

„MIT VAGY HAJLANDÓ INGYEN ÁTENGEDNI?”

AZ INTERNETES TÁNC ONTOLÓGIÁJÁNAK ÉS TULAJDONLÁSÁNAK KVALITATÍV VIZSGÁLATA HÁROM HIPHOP TÁNCMŰVÉSSZEL*

Vipavinee Artpradid, egyetemi adjunktus, Coventry Egyetem,
Tánckutató Központ, Egyesült Királyság

Absztrakt

A tanulmány az *Online Mozgás: Az internetes tánc ontológiája és tulajdonjoga* című, az AHRC (AH/W01002X/1) által támogatott kutatás néhány kulcsfontosságú megállapítását ismerteti. A táncokat gyakran másolják, újraértelmezik vagy adaptálják – sokszor engedéllyel, de nem ritkán annak hiányában is, ami komoly kérdéseket vet fel a tulajdonjog, a kulturális kisajátítás és az alkotói elismerés szempontjából. A kutatás három, saját munkáit online megosztó hiphop művésszel készült interjúra épül, amelyek révén a kifejezetten online fogyasztásra szánt tánc ontológiai alapjait vizsgáljuk. Feltárjuk az online megosztás kreatív, szociokulturális, gazdasági és jogi következményeit, különös tekintettel a művészi tulajdonjog kérdéskörére. Az első eredmények azt mutatják, hogy a művészek eltérően értelmezik mind a tulajdonjogot, mind pedig az általuk létrehozott „alkotás” természetét, valamint hogy a táncműfajhoz szorosan kapcsolódó elemek – például a hiphop kultúrában meghonosodott *sampling* vagy a *biting* – körül kialakult generációs normák meghatározó szerepet játszanak ezekben az értelmezésekben. Ez a sokféleség, amely a stílusbeli sajátosságokból és az online megosztás komplexitásából fakad, összetett és gyakran vitatott helyzeteket eredményez a táncművészet terén jelentkező tulajdonjogi kérdések kapcsán – különösen, ha anyagi haszon vagy veszteség is társul hozzájuk.

Kulcsszavak: online tánc, tulajdonjog, ontológia, hiphop

Megjegyzés: A tanulmány főbb pontjait a Magyar Táncművészeti Egyetem által november 29-én megrendezett I. Nemzetközi Tánc és Digitalizációs Konferencián (ICDD 2024) mutattuk be.

1. A KUTATÁS HÁTTERE

Jelen tanulmány a *Moving Online: Ontology and Ownership of Internet Dance* (Online Mozgás: Az internetes tánc ontológiája és tulajdonjoga) című projekt kvalitatív eredményeit mutatja be. A kutatást a brit Művészeti és Bölcsészettudományi Kutatási Tanács (*Arts and Humanities Research Council, AHRC*) finanszírozta, és Hetty Blades vezetésével, a *One Dance UK* és a *Sadler's Wells* partnerségével valósult meg.

* Az angol nyelvű kézirat első változata 2025. január 27-én érkezett szerkesztőségünkbe. - <https://doi.org/10.46819/TN.6.1.95-110>

A projekt elméleti és módszertani alapját Hetty Blades azon kutatási érdeklődése képezi, amely az „online táncok megértésére, leírására és megosztására” (Moving Online, n.d.) irányul. E kérdéskörök középpontjában az ontológia, a tulajdonjog, a kreativitás és a szerzőség fogalmai állnak. A projekt keretében e fogalmakat három hiphop művésszel készített interjú segítségével vizsgáljuk.

Az interjúk elemzését megelőzően szükséges röviden tisztázni az ontológia és a tulajdonjog projektbeli jelentését. Blades és Artpradid (2024) értelmezésében az ontológia az analitikus filozófiában meghonosodott értelemben használandó, vagyis a „dolgoz” – jelen esetben a tánc – természetére vonatkozik (lásd: Davies, 2011; McFee, 1992, 2011, 2018; Pakes, 2020; Pouillaude, 2017). A tulajdonjog kapcsán pedig azokat az ontológiai megközelítéseket vizsgáljuk, amelyek túlmutatnak a jogi kereteken, és a társadalmi normák, elvárások mentén határozzák meg az alkotásokhoz való viszonyt.

Az ontológia és a tulajdonjog fogalmainak mélyebb megértéséhez ajánlott Blades (2022) *Ownership, Ontology and the Contemporary Dance Commons* (Tulajdonjog, ontológia és a kortárs táncközösségek) című tanulmánya.

A Moving Online projekt keretében három különböző táncterületen – indiai, hiphop² és kortárs – született alkotás megvalósítását is támogatták. Hetty Blades vezető kutató és Lily Hayward-Smith kutatási asszisztens az alkotói folyamatok és próbák megfigyelésével kívánták feltárni, hogyan alakul át a tánc ontológiája és tulajdonjoga az online közegbe történő átmenet során.

A támogatott projektek a következők voltak:

- Anjana Bala, táncművész és antropológus, a *Sadler's Wells* digitális színpadán³ mutatta be *Optics* (Optikák) című filmjét, amely két változatban készült: hangalámondással és anélkül.
- Brooke Milliner *As Within, So Without* (Úgy kint, mint bent) című filmjének online premierjét egy beszélgetés kísérte Hetty Bladesszel a *The Capsule* podcast keretében. Az epizód 2024. december 16-án vált elérhetővé a YouTube-on⁴.
- Kat Hawkins (művésznevének K Bailed) koreografálta a *Spectator on Your Self* (Önmagad nézője) című kortárs táncprojektet, amelynek online bemutatójára 2024. december 10-én került sor. A premiert egy beszélgetés követte a művésszel; a felvétel a Moving Online weboldalán lesz megtekinthető⁵.

A filmek megvalósításán túl a kutatás interjúkat is tartalmazott az érintett táncterek alkotóival. Ezek célja az alábbi kutatási kérdések megválaszolása volt:

1. Miben áll az online tánc sajátossága?
2. Miben tér el az online tánc az offline formáktól?
3. A különböző táncformák esztétikai és kulturális hagyományai eltérő „dolgozat” hoznak létre, vagy az online tér egységesíti ezeket?

² „A hiphop afrikai és latin diaszpórikus formákból fejlődött ki, és a kifejezés nemcsak a *breaking*, a *locking*, a *poping*, a *house* és a hiphop társastáncokat foglalja magában, hanem magában foglalhatja a *waacking*, a *tutting*, a *krumping* és más kapcsolódó formákat is.” (Dodds, 2016: 64-64)

³ <https://www.sadlerswells.com/digital-stage/meet-the-rose-choreographic-school-cohort/>

⁴ https://youtu.be/f6R_upZuNpM?si=gCQuhETV1Y_VBZd6

⁵ <https://movingonline.coventry.domains/artist-commissions-3/film-launch/>

4. Hogyan befolyásolja a tánc ontológiája az online térben megjelenő birtoklási gyakorlatokat?
5. Milyen módon segítheti az ontológiai szemlélet a művészeket az online megosztás során? (Moving Online, n.d.)

2. MÓDSZERTAN

A projekt megvalósítását, valamint az adatgyűjtést a Coventry Egyetem Etikai Bizottsága hagyta jóvá. A kutatás során összesen 14 interjú készült, amelyben 16 résztvevő vett részt – ezek közül egy alkalommal csoportos interjú zajlott, egy további résztvevő pedig írásban, e-mailen keresztül válaszolt a kérdésekre.

2024 májusában csatlakozva a Moving Online projekthez, három brit hiphop művésszel készítettem interjút, akik elsősorban online osztják meg alkotásaikat. A résztvevők névtelenségének megőrzése érdekében az interjú-átiratokban és az elemzések során HH1, HH2 és HH3 kódneven hivatkozom rájuk.

Az interjúk félig strukturált formában zajlottak, egy Hetty Blades által kidolgozott kérdéssor alapján, amely a következő témákat érintette:

- Mit hoz létre a munkája során?
- Milyen kifejezésekkel írja le a létrehozott eredményeket?
- Milyen kontextusokban osztja meg ezeket?
- Hogyan ismeri fel, ha egy új eredmény létrejön?
- Hol „létezik” ez az eredmény?
- Melyik ponton érzékeli, hogy létrejött valami, ami a tulajdonában van?
- Milyen mértékben hajlandó megosztani alkotásait másokkal?
- Mit vár el cserébe, ha bármit is?
- Hogyan térnek el (vagy nem térnek el) a válaszai az online és az offline környezetben?
- Milyen eltéréseket tapasztal a tulajdonlás megélésében az egyes kontextusok között?
- Milyen szerepet játszik a közösség az alkotási és megosztási folyamatban?

E kérdések nemcsak a kutatás céljait szolgálták, hanem irányadóként szolgálhatnak olyan művészek és szakemberek számára, akik saját gyakorlatuk reflexiójára törekednek.

A három hiphop művésszel készült interjú keresztirányú elemzése során arra törekedtem, hogy az interjúk – miközben feltáró jellegű térként működnek – a hiphop kultúra sajátos nézőpontjait is tükrözzék. E folyamat eredményeként három, a hiphop táncokra jellemző kutatási kérdés körvonalazódott:

- Melyek az online megosztott hiphop táncok 1) ontológiai alapjai, 2) minőségi jellemzői és 3) meghatározó paraméterei?
- Hogyan viszonyulnak ezek a tényezők az adott művészek tulajdonosi szemléletéhez?
- Milyen módon konceptualizálható a „tulajdonlás” a hiphop kultúrában?

A „ontológiai alapok” fogalma Blades elméleti keretéből ered, amely az analitikus filozófiára épít, és a „dolgok” természetének vizsgálatát célozza. Jelen kutatásban az „alapok” azokat a meghatározó tényezőket jelentik, amelyek a hiphop táncok – különösen az online fogyasztásra szánt formák – létmódját és működését alakítják.

Ez felvet egy kulcskérdést: milyen „dologként” (*thing*) értelmezik e művészek saját online táncaikat? Milyen természetet tulajdonítanak ezeknek az alkotásoknak, és hogyan befolyásolja ez a megosztás és birtoklás módját?

3. AZ INTERJÚK ELEMZÉSE – TÉMÁK ÉS ALTÉMÁK

Az 1. táblázat a három hiphop művésszel készített interjú kvalitatív elemzése során kirajzolódó főbb témákat és altémákat foglalja össze. A kategóriák három csoportba rendeződnek: ontológiai alapok, jellemzők és paraméterek. Az altémákat az interjúkból származó idézetekkel és azok rövid értelmezésével szemléltetjük.

A. téma: Ontológiai alapok

Altémák: az idő és a lét kapcsolata; a tér, (az online tánc határainak és határtalanságának megélése); a megosztás platformjának jellege; a részvétel középpontjában álló kérdések (Ki? Hogyan?); kulturális elemek, mint a vallás, közösség és generációs különbségek.

B. téma: Jellemzők

Altémák: a mozdulatok létrejöttének folyamata és útja; az inspiráció szerepe; valamint a „szórakozás” és a „társasági kapcsolatok” jelentősége.

C. téma: Paraméterek

Altémák: etikai felelősség; kapcsolatok (barátságok); a táncos munka és tudás értéke; pedagógiai vonatkozások (kapcsolódik-e a tanítás vagy tanuláshoz).

Megjegyzés: Ezek a témák és altémák szorosan kapcsolódnak ahhoz, ahogyan a tulajdonlás a hiphop kultúrában értelmeződik, különösen az online táncmegosztás kontextusában. A kapcsolódó értelmezéseket részletesebben *A tulajdonlás értelmezési módjai* című fejezetben bontjuk ki.

1. táblázat: A hiphop táncosokkal készült interjúk kvalitatív elemzéséből származó témák és altémák

3.1 A. téma: Ontológiai alapok

Az ontológiai alapok témakörén belül az altémák között szerepel a hozzáférési idő (személyesen vagy online; az időtartam, ameddig az adott mű elérhető), a térbeliség (az online tér határai és határtalansága), a megosztási platform

sajátosságai, a részvétel központja (Ki áll a középpontban – az előadó, a közönség, vagy mindkettő?), valamint olyan kulturális dimenziók, mint a vallás, a közösségi kapcsolódás és a generációs különbségek.

3.1.1 Hozzáférési idő

HH2 az élő előadás mulandóságát állítja szembe az online megosztott táncok lát-szólagos állandóságával:

...amikor személyesen adom elő, a nyomás valószínűleg csak abban a pillanatban van, az előadás alatt – a show egy órájában... Amikor online osztom meg, akkor inkább olyan, mintha állandó lenne, mindig ott van. Mindenki látni fogja, hogy hány embernek tetszett és népszerű-e. Bizonyos szempontból ez azt jelzi, hogy mennyire volt sikeres [ami] nem igazán kellene, hogy így legyen... És nem tudhatod, hogy mikor fogják megnézni. Akár tavaly is közzétehettem, de lehet, hogy öt év múlva nézik majd meg.

Ez a bizonytalanság – hogy mikor, hol és ki nézi meg az online előadást – új dimenziót ad a tánc tér- és időbeli kiterjedéséhez. A nézők ismeretlensége, időbeli szét-tartása és a tartalom állandó hozzáférhetősége mind hozzájárulnak ahhoz, hogy a tánc, különösen online környezetben, egyfajta „közös erőforrássá” váljon – egy olyan kulturális és tudásbéli térként értelmezve, amelyet a közösség tagjai szabadon elérhetnek és hasznosíthatnak (Bench, 2020, p. 4; Blades, 2022, p. 128; Burt, 2017). A „közös” (*commons*) fogalma – mely a középkori földhasználati megosztásból ered – itt a közös kulturális erőforrásokra és tudásformákra utal, amelyek sem nem privát, sem nem teljesen nyilvánosak (Frankfurter, 2019, p. 98-99).

Bench Hardt és Negiri (2009) „közös” fogalmát (*common*) használja, ahol a „közös” alkotásokat „...közösen hozzák létre, ezért a közös se nem nyilvános, se nem magán” (Bench, 2020, p. 5). Mindkét használat egy negyedik dimenzióhoz – egy „egyesített téridőhöz” (Blackburn, 2022) – hasonlítható, amelyet a háromdimenziós térben nem látható, de érzékelhető. Bench értelmezésében az online táncmegosztás „a tánc nyilvánosságának kulcsa” (2020, p. 64), ahol a „nyilvánosság” olyan közös térként jelenik meg, amelyben különböző háttérrel rendelkező egyének együtt lehetnek, miközben megőrzik másságukat.

HH1 ugyanakkor az online platformok (például az Instagram) által meghatározott formai követelményeket is kiemelte. A rövid táncklippek világában – különösen az algoritmusvezérelt online környezetben – hangsúlyossá válik a látványos, azonnali hatás, amit HH1 „húha” élményként ír le: „Szóval, úgy érzem, hogy az online táncoknál ... kell, hogy legyen ... az elejétől a végéig, hogy legyen egy húha élmény, ... valami, ami megragadja a pillanatot.”

Így az online tánc egyszerre tűnik időben hosszan elérhetőnek – hiszen évekkel később is nézhető – és azonnalinak, mivel az első másodpercekben kell megragadni a figyelmet. Aldape Muñoz (2023) *Love and Theft in Dance Economies* (Szerelem és lopás a táncgazdaságban) című tanulmányában a tánc időbeliségét annak láthatóságához kapcsolja. A láthatóság – például a megtekintések száma – meghosszabbítja a tánc létét, hiszen a figyelem életben tartja a mozgást, annak digitális lenyomatát.

A kortárs online tánc kultúrában a vizuális rögzítés iránti vágy szorosan összefonódik a kontroll fenntartásának igényével – vagyis, hogy az alkotó maga dönthesse el, hogyan, mikor és milyen kontextusban jelenik meg a műve (Aldape Muñoz, 2023, p. 228). A három hiphop művésszel készült interjúban világosan kirajzolódott e kettős vágy tudatossága: egyszerre törekednek arra, hogy vizuálisan rögzítsék és széles közönséghez juttassák el alkotásaikat, miközben meg akarják őrizni a szerzőség és a tulajdon feletti ellenőrzés lehetőségét. Ez az egyensúlykeresés teszi indokolttá a tulajdonjog és szerzőség online kontextusban való újradefiniálását.

3.1.2 Az online tánc határai és határtalansága

A hozzáférési idő kérdéséhez szorosan kapcsolódik a tánc létezésének minősége és tartóssága – különösen az online térben való ismételhetőség szempontjából. HH3 ezt a dimenziót a következőképp fogalmazta meg:

„...az online feltöltés segítségével képernyőre lehet rögzíteni, és újra és újra megnézni valamit. Tehát ezek az ötletek, ezek a művek sokkal tartósabbak, és potenciálisan jobban ki vannak téve annak, hogy pontosabban lemásolják őket, mert az emberek sokszor megnézhetik... A színházban, amikor valamit kevesebbszer lehet megtapasztalni, vagy kevesebbszer lehet megfigyelni, ha valaki elemeket vesz át belőle, az inkább arról szól, hogy hogyan érzékelté annak lényegét. Mert nem lehet látni..., nem lehet megismételni és megfigyelni újra és újra és újra, annyira, hogy pontosan le lehetne másolni valamit. Fizikai értelemben legalábbis.”

Az ismételhetőség itt kettős jelentést kap: egyfelől határt szabhat a kreativitásnak – hiszen a pontos másolás gyakran az újraalkotás rovására megy, – másfelől viszont a mozdulatok életének meghosszabbítását is lehetővé teszi.

3.1.3 A megosztási platform jellege

A tánc ontológiáját nemcsak az idő és a tér, hanem az adott megosztási platform is alakítja. HH1 különbséget tesz a „TikTok táncosok” és a „táncosok” között, rávilágítva arra, hogy a platform milyen mértékben képes formálni a táncos identitásokat. A TikTok dinamikus, rövid formátumú tartalmi újfajta láthatósági és sikermechanizmust hoznak létre:

...mindannyian megküzdöttünk azért, hogy eljussunk oda, ahol most vagyunk, és valaki csak úgy megjelenik egy hétvégén [megoszt egy videót a TikTok-on], és máris híres, és te azt mondod, mi van? Tíz éve csinálom ezt, és akkor mi van? De végülis ... ez a mi generációnk, ebben élünk, és ez nem jelenti azt, hogy ez rossz dolog. Ez van. És táncosként alkalmazkodni kell. Keresni kell valamit, amibe kapaszkodhatsz, mert a tánc több... Ez az életünk.

HH1 elismeri, hogy bár a hírnév gyors elérése, amelyet a TikTok lehetővé tesz, nem eleve negatív, és a táncosoknak alkalmazkodniuk kell ehhez, miközben tudniuk kell, hogy mi motiválja őket a táncra. Az, hogy HH1 hangsúlyozza a céltudatosság fontosságát, tükrözi az egyes stílusok vagy formák iránti tulajdonlási érzéssel kapcsolatos aggodalmakat, amely veszélybe kerül, ha valaki sikert ér el egy területen anélkül,

hogy mélyen gyökerező gyakorlati tapasztalatot szerzett volna. Ez a kívülállóként betöltött státusz a cél tisztázatlanságát jelezheti, különösen azon táncművészek számára, akik jelentős időt szenteltek az adott területnek.

3.1.4 Ki áll a tánc középpontjában – a művész, a közönség vagy mindkettő?

Amikor arról volt szó, mi számít „eredménynek” a táncban, HH2 hangsúlyozta a közönséggel való kapcsolat jelentőségét. A megosztás itt nem csupán technikai aktus, hanem az alkotói szándék és a befogadói élmény összhangjának lehetősége:

Úgy gondolom, hogy bizonyos szempontból a megosztás tükrözi a táncosok erőfeszítéseit az előadásban. Igen, úgy érezzük, hogy hallottuk, megértettük a történetet, amit elmeséltél. Az üzeneted világos. Szerintem ez egy nagyon érdekes dolog. És azt hiszem, hogy ez az, ahol ez az alkotás tényleg létezik. És szerintem ez az, ami sok táncost és művészt arra készítet, hogy alkosson [és aztán megossza alkotását].

Amikor az online tér közönségének „ismeretlensége” került szóba, HH2 elismerte, hogy a nézői reakciók digitális visszhangja – például lájkok vagy kommentek formájában – bár valamiféle visszajelzést ad, nem tudja helyettesíteni a személyes visszacsatolás közvetlenségét:

...amikor felkerül az internetre, akkor lehet látni, hogy kinek tetszett, hogy ki reagált rá, de nem tudom, mit éreztek pontosan. Tényleg átment az üzenet? Szomorúságot éreztek? Ezt nem lehet tudni.

Ez a tapasztalat az online és az élő tér közti különbségre is rámutat: míg az élő előadás során a táncos „érezheti” a közönséget, addig az online térben inkább következtetnie kell. Az alkotás hatása így áttételessé válik, de nem szűnik meg létezni – különösen, ha a cél továbbra is a történetmesélés és az érzelmi kapcsolódás.

3.1.5 Kulturális elemek: vallás, közösség és generációs különbségek

A kulturális beágyazottság a tánc ontológiájának szintén alapvető eleme. Az antropológiai értelmezések szerint a kultúra „dinamikus és fejlődő, társadalmilag konstruált valóság”, amely az adott közösség közös értékeiben és viselkedésmintáiban gyökerezik (Hudelson, 2004, p. 345). HH2 gondolatmenete pontosan ezt tükrözi, amikor a *whacking* stílushoz való viszonyáról beszél:

...behozok valamit a *whacking* stíusból... olyanoktól veszem át, akik már csinálták, nem én hoztam létre ezt stílust... nyilvánvalóan hozzáadhatok egy kis csavart, vagy máshogy értelmezhetem a testemmel. Szóval azt hiszem, hogy nem a *whacking* az enyém, hanem az a mód, ahogyan használom egy történet elmesélésére.

Ez az értelmezés elismeri a hagyományból való merítést, miközben a kreatív újraértelmezés jogát a táncos saját testének narratív szerepén keresztül artikulálja. A mozdulat tehát nem önmagában, hanem a személyes jelentéssel való feltöltés révén válik egyedivé.

HH3 szintén kiemeli a közösség szerepét mint létfeltételt. Az, hogy a közösségre szükség van, időbeli jelentőséggel bír az online kontextusban, ahol a közösség gyakran ismeretlen vagy távolabb van, mint a hagyományos táncos kontextusban. HH3 szerint

az utcai táncon belül ez egy közösségi tánc. Közösség nélkül nem létezne. És ez egy olyan dolog, amihez sok emberre van szükség, hogy létezzen... közösségre van szüksége a létezéshez. Én nem csinálnám tovább, ha nem lenne közösség.

Ez a gondolat visszacsatol Aldape Muñoz (2023, p. 231) tételéhez, miszerint a tánc láthatósága és fennmaradása a közösségi interakciótól függ. A digitális térben ez a közösség azonban sokszor rejtett vagy távoli – ez pedig új kihívásokat állít a kulturálisan beágyazott mozgásformák megőrzése és fejlődése elé.

3.2 B. téma: Jellemzők: A mozgás létrejötte és útja, az inspiráció, a szórakozás és a közösségi élet szerepe

A „jellemzők” témáján belül az altémákat egy egységes keretben tárgyaljuk, mivel az interjúalanyok gyakran egymással átfedésben beszéltek ezekről. Ezek az altémák a mozgás megjelenésének körülményeit, az alkotási folyamat motivációit, valamint a tánc örömszerző és közösségépítő szerepét foglalják magukban. A mozgás létrejötte, az inspiráció forrásai, valamint a szórakozás és a társas érintkezés jelentősége különböző módokon, de egymást kiegészítve jelennek meg az elmondottakban. A következőkben az altémákat az interjúrészleteken keresztül világítjuk meg.

HH2 hangsúlyozta annak fontosságát, hogy a közönség számára közös élményt nyújtsanak, és meg tudják osztani a személyes történeteiket. Az online platformok ebben lehetőséget teremtenek:

...az online táncoknál, amikor biztos vagyok benne, hogy az emberek interakcióba lépnek, megpróbálok valamit létrehozni, vagy megpróbálok megosztani valamit, és őszintén szeretném, hogy az emberek ezt lássák. És azt akarom, hogy érezzék azt, amit el akartam mondani nekik, vagy legalább valamilyen módon ugyanazt a dolgot éljék át...

Ez a gondolat rávilágít arra, hogy HH2 számára a mozgás nem csupán fizikai tevékenységként értelmezhető, hanem olyan érzelmi és kommunikációs médiumként is, amely képes a közös élmény megteremtésére.

Az inspiráció kapcsán HH3 különbséget tesz aközött, amikor valakit az ő munkája inspirál, és aközött, amikor ezt a munkát előadja úgy, hogy elismeri, hogy az nem az övé:

Azt vettem észre, hogy van egy határvonal az inspiráció és a lopás között is, és ez egy újabb réteg. Azok az emberek, akik hivatkoznak rám mint inspirációforrásra, vagy tanulási lehetőségre, azokat tényleg nagyra értékelem. De azt is gondolom, hogy ezeknek az embereknek felelőssége van abban, hogy megértsék: az én kifejezőmódom nem az övék. És szerintem, ha a legjobb munkát akarod létrehozni, akkor maradj hű a sajátodhoz.

Annak a felelőssége, hogy elismerje: egy mű a sajátja-e vagy sem, azt a táncművészt terheli, aki megosztja a videót – nem pedig azt, aki inspirációt vagy tanulási alapot nyújtott.

HH2 szerint a tánc elsődleges célja az emberek összekapcsolása. Kiemeli a helyi közösségeken belüli mély kapcsolatok fontosságát, mivel ezek elősegítik a kollektív

részvételt. A hangsúly itt a kulturális határokon átvívelő emberi interakción van. Ez eltér a korábbi *Kulturális elemek* altémától, amely inkább egy megosztott vagy megosztó kultúra felől közelített:

...amikor arról van szó, hogy embereket hozzunk össze, akkor mély gyökekre van szükség a helyi közösségben. Tudni kell, hogy mit csinál az adott személy, milyen erősségei vannak, mit tudtok közösen létrehozni? Szóval szerintem ez tényleg visszavezethető oda, hogy eredetileg a tánc azért van, hogy az embereket összehozza. Igen, azért, hogy mindezt együtt csináljuk.

A szóoló táncosok egyedi tehetséget, erősségeket és készségeket hozhatnak, de végső soron hatásuk azon múlik, hogy képesek-e ezeket a tulajdonságokat társadalmi kontextusban érvényesíteni.

3.3 C. Téma: Paraméterek

A paraméterek azok a szempontok, amelyeket a művészek kézzel foghatóan vagy elvont módon használnak annak meghatározására, hogy milyen határok mentén hozzák létre és osztják meg az online tánctereiket. Az interjúk átiratainak elemzése során az alábbi paraméterek rajzolódtak ki: érték, etikai felelősség, kapcsolatok, valamint az, hogy a tér és az élmény milyen mértékben bír pedagógiai hatással.

3.3.1 Érték

HH1 számára az alkotó folyamat értékét az abba fektetett munka és energia adja, amit így fogalmazott meg: „Szóval az érték, ami a tulajdonhoz kapcsolódik, az, tudod, az egész pszichológiai folyamat... hogy mennyit dolgoztam valamin. És mivel áldozatokat hoztam és keményen dolgoztam, értékessé válik számomra.”

HH1 elvárja, hogy mások, akik felhasználják az alkotását, ismerjék el a befektetett munkáját. Ez egyfajta kölcsönösségi elvárásként értelmezhető, ahol az ő erőfeszítéseik tiszteletben nem tartása kívül esik azon az értékrenden, amelyet ők felállítottak. Ahogy HH1 mondja:

Ez nem olyasmi, amit csak úgy hagyok, hogy az emberek, tudod, szanaszét dobáljanak, mert ez most már az enyém. Hagyjam, hogy bármit csináljanak vele? Hogy lenézzék a munkámat? Nem fogom hagyni. Hol voltál hajnali 3-kor, amikor próbáltam? Hol voltál 4-kor, amikor nem tudtam aludni, mert nem volt kész a koreóm... ez az az áldozat... az a fajta érték, amit a munkánkhoz adunk. Ettől lesz a miénk... innen jön a tulajdon.

Nekem innen jön. A befektetett munka mennyiségéből.

A művész által tett erőfeszítések értékének figyelmen kívül hagyása összefügg az etikai felelősség kérdésével – különösen azok részéről, akik fogyasztják az adott tartalmat, és azzal interakcióba lépnek.

3.3.2 Etikai felelősség

Az etika „a felelős viselkedés és a szakmai integritás normáit” jelenti (Dubnick, 2003, p. 405). A felelősség tág értelemben azt a képességet jelenti, hogy az egyén felelősséget vállal a döntéseiért és cselekedeteiért. Így az etikai elszámoltathatóság

magában foglalja azokat az elvárt és elfogadott normákat, amelyeket egy adott közösség az integritással és felelősségvállalással kapcsolatban megkövetel.

Amikor arról beszélgettünk, hogy más művészeknek vagy a közönségnek milyen felelőssége van egy művész megosztott gyakorlata iránt, megkérdeztem HH1-et arról, hol húzódik a határ az inspiráció és a tulajdonlás között. Válaszában HH1 a saját művészi fejlődésére reflektált: elismerte, hogy ő maga is inspirálódott más művészekről, és elgondolkodott azon, milyen hatással lehetett ez az inspiráció a saját eredetiségére és etikai felelősségére.

Néha túlságosan is beleviszem magamat valaki másba, és az alapján fejlődök, amit ő csinált... Szóval amit aztán csinálok, már nem tűnik eredetinek. Nem is lehet igazán eredeti, de őszintének kell lenni: ha valaki inspirál, példaképnek tekintem, nézem a videóit, az Instáját, próbálom utánózni minden mozdulatát, mert szeretem, csodálom. És még ha már nem is utánzom, akkor is hajlamos vagyok úgy viselkedni, mint ő.

Majd egy személyes történetet is megosztott arról, hogyan fordult visszájára az inspiráció:

Volt egy tánc, amit [X művész, aki inspirál engem] töltött fel 2020-ban. Én előtte már csináltam egy táncot. Elküldtem neki üzenetben. Meg is nézte, válaszolt, hogy 'ez tényleg menő'. Ez adott önbizalmat. Aztán ő is csinált egy táncot ugyanabban az időszakban. És a mozdulat, amit használt, az az én mozdulatom volt. De úgy nézett ki, mintha az ő munkája lenne, mert ő így táncol... És most már nem is mondhatom, hogy az enyém, mert már az övé.

Ez a történet arra utal, hogy HH1 inspirációforrása – X művész – nem tartotta tiszteltben HH1 etikai paramétereit, és átlépte azokat.

3.3.3 Kapcsolatok

Amikor HH1-t Instagram-videóiról kérdeztem – ahol több táncos is szerepel –, rákérdeztem, hogyan értelmezik a tulajdont egy ilyen több szereplős kontextusban. HH1 ezt mondta: „Ez nem gond, mert aki abban a videóban benne volt, ha megnézed a saját oldalukat, ők csak a saját részüket posztolták. Ha azt kérdezed, kié a videó? Az enyém.” Megjegyeztem, hogy HH1 mintha szívességet tenne a többieknek azzal, hogy megosztja a teljes videót, és bejelöli őket.

HH1 elmagyarázta, hogy ebben az esetben barátokról volt szó, és *freestyle* gyakorlat során történt a felvétel, tehát a tulajdon informálisan oszlott meg. De általánosságban hozzátette: „Amikor emberek csoportos táncot csinálnak, általában csak a saját részüket posztolják. Mert a közönségüknek magukról akarnak többet mutatni. Ha mást is posztolnak, akkor annak fizetett hirdetésnek kell lennie. Igen, örült világban élünk.”

Ez a megjegyzés a barátságról és arról, hogy más videóinak megosztása üzleti tranzakció lenne kiemeli, milyen jelentős szerepet játszanak a kapcsolatok a megosztás, az elismerés és a tulajdonlás gyakorlatában az online táncterekben.

3.3.4 Pedagógiai hatás

HH2 interjúja során a pedagógiai hatás – vagyis, hogy a tér mennyire szolgál tanítási/ tanulási célokat – szintén fontos paraméterként jelent meg abban, hogy mit tartanak elfogadhatónak megosztani. HH2 rendszeresen tanít, így több követője is tekinthető tanítványnak. Mégis, amikor erről beszélt, nem a tanári szerepéből indult ki, hanem olyan művészként szólalt meg, aki egyszerre tanít és tanul:

Nyilván vannak emberek, akik tanárok. Én is tudok másokat tanítani. De szerintem mindig van mit tanulni másoktól... Ez talán a legnagyobb különbség a tánc és más iparágak között... Még ha nem is tanár valaki, akkor is van, amit megoszthat... Ha *cypher* vagy *freestyle* stílusban csinálja, azt mondod: 'Hú, ez egy nagyon menő módja a zene értelmezésének.' Szóval a közösség ereje tényleg hatalmas.

A „tanár” és „tanítvány” szerepek tehát rugalmasak, és felcserélhetőek, néha a tanárból lesz tanítvány és fordítva. HH2 hangsúlyozta, mennyire fontos volt számára a táncművészethez vezető úton, hogy egy állandó táncsoport és az ahhoz kapcsolódó közösség tagja legyen:

Amikor komolyabban kezdtem el táncolni – úgy öt éve –, tényleg az volt a kulcs, hogy lementem a stúdióba, és hetente vagy akár naponta találkoztam ugyanazokkal az emberekkel... Mindenki azért jön, hogy táncoljon és tanuljon egymástól, még tanárként is. Ez a közösségi érzés adott sokunknak, de nekem biztosan, motivációt. Nagyon szeretem ezt az érzést.

HH2 élménye az egymástól tanulás fontosságáról, a közös térben létezésről és a közösségi érzésről összecseng Burt „tudásközösség” koncepciójával (2017, p. 4, idézi Blades, 2022), amelyben a tér és a művészeti gyakorlat megosztása kollektív alapokon nyugszik.

Bár Burt érvelése a kortárs táncra vonatkozott, a „fizikai erőforrások – mint például a tér – és a művészi gyakorlatok megosztása” (Blades, 2022, p. 126) olyan gondolat, amely rezonál azzal, amit HH2 fentebb leírt.

A következő szakasz azokat a témákat köti össze a tulajdonlás fogalmi értelmezéseivel, amelyek az interjúk során kerültek elő, és amelyek úgy tűnik, sajátosak azokban a hiphop közösségekben, amelyekhez az interjúalanyok tartoznak.

4. A TULAJDONLÁS FOGALMI ÉRTELMEZÉSE ONLINE KÖRNYEZETBEN

Bár nem azonosak, mégis figyelemre méltó, hogy az előző részben tárgyalt témák (A, B és C) és altémák párhuzamba állíthatók azzal a „négy implicit szabállyal”, amelyeket Blades (2022) az „igazságos megosztás” elveiként azonosított. Ezek a szabályok a kortárs táncgyakorlatban a művek és gyakorlatok körforgását irányítják, és a következők: elismerés, adaptáció, mennyiség és közösség (pp. 128–129). Például a megosztási platform jellege kapcsolatba hozható azzal, ahogyan más művészek megosztott munkáit adaptálják, ami az újonnan megtanult mozdulatok módosítását is magában foglalhatja.

Mivel számos párhuzam mutatkozik a kortárs táncsal, érdemes megvizsgálni, mi különbözteti meg a hiphop-specifikus tulajdonlásfelfogásokat, különösen az

online táncmegosztás során. A hiphop kultúrában bizonyos közösségi, szervezett tevékenységek – mint például a *cypher*, a *battle* és a *biting* – olyan belépési pontként működnek, amelyek révén megérthető, hogyan értelmezik a tulajdonlást ezekben a közösségekben. A tánckör – szó szerint a táncosokból álló kör – közös térként szolgál, ahol a *battle* (táncpárbaj) zajlik.

Johnson (2011) szerint a tánckört, amelyet a táncosok *cypher*-ként emlegetnek, a hiphop kultúrában jelentős kulturális és részvételi térként kell értelmezni. Ez a *cypher* gyakran kapcsolódik a *battle*-höz is. Johnson így írja le a *cypher*-t:

ez egy versengő tér, ahol a *breakerek* felváltva táncolnak a kör közepén, miközben a többiek körbeállva figyelik őket. Minden sorrakerülés egy lehetőség arra, hogy valaki felülmúlja a többieket – vagy akár csak az előző saját teljesítményét. A *cypher* gyakran versengést szül, néha *battle*-be torkollik – ez performatív párbaj egyének vagy csapatok között. (2011, p. 173)

A *battle*-ben zajló performatív párbaj fogalma megbontja a mozdulatok egyéni tulajdonlásának elképzelését, mivel elvárás, hogy más táncos mozdulatait is beépítsék. HH3 a mozdulatok tulajdonlásáról (vagy annak hiányáról) beszélt *battle* helyzetben:

...konkrétan el lehet venni valaki mozdulatát és megmutatni neki – hogy aláásvd vagy hogy felülmúld őt azzal, hogy megmutatod, te is meg tudod csinálni, sőt jobban, és ezt mint taktikát használni ellene. És ebben az esetben szerintem a zsűri vagy a közönség ezt nem feltétlenül lopásként érzékeli...

A *biting* (mozdulatlopás) kifejezés a hiphopban valóban más mozdulatainak elvételét jelentheti, de a *battle*-alapú *biting* árnyaltabb: a másik mozdulatát nem egyszerűen lemásolják, hanem továbbfejlesztik. HH2 így fogalmaz: „Itt válaszolsz valakinek, átveszed a mozdulatát, továbbfejleszted – ez a képesség jele, amit ebben a kontextusban dicséretre méltónak tartanak.” Ez összhangban van Jim Vernon filozófus érvelésével, miszerint a hiphop eredetileg olyan esztétikai közegben született, amelyben a kreativitás és a technikai készségek bemutatása révén lehetett tiszteletet és közösségi elismerést kivívni (Vernon, 2021, p. 15). A mozdulatok használatának összetettsége nem áll távol attól a gyakorlattól, ahogy a tánckihívások terjednek, újraértelmeződnek és fogyasztódnak a közösségi médiában – például a TikTokon –, függetlenül a stílustól vagy műfajtól. A versengés és a kihívás teremt olyan kontextust, ahol az újraértelmezés vagy *biting* elfogadhatónak tűnik. Blades és Artpradid (2024) azonban hangsúlyozzák, hogy fontos az egyensúly: a táncos egyrészt birtokolhat egy mozdulatsort, ugyanakkor el kell ismernie mindenki szerzőségét az értelmezés során.

Az online megosztáskor – különösen a közösségi médián keresztül – az elismerés (például megjelölés és címkézés) etikai felelősségvállalással és mások kreatív munkájának értékelésével kapcsolatos elvárássá vált. Ez az elismerés akkor is elvárt, ha sok idő telt el az eredeti poszt és a hivatkozó tartalom között. A TikTok elismerési gyakorlatáról bővebben lásd: Trevor Boffone *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsmash to TikTok* (2021).

A *battle*-kontextusban más mozdulatának használatáról beszélve HH2 azt is megemlíti, hogy „más mozdulatának birtoklása csak arra a 45 másodpercre korlátozódik

– ez egyfajta kreatív eszköz... egy válaszeszköz, amivel valamit átveszek, kibontom... aztán eldobom. Az eldobás is fontos”.

Érdekes módon a három hiphop táncossal készült interjúból hiányzik a pénzbeli haszonszerzés vagy a jogi komplikációk témája az online megosztással kapcsolatban. A tulajdonlásról való gondolkodásuk etikai felelősségvállalásra, elismerésre és címkézésre irányult. Ezek a szempontok közel állnak Marcel Mauss (1954) ajándékozásról alkotott antropológiai elképzeléseihez, amelyek Pierre Bourdieu (1986) szimbolikus tőke fogalmával is összekapcsolódnak. A hiphop művészek által „adaott” dolgok – ha ajándékként értelmezzük őket – egyszerre jelentik a nagylelkűség gesztusát és a kapott hála révén megszerzett befolyást vagy presztízt (Guéry, 2013, p. 575). További gondolatokat erről Bench (2020) és Leach (2014) tárgyalnak a tánc ajándékként való körforgása kapcsán.

Leach (2014) szerint a tánc körforgása ajándékcsere alapján, amely hosszú távú kapcsolatokat hoz létre adó és fogadó fél között (Blades, 2022, p. 10, Leach, 2014, pp. 467–468 alapján). Bench a közös tulajdon (*commons*) fogalmával hozza összefüggésbe az ajándékot: szerinte különbséget kell tenni aközött, amit ajándékként ajánlanak fel, és aközött, ami már eleve közös tulajdonként létezik (Blades, 2022, p. 10, Bench, 2020, p. 141 alapján). A *cypher* eközben „versengő térként” működik, ahol a *breakerek* (táncosok) felváltva táncolnak a középpontban, nézőkkel körülvéve – és néha *battle*-be torkollik (Johnson, 2011, p. 173). A *cypher* középpontjában a közösség és viszonyosság áll (Ozelkan, 2022, p. 741), amelyek hosszú távú kapcsolatokat hoznak létre a közösségen belül. A közösség és a megosztott performatív gyakorlatok képezik azt a normarendszert, elvárásrendszert és viselkedési formát, amely meghatározza, mi az, ami már közösen birtokolt. Az egyik interjúalany, HH2 egyértelművé teszi, hogy a *whacking* alapmozdulatai azoké, akik először táncolták, vagyis azok „adottak”, míg az ő sajátos „csavarjai” és „értelmezései” jelentik az „ajándékot”:

Szóval, ha mondjuk valamit hozok a *whacking*-ből... olyanoktól veszem át, akik már csinálták. Nem én hoztam létre, mert már régebben táncolták, abban a kultúrában. De persze hozzáadhatok egy kis csavart, vagy ahogy a testem értelmezi. Szóval nem az enyém a *whacking*, de az igen, ahogyan ezt használom egy történet elmesélésére.

HH2 hangsúlyozza, hogy a *whacking*-et korábban mások táncolták, és vannak benne olyan elemek, amelyeket minden táncos közösen birtokol. Ez az „adott” vagy közös rész, míg az, amit egyénileg hozzáteszünk, az ajándék.

A *battle*, a *cypher*, a történelmi örökségek és a generációk közötti átörökítés specifikusak lehetnek a hiphopban, de a tulajdonlás ontológiai alapjai – azaz, hogy mit jelent birtokolni, megosztani, vagy éppen ajándékozni – átvételnek nemcsak a személyes, társas táncon, hanem az online táncmegosztáson is.

5. A TULAJDONLÁS ÉRTELMEZÉSI MÓDJAI

Hasznos lehet megvizsgálni, hogy az online térrel és az ahhoz kapcsolódó megosztási viselkedésekkel kapcsolatos interjúk eredményei hogyan rezonálnak a „közös javak” (*common*) fogalmával (Bench, 2020, p. 4). Ez különösen érvényes a hiphop közösségekre és kultúrára, mivel azok társas és részvétalapú természetéből

fakadóan a tulajdonlás értelmezése összetett és többretegű. A „commons” mint szerveződési és erőforrás-megosztási modell megkülönböztethető a „neoliberális pénzügyi logikán” alapuló modellektől (Bench, 2020, p. 4). Boffone Bench online táncsal kapcsolatos munkája kapcsán arról ír, hogy a TikTokon való virális terjedés „együtt-tulajdonlás érzését kelti, ami viszont közösséget teremt. Vagyis azáltal, hogy részt veszünk a TikTok trendekben, mindannyian tulajdont vállalunk bennük, kanonizáljuk őket, és beágyazzuk őket a populáris kultúrába. A tulajdonlás tehát az a mód, ahogyan a TikTok kultúrává válik. [Az ismétel] pedig az, ami ezt fenntartja.” (Boffone, 2022, p. 9)

Az interjúk alapján ez a két modell együtt is létezhet: az online tánc nyílt megosztása lehet mindenki számára hozzáférhető, miközben pénzügyi hasznot is hozhat annak, aki létrehozta az adott tartalmat. Ennek egyik példája az Instagramon elérhető pénzfizetési rendszer a professzionális fiókok számára, amelyet többek között az elért fiókok száma, a követők száma, illetve a posztokra jutó megtekintések és lejátszások alapján határoznak meg (Instagram, 2024). A tartalom aktív létrehozása és körforgása ebben a megosztott térben értéket termelhet pénzügyi haszon formájában. A logika egyszerű: minél nagyobb az elterjedés, annál nagyobb a pénzügyi hozam (a platform által meghatározott keretek között).

Ezen kívül még érdemes lehet figyelembe venni a „pénz” vagy „valuta” társadalmi ontológiáját is. Hindriks (2024) négy alternatívát vázol fel azzal a nézettel szemben, hogy a pénz mindig konkrét tárgy lenne (p. 15). Ezek közé tartozik a pénz mint „absztrakt tárgy... egy anyag tulajdonsága... bizonyos esetekben konkrét, más esetekben absztrakt tárgy ... [vagy] bizonyos esetekben konkrét tárgy, máskor pedig anyagi tulajdonság” (p. 15).

A „valuta” szó gyökere az angol nyelvben a „folyik” vagy „áramlik” szóból ered, ami tágabb perspektívát kínál az erőforrások áramlására – különösen a „részvételi köztulajdon” vagy közkincs (*commons*) keretében megvalósuló megosztásra. Akárcsak a táncban, ez az „áramlás” ebben az értelemben is múlandó és megfoghatatlan, ahogy azt Hindriks (2024) négy alternatív nézete is tükrözi, és ez alkalmazható az online megosztott táncra is. Bár ez a fluiditás pénzügyi vagy jogi szempontból egyesek szerint gyengeség lehet, a táncművészek és táncosok számára ez az állandó mozgás inkább meghatározó és megerősítő jellegű – megerősíti a tánc mögötti motivációt.

A tánc által létrehozott érték – függetlenül attól, hogy milyen körforgásban létezik – élete során folyamatosan átalakul. A tánc valódi „értéke” talán abban rejlik, hogy képes múlandó természetén keresztül kapcsolatba lépni és formálni azokat a mechanizmusokat és struktúrákat (Deleuze & Guattari, 1988), amelyeket az állam azért hozott létre, hogy kontrollálja az embereket, a munkát és a kapcsolatokat, amelyek között a kreatív alkotók próbálnak navigálni.

6. KONKLÚZIÓ

Ez a tanulmány három hiphop művésszel készült interjú tematikus elemzésének eredményeit tárgyalta, különös tekintettel arra, hogyan értelmezik saját táncművészetük ontológiáját és tulajdonlását. A főbb témák – ontológiai alapok, jellemzők és keretek – az ezekhez kapcsolódó altémákkal együtt kerültek bemutatásra, az interjúkból származó idézetekkel alátámasztva.

A témákhoz kapcsolódóan a kutatás eredményeit az *open-sharing* (nyílt megosztás), a társas és részvételialapú *commons* (közös javak) fogalmának kontextusában értelmeztük – oly módon, hogy ez a megközelítés a pénzügyi haszonszerzést is lehetővé teszi. Ebben a pénzügyi keretben a „valuta” alternatív értelmezései – mint egyszerre absztrakt és konkrét jelenség – rávilágítanak arra, hogy az online tánc hogyan tágitotta ki a művészek gondolkodását arról, hogy mi az, amit birtokolnak, és hogyan birtokolják az interneten keresztül megosztott kreatív alkotásokat.

Irodalomjegyzék

- Aldape Muñoz, J. M. (2023). Love and Theft in Dance Economies. *Performance Philosophy*, 8(2), 223-248. <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2023.82485>
- Bench, H. (2020). *Perpetual Motion: Dance, Digital Cultures, and the Common*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/9781452962627>
- Blackburn, S. (2022). *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Oxford University Press.
- Blades, H. (2022). Ownership, ontology and the contemporary dance commons. *International Journal of Cultural Property*, 29(2), 123–140. Advance online publication. <https://doi.org/10.1017/S0940739122000170>
- Blades, H., & V. Artpradid. (2024, 30 October - 1 November). Digital Dancing. [Conference presentation]. AOIR 2024 (Association of Internet Researchers Annual Conference 2024), Sheffield, United Kingdom.
- Boffone, T. (2021). *Renegades: Digital Dance Cultures from Dubsplash to TikTok*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197577677.001.0001>
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–58). Greenwood Press.
- Burt, R. (2017). *Ungoverning Dance: Contemporary European Dance Theatre and the Commons*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199321926.001.0001>
- Davies, D. (2011). *Philosophy of the Performing Arts*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444343458>
- De Frantz, T. (2022). Breaking in my House: Popular Dance, Identity Politics and Postracial Empathies. In M. Fogarty, & I. Johnson (Eds.), *The Oxford Handbook of Dance and Hip Hop Studies* (pp. 243–259). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190247867.013.3>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Massumi, Brian. The Athlone Press.
- Dodds, S. (2016). Hip Hop Battles and Facial Intertexts. *Dance Research*, 34, 63-83. 10.3366/drs.2016.0146
- Dubnick, M. (2003). Accountability And Ethics: Reconsidering the Relationships. *International Journal of Organization Theory and Behavior*, 6(3), 405-441. <https://doi.org/10.1108/IJOTB-06-03-2003-B002>
- Frankfurter, S.G. (2019). [Review of the book *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, by Ramsay Burt]. *Dance Research Journal*, 51(3), 98-100. <https://muse.jhu.edu/article/745428>

- Guéry, A. (2013). The Unbearable Ambiguity of the Gift. Translated from the French by Throssell, K. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 68 (3), 821-837. <https://doi.org/10.1017/S0395264900016085>
- Hindriks, F. (2024). The Social Ontology of Money. In J. Sandberg, & L. Warenski (Eds.), *The Philosophy of Money and Finance* (pp. 15-31). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192898807.003.0002>.
- Hudelson, P. M. (2004). Culture and quality: an anthropological perspective. *International Journal for Quality in Health Care*, 16(5), 345-346. <https://doi.org/10.1093/intqhc/mzh076>
- Instagram (2024). *Create content and monetise your passion*. https://creators.instagram.com/earn-cash-making-what-you-love?locale=en_GB
- Johnson, I. (2011). B-Boying and Battling in a Global Context: The Discursive Life of Difference in Hip Hop Dance. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 31, 173-195. <http://www.jstor.org/stable/23216052>
- Kraut, A. (2016). *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199360369.001.0001>
- Leach, J. (2014). Choreographic Objects: Contemporary Dance, Digital Creations and Prototyping Social Visibility. *Journal of Cultural Economy*, 4, 458-475. <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.858058>
- Mauss, M. (1954). *The Gift forms and functions of exchange in archaic societies*. Free Press.
- McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. Routledge.
- McFee, G. (2011). *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Dance Books.
- McFee, G. (2018). *Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance*. Dance Books.
- Moving Online. (n.d.). *Moving Online: Ontology and Ownership of Internet Dance website*. <https://movingonline.coventry.domains/>
- Ozelkan, E. (2022). Hip hop in practice: the cypher as communicative classroom. *Pedagogy, Culture & Society*, 32(3), 741-758. <https://doi.org/10.1080/14681366.2022.2103842>
- Pakes, A. (2020). *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199988211.001.0001>
- Pouillaude, F. (2017). *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*. Translated by Pakes, A. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199314645.001.0001>
- Vernon, J. (2021). *Sampling, Biting, and the Postmodern Subversion of Hip Hop*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-74903-3>
- Whatley, S., Waelde, C., Brown, A., & Harmon, S. (2015). Validation and Virtuosity: Perspectives on Difference and Authorship/Control in Dance. *Choreographic Practices*, 6(1), 59-83. https://doi.org/10.1386/chor.6.1.59_1