Det är på någon form av restaurang. Det är min omedelbara association. Och den må vara rättvis eller inte, men jag vet inte. Jag hade haft svårt för att uppträda på det sättet, även om, alltså även om jag vet att många av dom som är restaurangdansare är extremt duktiga. Det är ju en konstform att behärska det också, eller ett hantverk åtminstone. Men det är hela kringgrejen jag är obekvämd med, just att dansen går ut på att vara behagfull.

Här sammankopplar Bea den mer vanligt förekommande formen av magdans med hyperfemininitet och sexualitet som hon alltså inte associerar med Tribal Fusion. Hon försöker sedan nyansera sin beskrivning genom att påpeka att den inte nödvändigtvis ger en rättvis bild av dansformen utan bara representerar hennes fördomar och att dessa dansare är mycket skickliga. Det framgår ändå att denna form av hyperfemininitet och sexualitet inte ses som helt och hållet positiv.

I nästa mening förtydligar Bea också att det är detta uttryck för henne är sammankopplat med behagfullhet. Det vill säga en tanke om att tillfredsställa män.

Bea: Nu vet jag ju till och med så mycket att dom här danserna egentligen inte är avsedda för att behaga män utan dom var ju för att kvinnorna skulle dansa enskilt för varandra. Så det är ju roligt i det sammanhanget om det nu är så att man lever i ett samhälle som inte kan se på en kvinna utan att sexualisera henne, att om det nu var i ett tryggt rum och alla liksom släppte loss och var lite extra flörtiga och visade att ”Jaha, jag kan skaka på axlarna mycket fortare än du!” Det är liksom, ja men det känns som en, trygg bas för att det skulle vara så. Men på grund av att jag är uppvuxen som västerlänning och bara har snappat i ögonvrån att ”Okej, magdans vad är det?” Ja, det är någon som står på en restaurang och går ner i brygga framför ett restaurangbord där det sitter någon i kavaj och slips och skäms lite. Jag vet inte, det är ju min högst fördomsfulla, liksom, dansformen. Så för mig var det väldigt mycket: Åh! Tribal, nu snackar vi!

Här nyanseras beskrivningen ytterligare genom en referens till den, i magdanssammanhang, vanliga föreställningen om att dansen på olika sätt utvecklats i ett kvinnoseparatistiskt rum. Något som Scheelar (2012:13ff.) och Högström (2010:48ff., 56ff.) visar är en sanning med modifikation.

Trots denna uppfattning om magdansens historia menar dock Bea att hennes uppväxt i en västerländsk kultur gett henne en bild av denna typ av magdans som en kommodifiering av kvinnlig sexualitet, något som hon inte uppfattar i Tribal Fusion. Detta kan tolkas som att Bea i stilen tycker sig ha hittat ett sätt att undkomma just den kommodifiering av den Andras sexualitet som hooks (1992/2012:308ff.) ser som karakteriserande för kulturell appropriering. Kanske ser Bea samma sak som Scheelar (2012:76ff.) i Tribal Fusion. Dansarnas referenser till och en inbyggd kritik av en

kolonialistisk Orientalism, blir ett sätt att avappropriera dansen eller åtminstone synliggöra den kulturella appropriering som karakteriserar magdansens uttryck.

Det som ofta framställs som problematiskt när olika uttryck för feminism granskas ur ett intersektionellt perspektiv är tankar om ett universellt kvinnligt system och synen på kvinnan som ett enhetligt subjekt. Tankar som ofta döljer de intressekonflikter som kan finnas mellan olika grupper av kvinnor. Något sådant universaliserande tycker jag mig inte finna i informanternas utsagor.

Vad som kan vara problematiskt ur ett intersektionellt perspektiv är hur en föreställd orientalisk och arabisk femininitet används för att konstruera en normbrytande västerländsk femininitet. En föreställd arabisk kvinna konstrueras som simultant förtryckt och översexualiserad så att dansaren utifrån detta objekt kan positionera sig som samtidigt respektabel och normbrytande. På så sätt kan dansaren frigöra sig från västerländska normer kring fragilitet, sedlighet och kroppslig disciplinering samtidigt som hon fortfarande kan betraktas som respektabel eftersom hon tar avstånd från den översexualiserade orientaliska femininiteten.

Dessa förhandlingar kring femininitet skapar ett välbehövligt frirum för dansarna men riskerar också att återskapa stereotypen om den orientaliska Andra och synen på västvärlden som världens centrum, på samma sätt som sker i den historia Bea berättar om en turkisk vän som säger att hon kan skaka på axlarna för att hon ”har det i blodet.”

Bea: Ja, men det finns ju nån form av outtalad lite läskig diskussion om det här med att se rätt ut när man dansar. Och jag har ju en vän som är turkisk som jag pratade med om magdans, och då pratade vi om att hon var duktig på att skaka på axlarna och så sa hon att ”Ja men, du vet, jag är ju turk, liksom, jag har det medfött.” När hon säger det själv då är det ju också en form av rasism men den drabbar ingen förutom att hon äger ju det uttalandet. Så att säga ”Ja, ja om du säger det så.”

Beas ambivalens inför vännens uttalande illustrerar att denna problematik är något som dansarna är medvetna om även om de inte formulerat den i dessa teoretiska termer. Det märks även när Bea försöker nyansera sin bild av restaurangmagdans och när Anna hellre pratar om sina erfarenheter av persisk dans än sitt etniska ursprung.

4. SLUTDISKUSSION

Syftet med denna uppsats har varit att undersöka hur de intervjuade dansarna förhåller sig till användningen av symboler hämtade från olika kulturer i sin dans samt att utforska eventuella kopplingar mellan deras dansande och en intersektionell feminism. I detta kapitel kommer jag sammanfatta de viktigaste resultaten och föra en diskussion om vilka slutsatser som kan dras.

hooks (1992/2012:308ff.) menar att ett problem med kulturell appropriering är att man genom konsumtionen av den Andra skapar en illusion av ett jämlikt utbyte och en antirasistisk utveckling utan att faktiskt förändra några maktstrukturer. Dansarna jag har pratat med verkar dock inte betrakta Tribal Fusion eller ATS som ett kulturutbyte. Det finns en medvetenhet om att dansens symbolspråk är hämtat från ett antal olika kulturer men det finns inga föreställningar om att användandet av dessa symboler i dansen på något vis skulle verka maktutjämnande, att dansstilarna skulle ha ett antirasistiskt syfte eller på något sätt skulle marknadsföra eller modernisera de kulturer dessa symboler är hämtade från. Tvärt om verkar det finnas en önskan om att se Tribal Fusion som avklippt från den klibbiga föreställningen om en arabisk eller orientalisk kultur, som uppfattas som fjömpig, behagsjuk och överdriven.

Dansarna verkar främst använda dansen för att förhandla sin kvinnlighet på så vis att den hjälper dem fly ett västerländskt skönhetsideal. Men också genom att skapa självförtroende och integritet. De pratar själva väldigt lite om samhörighet och systemskap men det finns antydningar om en vilja att skapa sammanhang där det går att uttrycka kvinnlighet utan att för den skull behöva betraktas enbart utifrån kön. För att uppnå detta måste de fly ett begränsande västerländskt kvinnoideal. Med hjälp av Tribal Fusions distanstagande till vanlig magdans, kan istället ett orientaliskt kvinnoideal frigöras från klibbiga föreställningar om en orientalisk översexualitet och ett arabiskt kvinnoförtryck.

Distansen till dessa föreställningar skapas genom att fokusera på teknik och individ. Att inte tala direkt om exotifierande associationer skapar en buffert som frigör symbolerna från klibbiga föreställningar om översexualisering och kolonialism, samtidigt som mer känslomässiga associationer om gudinnor, gemenskap, sensualitet och historisk förankring får leva kvar. Det är på detta vis som American Tribal Style,

med Carolines ord, blir en ung dansstil som känns gammal.

Dessa distansskapande praktiker kan ses som en form av högst problematisk kulturell appropriering men den främsta funktionen verkar vara att skapa ett avståndstagande från den ”vanliga” magdansen som åtminstone delvis är en västerländsk konstruktion baserad på exotifierande idéer om en föreställd Orient (Scheelar, 2012:13ff.). Till skillnad från denna vanliga magdans verkar Tribal Fusion och ATS vara västerländska konstruktioner som är helt bekväma med att erkänna sin artificialitet. Målet kanske är att skapa en känsla av autenticitet men inga anspråk görs på att denna känsla i sig skulle vara autentisk. Även om det hos dansarna inte finns något jättestort intresse för de olika symbolernas eventuella historia och tidigare betydelser, så finns det en medvetenhet om denna okunskap. De visar en medvetenhet och öppenhet inför det de inte vet.

Ur ett intersektionellt feministiskt perspektiv kan det vara positivt att dansstilarna försöker frigöra sig från en orientalistisk syn på den Andra som ett agenslöst sexobjekt, samtidigt används ju fortfarande en föreställning om den Andras sexualitet för att skapa kontrast till västerländska föreställningar om sexualitet och femininitet, på ett sätt som gynnar vita/västerländska kvinnor och kan fortsätta att osynliggöra verkliga förhållanden.

4.1 VIDARE FORSKNING

De dansare som fungerat som informanter i projektet har alla dansat i två till fyra år och de nämner flera gånger hur deras reflektioner kring de ämnen som studien berört har utvecklats allt eftersom de dansat längre. Det vore därför intressant att göra en liknande undersökning med någon som dansat riktigt länge, kanske tio år eller mer? Skulle en sådan dansare ha en helt annan bild av dansen? Det vore också intressant att undersöka hur dansen uppfattas av en publik? Är den syn dansarna har på dansen den som förmedlas eller uppfattas den helt annorlunda?

I Beas diskussion om restaurangmagdansen förekom både referenser till en hyperfeminin och översexualiserad orientalistisk kvinnobild samt bilden av den förtryckta arabiska kvinnan. Det vore intressant att närmare undersöka hur dessa två väldigt olika bilder samverkar i den samtida västerländska konstruktionen av den arabiska kvinnan.

Ett stort problem i projektet har varit att hitta ett språk för att tala om kulturell

appropriering och föreställningar kring ras/ethnicitet, öst och väst, m.m. För att återge dess komplexitet och visa dem som de konstruktioner de är krävs ofta ett svårbegripligt, akademiskt språk som inte är användbart i intervjuer. De enklare och mer vanligt använda termer som finns är också väldigt känslomässigt och politiskt laddade vilket kan göra dem svåra att använda utan att uppfattas som fördömande eller nedvärderande. Jag har under projektets gång märkt att både jag och informanterna kämpat för att hitta orden. Jag tror därför att det behövs vidare forskning som utreder dessa begrepp men också ett gediget arbete med att hitta sätt att på vardagsspråk uttrycka och diskutera dessa komplexa, cirkulerande föreställningar på ett mer eller mindre neutralt sätt.

5. KÄLLOR, MATERIAL OCH LITTERATURLISTA

5.1 OTRYCKTA KÄLLOR

5.1.1 INTERVJUER

Tre intervjuer utförda under våren 2015 i Göteborg med med hobbydansare inom Tribal Fusion och ATS. Inspelning och transkription finns i författarens ägo.

5.1.2 INTERNET

MONTERO, EDUARDO. 2014. *Teorin om kulturell appropriering är en återvändsgränd i kampen mot rasism* [Online]. Arbetarmakt - svensk sektion av Förbundet för Femte Internationalen. Tillgänglig: www.arbetarmakt.com/2014/11/kritik-av-ka/ [visad 2015-02-04].

5.2 TRYCKTA KÄLLOR

5.2.1 OFFENTLIGA TRYCK

VETENSKAPSRÅDET 2002. *Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning: Elektronisk resurs*, Stockholm, Vetenskapsrådet.

5.2.2 UPPSATSER

SCHEELAR, MARY CATHERINE. 2012. *The Use of Nostalgia in Genre Formation in Tribal Fusion Dance*. MR90202 M.A., Edmonton: University of Alberta.

5.3 LITTERATURLISTA

AHMED, SARA. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. 2 uppl. Edinburgh: Edinburgh University Press.

CRENSHAW, KIMBERLY. (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford law review*, 43, 1241-1299.

DE LOS REYES, PAULINA. & MULINARI, DIANA. (2005). *Intersektionalitet: kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap*, Malmö, Liber.

DEPPE, MARGARET ANNE. (2010). *Dressing the dancer: Identity and belly dance students.*, Minneapolis: University of Minnesota.

DOWNEY, DENNIS J., REEL, JUSTINE J., SOOHOO, SONYA & ZERBIB, SANDRINE.

(2010). "Body image in belly dance: integrating alternative norms into collective identity". *Journal of Gender Studies*, 19, 377-393.

DOX, DONNALEE. (2006). "Dancing around Orientalism". *TDR (1988-)*, 50, 52-71.

HOOKS, BELL. (1992). "Eating the Other: Desire and Resistance". *I*: DURHAM, MEENAKSHI GIGI & KELLNER, DOUGLAS. (red.). (2012). *Media and cultural studies: keywords.*, Chichester: John Wiley & Sons.

HÖGSTRÖM, KARIN. (2010). *Orientalisk dans i Stockholm: femininiteter, möjligheter och begränsningar*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.

KENNY, ERIN. (2007). "Bellydance in the Town Square: Leaking Peace through Tribal Style Identity". *Western Folklore*, 66, 301-327.

KLEISATH, MICHELLE C. (2014). "The Costume of Shangri-La: Thoughts on White Privilege, Cultural Appropriation, and Anti-Asian Racism". *Journal of Lesbian Studies*, 18, 142-157.

KVALE, STEINAR & BRINKMANN, SVEND. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. 3 uppl. Lund, Studentlitteratur.

SHAY, ANTHONY & SELLERS-YOUNG, BARBARA. (2003). "Belly Dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism". *Dance Research Journal*, 35, 13-37.

5.3 BILAGOR

5.3.1 BILAGA 1: INTERVJUGUIDE

Forskningsfrågor

- Hur ser dansarna på ägandeskap av dansrörelsen? Till vem eller vilka attribuerar de en koreografi?
- Vilken vikt fästes vid en symbols tidigare betydelser?
- På vilket sätt, om något, använder dansarna dansen för att förhandla sin kvinnlighet och hur förhåller sig dessa praktiker till en intersektionell feminism?

Förslag på intervjufrågor

Alla frågor ställdes inte under alla intervjuer men frågorna utgjorde en riktlinje för de ämnen som togs upp under intervjun.

- Kan du berätta lite kort om dig själv och vem du är? *(Syfte: ge en kort bakgrund och förståelse till intervjupersonen)*
- Kan du berätta om hur du började dansa? *(en översiktlig ingång i intervjupersonens förhållande till dansen)*
- Följdfrågor:
 - Varför valde du just ATS/TF? *(fanns det redan från början någon politisk motivering med valet av dansstil?)*
 - Varför inte t.ex. Orientale eller någon annan stil? *(se ovan)*
- Vad vill du uttrycka med din dans? Berätta gärna med ett exempel på ett specifikt dansnummer. *(Vilken betydelse har dansen för deras egen personliga kreativitet, femininitet. Osv.)*
- Vad karakteriserar rörelsemönstret i ATS/TF? Symbolspråket i stort, det vill säga t.ex. kläder, sminkning, smycken, val av musik? Exemplifierar vad jag menar med symboler (allt det som omger dansen, kläder, sminkning, smycken, musik) *(generell ingång i hur de ser på rörelsens och symbolernas betydelse)*
 - Var ifrån kommer rörelserna? *(hur viktiga är symbolernas tidigare betydelse)*
 - Symbolerna?

- Kan du ge ett exempel på när det varit viktigt?
 - Hur viktigt är det? På vilket sätt? *(ifall de inte kunde svara på frågan innan)*
 - Varför? Varför inte?
- Finns det mer rörelser och sätt att röra sig som uppfattas som mer eller mindre 'svenska'/västerländska? *(Kopplat till synen på ägarskap av en rörelse? Är alla rörelser universella eller tillhör vissa rörelser vissa kulturer)*
 - Hur tänker du om att som svensk dansa en dans som så tydligt använder rörelser och symboler från andra kulturer? *(efter att jag berättat om mina tankar kring flamenco, och bara om intervjun går i en riktning där det känns naturligt att ställa frågan? Eventuellt som sista fråga)*
 - Hur skapas ett dansnummer? Alt. Det dansnummer du berättat om? *(för att få en konkret ingång i hur dansaren relaterar dansen till den egna personliga kreativiteten)*
 - Gemensamt i grupp? Ensam? Finns färdigt? *(följdfrågor som fokuserar frågan om ägandeskap)*
 - Vilken betydelse har förutbestämda rörelser? *(jag vet redan nu att de spelar en viktig roll i åtminstone ATS. Detta leder in på frågan om rörelsernas tidigare betydelser).*
 - I ATS? Tribal Fusion? *(jag vet att det finns en skillnad, så de som dansar båda stilarna bör ges en chans att nyansera sig här).*
 - Har dansen ändrat hur du ser på andra kulturer? *(fyller dansen en antirasistisk, mångfaldsfrämjande eller dylik funktion för dansarna, hur ser dansarna på betydelsen av dansens historia?)*
 - Om ja kan du ge ett exempel på ett tillfälle när du märkt detta? *(för att få en rikare berättelse)*
 - Om nej? Varför inte? Är det en konstig fråga? Varför? *(ge dem en chans att utveckla sitt svar)*
 - Kan du ge ett exempel på om dansen påverkat din relation till din kropp? *(hur förhandlar dansarna sin kvinnlighet)*
 - Kan du ge ett exempel på om dansen påverkat hur du ser dig själv som kvinna?*(se ovan)*

- Kan du ge ett exempel på om dansen påverkat hur du ser på andra kvinnor? (*se ovan, kopplat till intersektionell feminism?*)
- Finns det något du tycker jag missat att fråga om eller som du vill lägga till?

5.3.2 BILAGA 2: PRESENTATION AV INFORMANTERNA

Anna

Anna kommer från Iran och har alltid tyckt om att dansa men inte dansat i organiserad form förr än i vuxen ålder då hon började dansa magdans. Genom sitt intresse för magdansen hittade hon videor med Tribal Fusion online och övergick till att dansa det och ATS istället. Då hon dansade som mest dansade hon Tribal Fusion och ATS en gång i veckan vardera. På grund av tidsbrist slutade Anna ta lektioner och hon har inte dansat i någon organiserad form på två år.

Bea

Bea har dansat sedan barndomen och är bekväm med många dansstilar. Hon började dansa Tribal Fusion 2011, efter att ha bokat in en lektion som aktivitet på en väns möhippa och det är den enda dans som hon tar lektioner i idag. Bea har inte Dansat ATS i någon organiserad form.

Caroline

Caroline upptäckte Tribal Fusion genom en bekant som dansade det en gång i veckan i två år innan hon gick över till ATS som hon nu har dansat i 1,5 år. Hon har inte dansat i organiserad form tidigare.

Anna, Bea och Caroline är alla vid intervjutillfället 25-35 år gamla. De har alla någon form av akademisk bakgrund.

5.3.3 BILAGA 3: INFORMATION TILL INFORMANTERNA

Nedanstående text lämnades till två av tre informanter innan intervjun i samband med en muntlig genomgång av innehållet. Den tredje informanten informerades endast muntligt men fick möjlighet att ta del av texten i efterhand.

Min bakgrund och ingång i projektet

Själv dansat flamenco i drygt två år. Under den tiden har jag funderat mycket på hur jag förhåller mig till dansens ursprung. Dansen ger mig väldigt mycket, förutom träning har den get mig självförtroende och förändrat hur jag ser mig själv som kvinna. Men jag känner mig också kluven inför det faktum att jag kan få ut allt detta av en dans med ett romskt ursprung när situationen för romer idag ser ut som den gör.

Jag har kommit i kontakt med ATS och Tribal Fusion genom vänner som dansar och genom era uppvisningar och har blivit fascinerad över det visuella uttrycket. Jag har också börjat fundera på hur dansare av de här stilarna förhåller sig till de frågor flamencon väckt hos mig om hur jag som dansare förhåller mig till femininitet, kreativitet och dansens ursprung.

Anonymitet

Alla intervjuer är anonyma. Jag kommer att ändra namn och annan eventuellt identifierande information (t.ex. detaljerad information om din danshistoria) kommer endast tas med i den färdiga uppsatsen med ert godkännande och i den mån jag bedömer det relevant för uppsatsens innehåll.

Inspelning och transkription – hur kommer materialet användas

Jag kommer spela in och transkribera hela intervjun. Jag, min handledare och min examinator kommer ha tillgång till inspelning och transkription. I uppsatsen kommer endast utdrag ur transkriptionen vara med. Eventuellt redigerade för läsbarhet.

Den färdiga uppsatsen kommer förmodligen publiceras på GU's hemsida och kan komma att användas eller citeras i andra texter. (även om sannolikheten inte är jättestor)

Förhandsläsning och samtycke

Det är inte säkert att uppsatsen kommer bli färdig så att man får läsa allt ihop innan jag lämnar in den, men jag ska försöka se till att alla får läsa och godkänna de delar som berör dem direkt.

Om du någon gång under projektet ångrar dig och inte vill vara med går det bra att avbryta din medverkan i projektet innan inlämningen av uppsatsen som preliminärt är satt till den 16/3.