

Västafrikanska trummor och dans: metoder och perspektiv¹

Oscar Pripp

INTRODUKTION OCH FRÅGESTÄLLNINGAR

Dans och musik från länder i Västafrika är ett fenomen som vuxit under de senaste fyrtio åren i Sverige. En bidragande orsak till intresset för kulturyttringar från dessa länder var turistnäringens utveckling under efterkrigstiden med bland annat Gambiaturismen som växte under sextioalet. Turisterna mötte gambiska och senegalesiska artister på plats och många resenärer återvände till Sverige med instrument som hamnade som souvenirer i hemmen. Bland "afrikaresenärerna" fanns också svenska konstnärer och artister som fann inspiration i kulturuttrycken. Detta var också en tid av avkolonialisering, globalisering och framväxt av sociala rörelser kring fred och solidaritet. I den andan sökte svenska jazz-, folk- och körmusiker inspiration i afrikansk musik. Vid samma tid i slutet av sextioalet och under sjuttioalet etablerade sig musiker och dansare från framförallt länder som Gambia, Senegal, Guinea och Ghana i Sverige. De kom som turnerande musiker, politiska flyktingar eller som partners till svenskar som arbetat eller turistat i dessa länder. Musikerna och dansarna etablerade sig främst i storstäderna, men även på mindre orter runt om i landet. De startade kurser lokalt, turnerade på skolor, klubbar och musikscener och engagerade andra kulturutövare, såväl professionella som amatörer, att sprida och utveckla genrerna från Västafrika. Många av dem har under decennier varit trogna sin kulturgärning att sammanföra det västafrikanska med andra kulturformer och har lärt upp generationer av utövare.

Idag har kontakterna mellan Sverige och dessa länder intensifierats. Globaliseringen har medfört ett dubbelriktat flöde av människor, artefakter och uttryck mellan Sverige och Burkina Faso, Gambia, Ghana, Guinea, Senegal och Mali. Inte sällan handlar det om en globalisering på gräsrotsnivå, där enskilda utövare med små verksamheter importerar instrument, arrangerar kurser i västafrikanska länder, reser för att leda eller delta i workshops, gör framträdanden, skaffar inspiration och hämta idéer för att utveckla sin konst. Kulturuttryck från olika delar av Västafrika har funnit sin väg in i

det svenska samhället genom aktiviteter som trum- och danskurser, utveckling av träningsformer, hälso- och friskvård, personalutbildning och underhållning.

Föreliggande studie tar sin utgångspunkt i denna utveckling och bygger på intervjuer med personer som arbetat med västafrikansk dans och musik i olika former. För att någorlunda ringa in fältet har vi uppmärksammat kulturuttryck som omnämns med prefixet afrikansk/afrikanska/afro och liknande, vilket kan innefatta alltifrån kurser i dans och trumspel, till hälsovård och träningsformer med inspiration från Västafrika. *Syftet med studien är att undersöka hur aktiviteter och uttryck, som kan relateras till västafrikanska danser och trumspel, skapat sig en plats inom svenskt kultur- och samhällsliv samt vilka former som uppstått och vilken mening utövarna tillskriver dessa former.*

Vi börjar med att fråga oss (1) hur dansen och trummorna etablerades i Sverige och hur utvecklingen sett ut. Framförallt bygger vi denna framställning på utövarnas egna minnen och berättelser. Vilka var pionjärerna och hur gick det till då genren spreds vidare? Den andra frågan som vi försöker besvara är (2) hur mönstret med olika slags former och aktiviteter ser ut idag, i vilken omfattning. Den tredje frågan för att besvara syftet är (3) att gå in närmare på ett urval av informanterna för att skildra hur de utövar genren, i vilka former, hur de lärt sig och försöker att utveckla och förkovra sig och vidareutvecklat särart och nya former. Här ställer vi också frågor om (4) hur det är att driva egna verksamheter. Vi försöker på så vis undersöka de intervjuades villkor, hur de anpassar sig, överlever och hittar nya marknader. (5) Hur värnar man om genren? Hur verkar man för dess spridning men också för dess exklusivitet? Hur resonerar man om kvalitet och vad kännetecknar kvalitet inom verksamheter med anknytning till ATD?² Som en röd tråd i studien löper frågor om vilka betydelser informanterna knyter till sitt utövande, för egen del, men också utifrån vad de anser sig kunna ge till andra. Vilka föreställningar om dansen och trummorna har man och hur upplever man omgivningens bilder av och förväntningar på genren? Hur vill man påverka andra?

¹ Ur: Pripp & Kamara 2014.

² ATD = afrikanska trummor och dans

PERSPEKTIV

I ett internationellt sammanhang hamnar studien inom etnomusikologin (ethnomusicology) i betydelse kunskapen om musikens och dansens sociala och kulturella dimensioner i lokala och globala sammanhang. Etnomusikologen Ruth M. Stone (Stone 2007) som gjort en sammanställning av de perspektiv som förekommit inom genren under 1900-talet konstaterar att fokus framförallt lagts vid själva spelandet, dansandet och mönster över hur rytmer är uppbyggda och bör uppfattas. Denna fokusering på rytm och teknik kommer sig av att många av dem som intresserat sig för ATD dels har varit musik- och dansutövare som velat lära sig konstarten och velat förmedla den vidare till utövare i västvärlden och dels etnomusikologer som gjort jämförande studier av musikens och dansens innehåll och bruk i sina lokala kontexter (jfr Hale 1999). En av de dominerande frågorna inom etnomusikologin har varit/är hur afrikansk musik och dans ska kunna översättas och nedtecknas till "västliga" sammanhang (jfr Koetting 1970, Chernoff 1981). Vetenskapen har också utsatts för kritik, till exempel att dess metoder och bedömningskriterier alltför mycket utgått från en västlig konventionell norm (Anku 2007). Under senare årtionden har dock ämnet expanderat och svängt från att enbart behandla "avlägsna" och "exotiska" musiktraditioner till att också betona samtida populärmusikgenrer, minoritetsmusik och diasporagemenskaper i en kontext av moderna industrisamhällen (Nettl 2005, jfr Ronström 1992). Exempel på ämnen som tillkommit är hur "världsmusik" tagit plats i skolor och musikutbildningar och musikens roll för kulturturism. Denna utveckling kan iaktas både i Sverige och i andra länder (Nettl 2005, jfr Saether 1993, 2003, 2004, Bogner 2006).

KULTUR

I studien har vi valt att utgå ifrån kultur som gemensamma idéer, värden, normer, artefakter och uttryck som skapas, kommuniceras och distribueras mellan människor (Hannerz 1992). I dessa processer mellan sändare och mottagare bekräftas eller omtolkas uttrycken för att ingå nya meningssammanhang. Vårt kulturanalytiska tolkningsarbete vilar på denna definition och rör sig främst på två nivåer. På en nivå försöker vi se de kulturella artefakterna som objekt i form av trummor, danser, rytmer, musik, som distribueras och som i olika grad *blandas* med andra artefakter i nya kontexter. Vi uppmärksammar på så vis kulturell hybridisering. Även om vi emellanåt talar om ett kulturuttrycks ursprung, är givetvis detta ursprungssammanhang resultatet av tidigare och alltför pågående hybrida omvandlingar (jfr Gilroy 1993). I dessa processer uppmärksammar vi också hur kulturuttrycken uppfattas och vilken förståelse de behäftas med. Det leder oss in på den andra nivån där kultur är en analytisk lins varigenom vi fokuserar på de förståelseformer, förväntningar och betydelse som människor kopplar till de kulturella artefakterna.

Förmedlingen av kultur sker givetvis i sociala sammanhang, vilket inte går att bortse ifrån. Människor bygger upp sociala nätverk, inkluderas och exkluderas, och inte minst kategoriseras socialt i de transnationella kontexter de rör sig mellan.

TRANSNATIONELLT FENOMEN

Vårt perspektiv på kultur, som artefakter och idéer som sprids och omtolkas, tar hänsyn till ATD som ett transnationellt fenomen. Musiker och dansare som utvecklat ATD i Sverige har hämtat kunskap och influenser från olika delar av Västafrika och från västafrikaner bosatta i länder som Holland, Frankrike och Tyskland samt från andra musiker och dansare i världen. Kontaktnäten inom ATD har av tradition haft en internationell prägel, inte minst beroende på dess nära anknytning till västafrikansk diaspora. Många som vi varit i kontakt med reser regelbundet till platser internationellt för att förkovra sig, plocka upp nya idéer eller för att uppträda. Även amatörutövare deltar i till exempel kurser och workshops utomlands. Artister, trum- och danspedagoger kommer också regelbundet till Sverige för att uppträda eller leda workshops.

Artister och konstnärer av västafrikanska ursprung, och som är bosatta i Sverige, pendlar mellan de två kontinenterna, och har släkt- och familjerelationer på båda håll. Personer som importerar skinn, trummor och andra instrument gör det i nära relation med lokala trumhantverkare i de västafrikanska länderna. Så även om studien handlar om ATD i Sverige försöker vi också rikta fokus mot de platser som de intervjuade relaterar till när de redogör för sina liv och verksamheter. Det transnationella perspektivet innebär mer konkret uppmärksamhet på hur åtskilda platser är sammanlänkade med varandra genom personliga förhållanden, nätverk, medier och hur förhållanden på en plats påverkar en annan (jfr Appadurai 1991, Frykman 2001, 2004, Gustavsson 2007, Olsson 2007). Ett exempel på ömsesidig påverkan är hur politiska beslut om immigration och medborgarskap i ett land får följdverkningar i ett annat. Ett annat exempel är hur det stora intresset för vissa typer av trummor och instrument i västländer lett till att de "hypats" i Västafrika, ibland så mycket att mindre gångbara musikformer, traditioner och instrument för en tynande tillvaro lokalt i till exempel Gambia.¹

Styrkan i hybrida och transnationella perspektiv ligger i att man lyfter fram kulturuttryckens föränderlighet inom olika lokaliteter (Bhabha 1994). Svagheten i resonemang om framförallt kulturell hybriditet är dock att de inte tillräckligt beaktar de sociala faktorer som förutsätter och omramar kulturella uppblandningar (jfr Anthias 2001, Bhabha 1994). Ett tillskott i vårt perspektiv är därför

¹ Etnologen Ebrima Kamara har genomfört dokumentationsresor i Gambia med inspelning av instrument och traditioner som är på väg att försvinna.

Floya Anthias begrepp *translokaliserad positionalitet* (translocational positionality). Det fångar in sociala omständigheter, dimensioner och villkor för människor som rör sig transnationellt (Anthias 2001, jfr Frykman 2001, 2007, Lundqvist 2007). Begreppets första del, translokal, betyder att man beaktar de olika platser som människor rör sig mellan, och inte stannar i en snäv nationell kontext. Den andra delen, positionalitet, tar fasta på hur individers sociala positioner förändras beroende av vilken plats de befinner sig på (utifrån ursprung/etnicitet, kön, yrkes- och klasstillhörighet) (jfr Molina & de los Reyes 2003). Vad betyder det till exempel om utövarna har sitt ursprung i Guinea eller Sverige, verkar i Conakry eller Göteborg, är kvinnor eller män, slagverkare eller stressforskare? Positionering betyder dock inte bara att individerna tilldelas vissa positioner utan också hur de *väljer* att positionera sig i dessa olika sammanhang, till exempel genom att utöva och utveckla ATD.

Ofta tenderar studier med transnationell ansats att fokusera alltför mycket på effekter i mottagarländerna, menar Faist, inte sällan på grund av att forskarna själva är verksamma där (Faist 2004). En begränsning för denna undersökning är följaktligen att vi inom studiens ram inte haft utrymme att genomföra fältarbeten i andra länder. Vi ser den som en första inventering av fenomenet i Sverige. I detta skede har vi fått nöja oss med en empiri hämtad från Sverige med ett par avstickare till Finland och Norge.

DET AFRIKANSKA

ATD och dess varianter i Sverige är med andra ord en del av ett globalt sammanhang där afrikanska kulturuttryck brukas. Utövarna kan i detta avseende ses som nyckelpersoner, engagerade i den *kulturella representationen av Afrika*. Andra centrala aktörer i denna representation är till exempel turistnäring och medier. De världsomspännande mediebilderna av Afrika är fortfarande präglade av föreställningar om kontinentens avvikelse i förhållande till Väst, en tradition etablerad under upplysningens och kolonialismens dagar. Självuppfattningar av det civiliserade och utvecklade Europa förutsatte kontrasterande föreställningar om ett ociviliserat och stagnerat Afrika (Gilroy 1993, Ebron 2002, Eriksson Baaz 2001).

Utövare av kulturuttryck med anknytning till Afrika är samtidigt ofta entusiastiska inför det afrikanska och många vill skapa alternativa bilder till mediernas eländesskildringar och turistnäringens exotisering. Antropologen Paulla Ebron menar dock att de alternativa kulturella representationerna ändå bidrar till att skapa ett bestämt Afrika som delvis fortfarande bär på delar av den mediala bilden (Ebron 2002). Enligt Ebron är många afrikaentusiaster självreflexivt kritiska gentemot västvärlden. Som ett argument i denna kritik framhålls afrikaners vägran att låta sig påverkas av modernitetens negativa sidor. Det är en tankefigur

med lång tradition och brukades bland annat av 1920-talets primitivister inom konsten. Inspiration hämtades från afrikansk estetik för att kunna "överskrida modernitetens och civilisationens fångelse" (Gikandi citerad i Eriksson Baaz 2001:9). Ebron menar att sådana föreställningar om det omedelbara och oförställda återkommer hos dagens förespråkare av afrikainspirerade kulturuttryck. Som exempel nämner hon föreställningar om hur den afrikanska musiken och dansen framkallar känslomässiga, socialt samspel samt medverkan på lika villkor. Föreställningarna om det omedelbara i dessa kulturuttryck handlar om ett "förkroppsligande", hur afrikansk musik måste erfaras genom kroppen. Ett annat återkommande inslag är en historiskt upprepad fascination över rytm, hur rytmer finner sina motsvarigheter i det afrikanska vardagslivets rutiner och rörelsemönster. Ebron frågar sig varför dessa bilder av afrikaner som "våra samtida förfäder" lever kvar inom den kulturella representationen av Afrika. Hon skriver undrande om varför de som vill nyansera stereotyperna själva reproducerar bilder av ett idealiserat icke stratifierat samhälle, den afrikanska dansens och musikens Afrika. Det måste ha krävts långvarigt arbete och mycket möda för att skapa föreställningen om hur en icke verbal estetik kan karakterisera hela samhällen och ibland en hel kontinent, konstaterar Ebron (2002:35).

Vår utgångspunkt är att utövarna i Sverige genom sina praktiker onekligen är en del av denna dominerande diskurs om Afrika. Vi är följaktligen intresserade av hur de förstår och förhåller sig till dessa förståelseformer, när de interagerar med omvärlden och arbetar för erkännanden av kulturuttryck med afrikansk anknytning. Vårt antagande är att de visserligen konstituerar "det afrikanska", men att de som reflekterande subjekt har möjlighet att påverka och förändra synen på det afrikanska, inte bara som motbilder utan mot djupare förståelse som rör sig utanför dominerande motsatstänkande, bortom kolonialt präglade binära oppositioner. Vi ser dem som på så vis både underställda dominerande strukturer, men också som nyckelaktörer som både reproducerar men också har möjligheter att strukturera om etablerade föreställningar om afrikainspirerade kulturuttryck. Om, och i så fall hur, är en fråga för den fortsatta undersökningen.

ESTETISK PÅVERKAN

Vårt perspektiv är alltså att utövare både bekräftar dominantanta förståelseformer och samtidigt bidrar till att förändra dem. För att förstå denna process tar vi vår utgångspunkt i senmodern förändring och fenomenologi i betydelse hur estetiska uttryck påverkar människors erfarenhetsskapande. Det senmoderna innebär till exempel en acceleration i utvecklingen av hur skilda kulturuttryck blandas och allt mindre behäftas med särskilda platser och grupper (Giddens 1996). Denna utveckling innebär också människors "friställning" från givna kategorier och därav sökande efter möjliga nya

identifikationer samtidigt som vardagslivet kommit att estetiseras (Nielsen 1996). Mer precist innebär det semoderna i vår läsning en uppmärksamhet på hur individer är involverade i reflexiva identitetsprocesser, där de kulturella uttrycken brukas i ett slags permanent avsökning efter material till social och kulturell självdefinition (Nielsen 1996:97, Giddens 1996). Vi vill i denna anda undersöka huruvida utövandet av afrikanska trummor och dans också kan ses som processer där människor definierar och omdefinierar sig själva och sin uppfattning av världen. Vi vill förstå hur de aktiva skapat sig "omedelbara" erfarenheter genom sitt utövande och hur dessa erfarenheter påverkar/påverkat deras livssammanhang.

Individens subjektiva förväntningshorisonter inför estetiska upplevelser är kopplade till deras estetiska referensramar, vilka bygger på tidigare erfarenheter och förtrogenhet med ofta kulturhistoriskt etablerade genrekonventioner. Dessa konventioner förmedlar också hur olika estetiska uttryck värderas och behäftas med särskilda förstälseformer. Ovan har vi varit inne på hur till exempel kulturella uttryck med referenser till Afrika bär på vissa specifika förstälser och förväntningshorisonter och frågan som infinner sig är om och i så fall hur sådana konventioner reproduceras men även rådbråkas. För att en sinnesupplevelse ska rådbråkas måste den tillskrivas betydelse genom att man tillägnar sig den reflexivt (Nielsen 1996:42). Estetiskt erfarenhetsformande uppstår på så vis i en dialektisk utväxling mellan ny praxis och avsättning av gammal praxis i form av såväl medvetna som omedvetna minnesspår i individen, menar Nielsen (1996:22). Nya erfarenheter hos en estetisk upplevelse söks genom associativa banor och hur de överensstämmer med hittills gjord erfarenhet. Erfarenheten kan därigenom bekräftas (jfr vana vid en viss konvention, genre, etc.), men den kan också utlösa lärprocesser som reviderar och omorganiserar individens självupplevelse och verklighetsbilder, som därigenom kan upphöjas till kvalitativt skillnadsgörande.

För att förstå själva kopplingen mellan utövande och vardagsliv förstår vi utövandet av ATD som en stiliserad reduktion, det vill säga som avgränsade upplevelserum där komplexa vardagserfarenheter transformeras till stiliserade former, emotioner och konflikter. I föreliggande text innebär det att vi undersöker hur studiens personer resonerar när de berättar om sitt utövande genom att referera till händelser, lärande och hur praktiserandet påverkat både dem själva och mottagargrupperna. Det handlar också om hur de aktiva berättar om vad utövandet betyder för dem och hur de skapar mening för andra. Det är också en fråga om motiv och drivkrafter, bevekelsegrunder för att man driver sina verksamheter, sprider sina budskap, eventuellt har sociala och kulturella ambitioner. Sådana ambitioner kan vara att verka för ett gott samhälle, samexistens, skapa harmoni och välbefinnande hos andra.

AUTENTICITET

För att estetiska uttryck ska påverka människors preferenser krävs att de slår an på ett eller annat sätt. Uttrycken kan vara igenkännbara, omedelbart medryckande eller kräva längre läroprocesser fram tills dess att de eventuellt påverkat personers estetiska värderymder (jfr Welsch 1997). Inte minst har upplevelsen av autenticitet betydelse i denna lärprocess. Autenticitet har enligt vår förståelse att göra med huruvida en estetisk artefakt "väcker genklang" hos utövaren/mottagaren och hur uttrycket därigenom upplevs som äkta eller "sant" (Nielsen 1996:52). I en tid av hybridisering av kulturuttryck blir autenticitet inte nödvändigtvis kopplat till bedömning av ifall uttrycken är ursprungliga och "oförstörda" och därigenom genuina. Autenticitet kan också mycket väl handla om hur uttrycken upplevs framkalla genuina känslor och väcka det "sanna" hos individer, som på så vis upplever att de får kontakt "med sig själva", (att de finner sig själva och sin plats i världen). Det går på så vis att tala om en autenticitet i en djupare ontologisk mening kopplad till individens friställning och reflexiva identitetsarbeten. Autenticitet i denna bemärkelse placerar sig närmare själva effekten kulturuttrycket har på en individ än på en bedömning av dess ursprunglighet.

Att helt renodla och särskilja olika former av autenticitet är dock komplicerat och knappast analytiskt givande, enligt vår mening. Hur något väcker äkta genklang hos människor kan mycket väl bygga på reflexioner utifrån inlärd dispositioner, förväntningar och (historiskt traderade) föreställningar om vad uttrycket ska representera. Även om det är känt att uttrycket i sig är en hybrid så kan det komma att tolkas kontrastivt på samma vis som hybrida befolkningsgrupper ändå socialt särskiljs och hierarkiseras utifrån etniska demarkationslinjer (Anthias 2001). Brusila menar till exempel att afrikanska musiker utvecklade en känslighet inför vad för slags hybrider som är gångbara och erkända hos fans, kritiker med flera i väst. De medvetandegörs härigenom om hur de kan blanda stilelement utan att tumma på dominerande föreställningar om autenticitet. Brusila skriver att dessa föreställningar om det äkta dels utgår från vad det afrikanska kan stå för och dels från hur autenticitet behandlas inom den så kallade "rockdiskursen";³ äkta rock (även blues och folkmusik, *vår anm.*) ska vara naturlig och ärlig, gärna med lokal särprägel, vara kreativ, oberoende, icke-korrupt och inte för kommersiell (Brusila 2001:40). För musikerna, konstaterar han, gäller det att förhandla hybriditeten för att bli framgångsrik och motsvara världsmusikpublikens uppfattningar om autenticitet. Brusilas slutsats är att även om synen på autenticitet förändrats i och med globalisering och hybridisering betyder inte det att historiskt etablerade uppfattningar om autenticitet i afrikansk musik försvunnit, utan att den fortfarande finns där som stråk, som påverkare av hur musiken

³ Möjligen skulle vi kunna kalla det för blues- och rockdiskursen.

upplevs och bedöms. Hans slutsatser påminner på så vis om Ebrons, som menar att vissa historiska diskurser om ett bestämt Afrika dröjer sig kvar i exempelvis alternativa och nya uttryck. Det säger också något om hur seglivade hegemoniska symboler och praktiker om ett visst Afrika är trots att de utmanas av alternativa hybridiserade kulturuttryck.

För undersökningens del innebär detta att vi försöker uppmärksamma hur det autentiska framträder i informanternas berättelser om sina bevekelsegrunder, om kvalitet och påverkan, etc. På ett tolkningsplan vill vi spåra hur upplevelser av riktig eller autentisk ATD både kan utgå ifrån etablerade sätt att förstå afrikanska kulturuttryck, men också hur estetiskt erfarenhetsskapande och upplevelser av autenticitet förändrar etablerade föreställningar och estetiska värderingar. I den estetiska erfarenhetens potentiella kvalitet ligger just möjligheten att sinnesupplevelser tränger sig på och framkallar reflexion och ifrågasättande av det invanda och beprövade.

KVALITET

Konstnärlig kvalitet kan enligt resonemanget ovan kopplas till estetiska erfarenhetsprocesser och graden av artefaktens reflexiva påverkan, deras förmåga att öppna vägar till känslor, individers existentiella villkor och samexistens. Vår utgångspunkt är att undersöka hur studiens personer definierar kvalitet och vilken plats estetisk inverkan får i dessa resonemang. Det föranleder oss att definiera estetisk och konstnärlig kvalitet och vi har här låtit oss inspireras av den danske kulturkritikern Henrik Kaare Nielsen. Nielsen förordar ett pluralistiskt kontextuellt kvalitetsbegrepp, vilket dels betyder att det är anpassat till att uppmärksamma kvalitet inom en mångfald av konstnärliga uttryck och dels att kvalitet kan bedömas utifrån olika kriterier, beroende på sammanhang/kontext. Dessa sammanhang existerar samtidigt och hjälper bedömare att klargöra vad det är för slags kvalitet som bedöms.

Kvalitetskriterier kan för det första bedömas utifrån (1) *konstinstitutionen som kontext*. Bedömningar av kvalitet görs här utifrån den specifika konstinstitutionens expertkulturella diskurser och erkännandesystem, med kopplingar till bland annat en genres formtradition. Det är inom denna kontext som kvalitet byggs på bedömningar av excellens och hantverksmässigt utförande (jfr Nielsen 1996, Karlsson 2010). Den pluralistiska ansatsen innebär att bedömningarna måste utgå ifrån många olika och alltjämt tillkommande konstinstitutionella kontexter och erkännandesystem, där varje genre bär på sina kriterier för vad som anses som hög kvalitet hos ett utförande. Kvalitet i denna bemärkelse byggs alltså på en bedömning av konsten i sig, utan att den behöver vara nyttig för någon annan (jfr Karlsson 2010). I den pluralistiska ansatsen ligger också att vissa dominerande kvalitetsdiskurser inte får ligga till grund för kvalitetsbedömningar av andra

mindre dominerande kulturella uttryck. Översatt till ATD betyder detta att kvalitet måste bedömas utifrån genrens och dess förgreningars egna expertkulturella diskurser, om vad som är excellens och gott kunnande.

Kvalitet kan *också* bedömas utifrån en (2) *politisk och ekonomisk kontext*. Här står kvalitet i direkt förhållande till en kulturell artefakts möjlighet att skapa bred, offentlig, positiv uppmärksamhet, och exempelvis förmåga att dra till sig omvärldens intresse eller att generera intäkter. Inom denna kontext verkar ofta politiker, policymakare, arrangörer av evenemang, människor verksamma inom näringsliv, turism och besöksnäring och/eller sådana som önskar profilera en ort eller region. En fråga för undersökningen är i vilken mån undersökningens personer resonerar utifrån sådana kvalitetskriterier, om de afrikanska trummornas och dansens bidrag till att profilera och dra till sig uppmärksamhet till exempel. Hur upplever man den plats som genren fått i samhällslivet? Vilken potential ser man hos genren och dess förgreningar inför framtiden? Hur lyckas man att nå och attrahera ett brett urval av deltagare?

Kvalitet kan för det tredje *också* bedömas utifrån (3) *livsvärlden som kontext*. För att återknyta till vårt resonemang om estetisk erfarenhet och autenticitet ligger kvaliteten här i en kulturell artefakts potential att påverka utövarens/mottagarens upplevelse och reflexion över sig själv och världen. Nielsen skriver att denna bedömningsgrund utgår ifrån en kulturell bildningsprocess i sin bredaste förståelse, när den estetiska upplevelsen erfars, kopplas samman med individens egen livshistoria, förväntningar och reflexioner över sig själv och samhället. Hur resonerar de intervjuade om kvalitet i denna bemärkelse? Vilken vikt lägger de vid de effekter som utövandet framkallar? Vilka erfarenheter har de av effekterna på människor och deras livsvärldar?

ATT VERKA PÅ EN KULTURMARKNAD

Studiens personer skulle kunna definieras som "växelbrukare" sett till hur de bedriver sina verksamheter och tjänar sitt uppehälle. En del arbetar i (1) huvudsak som professionella musiker och dansare, varav de flesta kombinerar scenframträdanden och musikerjobb med projektanställningar som kulturarbetare eller som dans- och musiklärare i egen regi eller inom kulturskolor, bildningsförbund eller kollegors kursverksamheter. En annan grupp är (2) professionella och semiprofessionella musiker och dansare som uppträder i olika grupp-konstellationer, men som i huvudsak driver egna verksamheter som entreprenörer, med inriktning på utbildning, utbildningsdagar, kurser och event. En tredje grupp är (3) musiker och dansare som periodvis kan vara anställda inom helt andra yrken på deltid, som driver egna affärsrörelser och workshops på annan deltid och samtidigt arbetar som dans- eller trummläreare

inom bildningsförbund eller hos kollegor, plus att man dansar och spelar med grupper. En fjärde kategori är (4) yrkesarbetande inom andra branscher och som under fritid och tjänstledigheter ägnar sig åt undervisning och/eller framträdanden på avancerad nivå. En femte övrig vid kategori (5) är personer som involverat element från dansen och musiken i träningsformer och i sitt yrkesutövande inom exempelvis vård och behandling.

Oavsett om studiens personer är anställda eller driver egna verksamheter, verkar alltså samtliga inom olika typer av kulturella näringar. För att förstå det sammanhang och de villkor som utövarna verkade under, skisserar vi här några av dessa näringars främsta drag. Kännetecken för de kulturella näringarna i såväl Sverige som andra länder är att en absolut majoritet utgörs av små mikroföretag med ingen eller ett fåtal anställda, att företagarna ägnar sig åt växelbruk och mångsyssleri och för sin överlevnad är beroende av att kunna mobilisera nätverk med andra utövare och nyckelpersoner efter skiftande behov (jfr Karlsson 2010). Expansion sker vanligtvis genom avknoppning, det vill säga att man bildar nya små företag, eller övertar och utvecklar andra utifrån de nya kompetenser och nätverk man för in. Avknoppade verksamheter kan också utmana och till och med slå ut etablerade då det ofta är de etablerades adepter som utmanar och utvecklar nya koncept. En ytterligare karakteristik är hur kulturella näringar präglas av att avkastning och lönearbete återinvesteras genom att bekosta eventuella underskott, vidareutbildning och förkovran och annan utveckling (Karlsson 2010). Vidare förekommer en stor portion självexploatering, gränserna tänjs och är porösa mellan formella och informella relationer och samarbeten, mellan formell och informell ekonomi, där aktörerna är medberoende i ett slags informellt utbyttessystem av varandras stöd och tjänster (Pratt 2008). Den kulturella marknaden är vidare känslig och snabbföränderlig genom att man känner av kundernas omedelbara feedback och genom hög lanseringstakt av nya koncept och former.

En annan karakteristik som vi kommer att relatera till studiens deltagare är att de kan ses som en form av samhällsföretagare som riktar sig till kreativa konsumenter. Det som gör dem till samhällsföretagare är att de producerar och marknadsför kulturella varor och tjänster som tillför sociala möjligheter och kulturella värden. Ur vår aspekt är det av intresse vilka kulturella värden och sociala möjligheter som ATD-verksamheterna tycktes generera. Framförallt vill vi undersöka hur utövarna såg på sig själva som påverkare av samhället och förmedlare av värden. Av intresse är också hur utövarnas övertygelser och samhällsengagemang satte gränser för vilka budskap man ansåg vara möjliga att representera. Vilka erfarenheter hade man av påverkan och vilken roll tilldelade man sig själv?

Etiska överväganden, som gränserna för exempelvis kommersialisering, har enligt Karlsson också att göra med den speciella marknadslogiken som råder för

kulturföretag och kulturutövare (Karlsson 2010:117-128). Vid sidan av den ekonomiska logiken finns "ett symboliskt och kulturellt kapital i omlopp", menar Karlsson, med hänvisning till Bourdieus resonemang om hur konstnärligt erkännande kan stå i ett motsatsförhållande till ekonomisk eller annan exploatering som paradoxalt devalverar värdet på uttrycket/varan/tjänsten. När det gäller ATD-utövarna är det av särskilt intresse att undersöka vilka värdeskalor de verkade efter, etiskt, ekonomiskt och kulturellt och inte minst vilka värden de ansåg sig odla och kanske vara beroende av för ett högt anseende på marknaden. Kanske kan man kalla det för en avvägning av och känsla för kvalitet utifrån det kontextuella kvalitetsbegreppets tre aspekter: dels utifrån excellens i form av integritet, särart och konstnärlig yrkesskicklighet, dels utifrån värdet av att synas och behövas på en marknad samt dels utifrån ambitioner att själva motsvara och förmedla etiska, sociala och kulturella värden, att skapa effekter hos sin omgivning.

Kvalitetsbegreppet blir på så vis ett sätt för oss att försöka förstå de villkor som utövarna verkade under, men också den logik och rationalitet som låg till grund för deras utövande. Enligt Karlsson finns det till exempel en ekonomisk rationalitet i hur kulturföretagare många gånger inte definierar sig själva som främst företagare, och i synnerhet inte som leverantörer av vad marknaden efterfrågar. Istället kan kulturföretagare hävda sin integritet och originalitet för att just motverka att det konstnärliga värdet urholkas i verksamheten. "Konstnären lyder under en 'konstnärlig rationalitet styrd av sociala och konstnärliga värden'" menar Karlsson (citerar Adizes, Karlsson 2010:121). Vårt intresse riktar sig här också mot de kvalitativa skalor utifrån vilka utövarna ringade in och avgränsade ATD, bland annat utifrån hur de häri sammanvägde kvalitetsbegreppets tre aspekter (excellens/konstnärlig integritet, ekonomiska och politiska villkor och hänsynstaganden samt etisk, social och kulturell påverkan på sin omgivning). Hur såg de, utifrån sina positioner inom fältet, på framgångsrika entreprenörer inom ATD, eller på dem som lånat element från genren till andra kommersiella affärsidéer? Fanns det gränser för exempelvis giltiga hybrida former? Var satte man med andra ord sina gränser för ATD inom fältet kulturella och kreativa näringar?

MATERIAL OCH METOD

Vår empiri består främst av semistrukturerade intervjuer med 49 personer som är aktiva inom verksamheter med anknytning till afrikanska trummor och dans, 23 kvinnor och 26 män (se bilaga). Åldrarna har varierat mellan 25 och 80 år. Framförallt är det pionjärerna som utgör den äldre ålderskategorin. Informanterna har sitt ursprung i Sverige, Danmark, Finland, Polen, Gambia, Guinea och Senegal. De flesta är verksamma i storstadsregioner som Stockholm, Göteborg och Malmö. Men vi har även sökt oss till utövare i andra städer och i några fall på mindre orter och i glesbygd.

En metod har varit att följa dansens och trummornas spridningsvägar, vilket fört oss vidare från informant till informant genom att ta del av deras nätverk, gå tillbaka till deras förebilder och lärare eller vidare till deras adepter. Spåren har då lett oss även till Helsingfors och Köpenhamn, som tidigt blev ett nordiskt centrum för västafrikansk musik och inte minst för samarbeten mellan västafrikanska och nordiska musiker. Samtalens längd har varierat mellan 30 minuter och fyra timmar. De flesta intervjuerna har utförts i informanternas verksamhetslokaler, som dans- och trumstudios, men även på arbetsplatser, i hemmen och på caféer m.m.

Intervjuerna har varit upplagda som levnadsberättelser där informanterna fått berätta om sin bakgrund och sin väg fram till dansen och trummorna, om sin utveckling, vägskalet och vägval, viktiga episoder och händelser som påverkat dem, om levnadsöden och umbäranden, men även om motiv, bevekelsegrunder och övertygelser. Vi har också samtalat om samarbeten, kontaktnät, villkor och konkurrens. En stor del av intervjuerna har handlat om återberättande av situationer då de undervisat, uppträtt eller på annat sätt utövat sitt värv.

Som ett komplement till intervjuerna har vi också genomfört observationer och deltagande observationer i samband med trum- och dansundervisning. Vi har båda ett förflutet som musiker, varav en av oss inom ATD och "världsmusik". En av oss har inom ramen för studien deltagit i terminskurser i jembespel.

Vårt material består också av en omfattande kartläggning av verksamheter och utövare på ett nationellt plan. Metoden var att söka i databaser, pressarkiv, på hemsidor för kommuner, kulturförvaltningar, bildningsförbund och kulturskolor, bloggar och framförallt ringa runt till utövare för att få ytterligare namn och verksamheter. Materialet systematiserades och presenterades som en förstudie inom projektet.

Informanternas erfarenheter spänner över ett långt tidsspänn, från femtiotalet fram till idag. De representerar ett brett spektrum av verksamheter så som dans- och trumundervisning, workshops, dans- och trumresor, professionellt yrkesutövande med konsertverksamhet och dansframträdanden, motions- och gymverksamhet, events och personalutbildning, chefsträning och teambuilding samt behandling inom psykvård, kriminalvård och stresshantering. De arbetar med publik och deltagare som är alltifrån småbarn inom förskolan till pensionärer.

Med tanke på den stora spridningen av informanter har vi inte utgått ifrån att studiens personer nödvändigtvis representerar en och samma genre eller att de tillsammans formar en specifik och sammanhållen bransch. Anledningarna till detta förhållningssätt är minst två. För det första betraktar vi vårt fältarbete som "multi-situerat", det vill säga att vi ställer själva frågan

eller problemet i fokus, det som handlar om de former och innebörder som uppstår kring trummor och dans med ursprung i Västafrika (jfr Marcus 1995). Genom att studera detta fenomen utifrån skilda perspektiv, det vill säga utifrån olika slags utövare, verksamma under olika tider och skilda platser får vi ett material som analytiskt bjuder på många infallsvinklar och versioner, vilket också hjälper oss att skapa självreflexiv distans i förhållande till våra egna utgångspunkter och föreställningar. Som vi beskrivit ovan är afrikansk dans och afrikanska trummor förknippade med djupt rotade historiska diskurser, vilket kräver ett omfattande reflexionsarbete från vår egen sida för att inte fastna i våra egna förutfattade meningar, som till exempel att ta förgivet att människor delar samma förståelse eller att vi låter oss fastna i frågan om dansens och trummornas koppling till det koloniala. Vi vill ha en öppenhet för att dans och musik är något mycket mer, vad återstår dock att se.

Den andra anledningen till att vi sökt stor spridning i vårt material är ambitionen att fånga hur kulturell spridning och hybridisering går till i praktiken. Det kräver en öppenhet för att ett meningssammanhang i en kontext inte behöver vara detsamma i ett annan. Vår kulturförståelse är processuell i betydelse att vi vill fånga omvandlingsprocesser och inte försöka fastställa ett slags ATD-kultur och dess egentliga "rötter". Vi betraktar det som att trummorna och dansen genomgår resor, "rutter" i tid rum, där äldre blandformer sprids och blandas upp ånyo i en ständigt pågående process (jfr Farahani 2007, Gilroy 1993). Trummorna, särskilt jembetrumman, rytmer, danser och danssteg, sprids och återanvänds i olika former. Och för att kunna uppmärksamma själva hybridiseringen av former och av betydelse transformationer har vi försökt att "nollställa oss" vid varje observation och intervju och ställa oss den kanske lite naiva frågan: vad pågår här? Och bett de intervjuade att förklara. Det innebär inte att vi bortser från det varaktiga och sammanhängande hos kulturella fenomen kopplade till ATD, bara att vi vill vara öppna för förändringar och förskjutningar.

Med andra ord ser vi trumman och dansen som kulturella och sociala spårämnen. Det kulturella spårämnet tjänar som lackmustest på vilka former, betydelser och föreställningar som omger dansen och trummorna. Trummorna och dansen som socialt spårämne innebär uppmärksamhet på spridningsvägar, nätverk och de sociala processer som sker kring utövandet. Att ställa frågor om den sociala dimensionen betyder också ett fokus på hur trummorna och dansen kategoriseras och positioneras. Även om människor och kulturuttryck är hybrida till sin karaktär så kan de mycket väl kategoriseras och hierarkiseras efter snäva sociala demarkationslinjer inom både kultursektorn och i samhällslivet i övrigt (jfr Anthias 2001, Pripp & Kamara 2011).

REFERENSER

- Anku, Willie 2007. Inside a Master Drummer's Mind: A Quantitative Theory of Structures in African Music. *Transcultural Music Review*, 11: 2007.
- Anthias, Floya 2001. New hybridities, old concepts. The limits of culture. *Ethnic and Racial Studies*, vol 24, s. 619-641.
- Appadurai, Arjun 1991. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. I *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Richard Fox (red). Santa Fe; New Mexico: School of American Research Advanced Seminar Series.
- Baudrillard, Jean 1985. År 2000 kommer inte att äga rum. Efter historiens försvinnande: simulationens makt? I *Res Publica*.
- Bhabha, Homi 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bognar, Sara 2006. Detta är inte Afrika. Västafrikanska undervisningsmetoder i Sverige. Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö. (Examensarbete.)
- Brusila, Johannes 2001. Musical Otherness and the Bhundu Boys – The Construction of the 'West' and the 'Rest' in the Discourse of 'World Music'. I *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (red.). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Canclini, Nestor Garcia 1995. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. London/Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Chernoff, John M. 1981. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ebron, Paulla 2002. *Performing Africa*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Egeland, Helene 2006. Fra "forbigåtte gruppe" mot en politikk for kulturelt mangfold : svensk kulturpolitikk i spenningsfeltet mellom integrasjon og fornyelsesimpulser. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 2006:2.
- Egeland, Helene 2007. *Det ekte, det gode og det coole. Södra teatern og den dialogiske formasjonen av mangfoldsdiskursen*. Linköping: Tema Kultur och samhälle, Linköpings universitet. (Diss.)
- Eriksson Baaz, Maria 2001. Introduction – African Identity and the Postcolonial. I *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*, Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (red.). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Faist, Thomas 2004. The Transnational Turn in Migration Research: perspectives for the study of politics and polity. I *Transnational Spaces: Disciplinary Perspectives*, Maja Frykman (red). Malmö: Malmö University, IMER.
- Farahani, Fataneh 2007. *Diasporic Narratives of Sexuality. Identity Formation among Iranian-Swedish Women*. Stockholm: Stockholms universitet. (Diss.)
- Frykman Povrzanovic, Maja 2007. Att binda samman platser och uthärda avstånd. I *Transnationella rum. Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*. Erik Olsson m.fl. (red.). Umeå: Boréa.
- Frykman Povrzanovic, Maja 2004. Transnational Perspective in Ethnology- from ethnic to diasporic communities. I *Transnational Spaces: Disciplinary Perspectives*, Maja Frykman (red). Malmö: Malmö University, IMER.
- Frykman Povrzanovic, Maja 2001. Challenges of belonging in diaspora and exile. I *Beyond Integration*, Maja Frykman Povrzanovic (red.). Lund: Nordic Academic Press.
- Giddens, Anthony 1996. *Modernitetens följder*. Lund: Studentlitteratur.
- Gilroy, Paul 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gustafsson, Per 2007. Ett transnationellt perspektiv på migration. I *Transnationella rum. Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*, Erik Olsson m.fl. (red). Umeå: Boréa.
- Hale, Thomas A. 1998. *Griotts and Griottes. Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University press.
- Hannerz, Ulf 1992. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*. New York; Oxford: Columbia University Press.
- Kamara, Ebrima 2002. *Global Primitivism – afrikanska trummor/dans som en marknadsduglig vara i en hyperteknisk värld*. Huddinge: Södertörns högskola.

- Kamara, Ebrima 2004. Bort med primitivismen! Synliggör konstens funktion här och nu. I *Mångfald i kulturlivet*, Oscar Pripp (red.). Mångkulturellt centrum.
- Kamara, Ebrima 2005. Afrikanska trummor och afrikansk dans - på svenska. I *Bruket av Kultur*, Magnus Ölander (red.). Lund: Studentlitteratur.
- Kamara, Ebrima 2007. Aesthetic Determinism or Changing Values? African Drumming and Dance – questioning the nucleus of evaluation and its relation to aesthetic judgement. I *Pathways of Human Dignity*. ESF-LiU Conference, Linköping University.
- Karlsson, David 2010. *En kulturutredning: pengar, konst och politik*. Göteborg: Glänta Förlag.
- Koetting, James 1970. The Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music. *Selected Reports in Ethnomusicology* 1/3: 116-146.
- Lundqvist, Catarina 2007. Transnationella horisonter i val av utbildning och karriär. I *Transnationella rum. Diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*, Erik Olsson m.fl. (red.). Umeå: Boréa.
- Marcus, George E. 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 1995:24: 95-117.
- Molina, Irene & Paulina de los Reyes 2003. Kalla mörkrets natt! Kön, klass och ras/etnicitet i det postkoloniala Sverige. I *Maktens (o)lika förklädnader*, Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Mulinari (red.). Stockholm: Atlas.
- Ronström, Owe 1992. *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm*. Stockholm: Institutet för folklivsforskning, Stockholms universitet.
- Mudimbe, Valentin Y. 1999. Diskurs om Makt och kunskap om de Andra. I *Globaliseringens Kulturer*, Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz & Håkan Thörn (red.). Nora: Nya Doxa.
- Nettl, B. 2005. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Neumann, Iver B. 2003. *Mening, materialitet, makt. En introduktion till diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur.
- Nielsen, Henrik Kaare 1996. *Æstetik, kultur og politik*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Nilsson, Sven 2003. *Kulturens nya vägar. Kultur, kulturpolitik och kulturutveckling i Sverige*. Malmö: Polyvalent.
- Olsson, Erik (red.) (2007). *Transnationella rum: diaspora, migration och gränsöverskridande relationer*. Umeå: Boréa
- Olsson, Cecilia 2000. Rörelsens kön. Kvinnligt och manligt i scendansen vid tre sekelskiften. I *Sekelskiften och kön*, Anita Göransson (red.). Stockholm: Prisma.
- Olsson, Cecilia u.å. Clean Bodies, Filthy Movements: Notes on Body Politics in Sweden. Stockholm: Dept of Theatre Studies, Stockholm University.
- Olsson, Cecilia 2003. Den frånvarande närvaron. Dansen i ljuset av svensk kulturpolitik. I *Könsmaktens förvandlingar*, Fredriksson, Göran (red). Göteborg: Göteborgs universitet.
- Palmberg, Mai 2001. Afrika i världskulturen – på vems villkor? I *Rapport från ett seminarium om Nordiskt musiksamarbete med Afrika Utbildning och utveckling*. Malmö.
- Pratt, Andy C. 2008. Locating the Cultural Economy. I *The Cultural Economy*, Helmut Anheier & Yudhishtir Raj Isar (red). Los Angeles; London; New Delhi; Singapore: SAGE.
- Pripp, Oscar 2006. Den kulturbundna kulturen. Om strukturell exkludering i kulturlivet. I *Den segregerande integrationen. SOU 2006:73*. Stockholm: Fritzes.
- Pripp, Oscar 2007. Kulturens soppstenar. Om kulturprojekt som socialt mirakelmedel. I *SOU 2007:50. Mångfald är framtiden*. Stockholm: Fritzes.
- Pripp, Oscar 2008. How to resist Cultural Diversity? I *Are there foreigners in art?* Oslo: Du store verden/Norwegian Ministry of Culture. (Under publicering.)
- Pripp, O., Plisch, E., & Printz-Werner, S. 2005. *Tid för mångfald*. Tumba: Mångkulturellt centrum.
- Pripp, Oscar & Kamara, Ebrima 2014. *Västafrikanska trummor och dans i Sverige*. Uppsala: Inst för kulturanthropologi och etnologi, Uppsala universitet. (Opubl. rapport.)
- Saether, Eva (red) 1993. Musikpedagogik, forskning och utveckling. I *På Jakt Efter Mångkulturell Musikhögskola*. Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö.
- Saether, Eva 2000. *Projekt i Sverige och Sydafrika 1999/2000*. Göteborg: Musikhögskolan vid Göteborgs universitet.

- Saether, Eva 2003. *The Oral University. Attitudes to music teaching and learning in the Gambia*. Lund: Lunds universitet. (Diss.)
- Saether, Eva 2004. Den gränsöverskridande musiklearen. Kulturmötet som metod i musikleärutbildningen. I *Mångfald i kulturlivet*, Oscar Pripp (red.). Tumba: Mångkulturellt centrum. *SOU 1990:39. Konstnärens villkor*. Stockholm: Fritzes.
- Stone, Ruth M. 2007. Shaping Time and Rhythm in African Music: Continuing Concerns and Emergent Issues in Motion and Motor Action. *Transcultural Music Review*, 11: 2007.
- Torgovnick, Marianna 1990. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VanderPoel, Peter 2003. *Polyrhythms and architecture*. Virginia Polytechnic Institute and State University.
- Welsch, Wolfgang 1997. *Undoing Aesthetics*. Nottingham: Trent University.

Samtalsintervju med fil. dr Cecilia Olsson, Stockholms universitet 2008-03-27.

Skriftväxling med fil. dr Eva Saether, Lunds universitet 2008-03-19–2008-03-25.

FÖRFATTARPRESANTATION

Oscar Pripp är docent och universitetslektor i etnologi vid Inst. för kulturanthropologi och etnologi, Uppsala universitet. Hans forskning är inriktad på mångfaldsfrågor inom kultursektorn och det civila samhället.