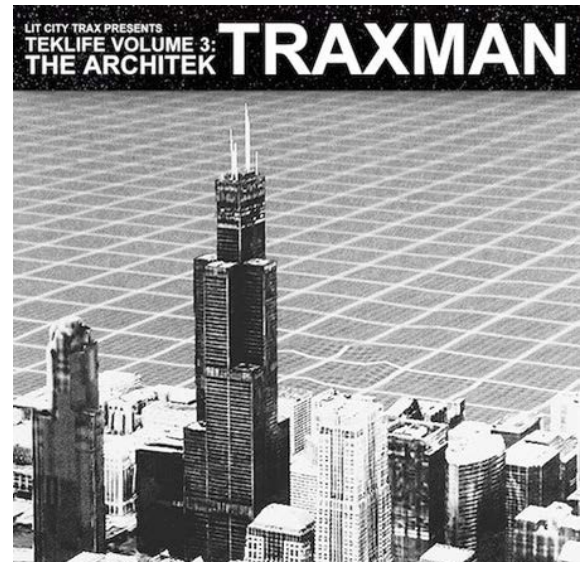
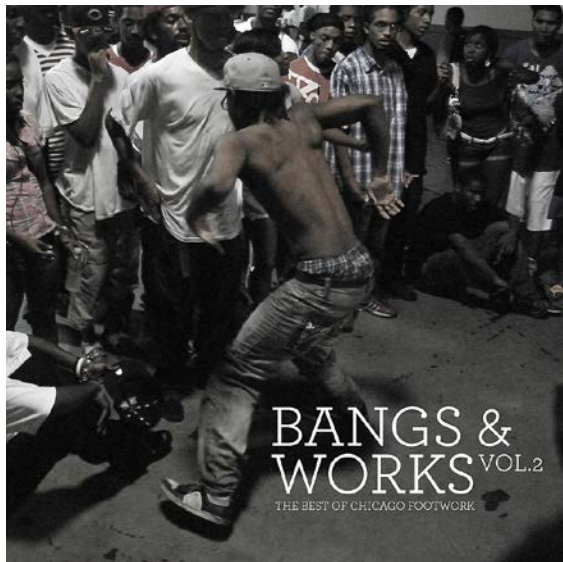
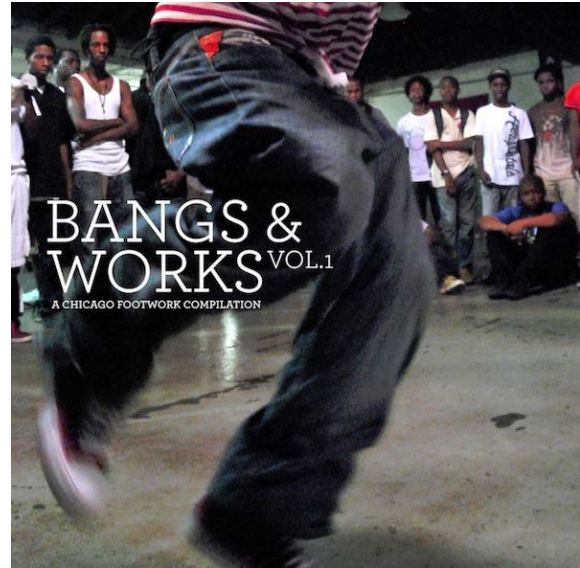


Footwork



Afrofuturisme en changing same in hedendaagse dansmuziek van South Side Chicago

Luigi Maduro
3369595
Universiteit Utrecht
10 januari 2014



MA Thesis Muziekwetenschap
MCMV05001
Prof. Dr. E.G.J. Wennekes
Dr. P.H.A.M. van Emmerik

Inhoudsopgave

<u>VOORWOORD</u>	2
<u>INLEIDING</u>	3
<u>METHODIEK: AFROFUTURISME, DIASPORA EN MUZIEK</u>	4
AFROFUTURISME ALS THEORETISCH KADER	4
DIASPORA EN MUZIKALE ‘ZWARTHEID’	7
<u>MUZIKALE BOUWSTENEN FOOTWORK</u>	12
FOOTWORK EN JUKE: DE KLEINKINDEREN VAN HIP HOP EN TECHNO	12
FOOTWORK: EEN ANALYSE	15
<u>SOCIALE CONTEXT FOOTWORK</u>	22
SOCIO-ECONOMISCHE SITUATIE IN SOUTH SIDE CHICAGO	22
FOOTWORK DANS EN PERFORMATIVITEIT	25
<u>MEDIATISERING JUKE EN FOOTWORK</u>	31
MEDIATISERING FOOTWORK: YOUTUBE EN PLANET MU	31
DE GEVOLGEN VAN MEDIATISERING	36
<u>CONCLUSIE</u>	42
<u>BIBLIOGRAFIE</u>	51
<u>AANBEVOLEN MEDIA</u>	55
<u>BIJLAGE A: INTERVIEW MET MARTIJN VERLINDEN IN 'S-GRAVENHAGE</u>	56
<u>BIJLAGE B: DE ONTMOETING MET DJ RASHAD EN DJ SPINN IN DELFT</u>	61

Voorwoord

Het onderwerp van deze thesis schoot me ineens te binnen tijdens een bezoek aan vrienden in Arnhem in 2010. Op een koude middag ergens in december zat ik naar *Bangs & Works* van Planet Mu te luisteren. De hele bank trilt door de bas die uit de subwoofer komt wemelen. De muziek daagt mijn idee van elektronische dansmuziek volledig uit. “Wat is dit? Waarom zitten de snares helemaal naast de maat?” Ik kijk mijn vriend aan met een verwarde doch gefascineerde blik. Ik wist niet precies wat het was, maar het klonk gruwelijk. “Ik heb dit net gecheckt, ik weet ook niet wat ik hiermee kan doen. Dat maakt niet uit, want deze shit is vet!” Drie jaar en een aantal interviews, feesten en downloads later rolt een academische verkenning van footwork als muziek, dans en identiteit uit mijn brein op papier. Wie had kunnen denken dat een potentiële eendagsvlieg van de hedendaagse dansmuziek genoeg diepte bevat om het object van analyse te worden in het eindstuk van de masteropleiding Muziekwetenschap? Ik in ieder geval niet. Tenminste, niet meteen. Als Creool zijnde, de belichaming van Homi Bhabhas “third space,” ervaar ik *black music* als een ambivalente term. Raciale authenticiteit is nog steeds een betwistbaar onderwerp van discussie. Een verschil in fenotype als argument om onderscheid te maken tussen namaak en origineel is een ware drogreden. Natuurlijk aanleg discrimineert immers niet op basis van heidskleur, je hebt het of je hebt het niet. De muziek van de West-Indische en Amerikaanse afrodiaspora is geworteld in Europese muziektraditie, met uitzondering van Haïtiaanse voodoo-muziek. In de zoektocht naar een methode voor mijn vraagstelling kom ik via Sun Ra terecht bij afrofuturisme. Dit brengt met zich de mogelijkheid om twee reuzen met één steen te doden, namelijk wat zwartheid echt betekent in de context van ons koloniaal verleden in de Nieuwe Wereld en in welke mate deze muziek naar de toekomst van de afrodiaspora verwijst.

Deze onderneming is succesvol geweest mede dankzij de volgende personen: Martijn Verlinden, Rashad, Spinn en Alan. Martijn wordt bedankt voor zijn kennis en gastvrijheid tijdens de afgenomen interviews. Rashad en Spinn worden bedankt voor hun tijd, gezelligheid en extramuzikale informatie. Alan wordt bedankt voor zijn betrokkenheid rondom de inhoud en argumenten gepresenteerd in deze thesis. Een mooi gebaar wordt gemaakt richting mijn ouders en zusjes voor hun onvoorwaardelijke steun. Als laatste wil ik de professors van Emmerik en Wennekes van de Universiteit Utrecht bedanken voor hun gemaakte tijd ter beoordeling van mijn slotakkoord.

Inleiding

Black music is een alomtegenwoordig gegeven; contemporaine pop is massaal gevuld met muziekstijlen die ooit zijn gepioneerd door Noord-Amerikaanse afstammelingen van West-Afrikaanse slaven – Dick Hebdige gebruikte ooit de term “West-African roots, West-Indian Flowers.” Jazz, blues, swing, rhythm en blues, soul, funk, disco, hip hop, electro, house en techno zijn genre’s die wereldberoemd zijn geworden nadat ze omarmd zijn door het ‘blanke’ publiek. Ook een aantal Afrikaanse en Caribische genre’s zoals ska, reggae, dancehall, soca, salsa, son, highlife en afrobeat hebben hun hoogtij gevierd in de afgelopen vijftig jaar op een internationaal podium. De meest recente toevoeging in deze reeks van toe-eigening is een snelle elektronische dansmuziekgenre uit Chicago, *footwork* genoemd. Tot stand gekomen in de arme wijken van South Side is footwork, ook de naam voor de bijbehorende dans, vanaf eind jaren negentig in een soort verborgen mikrokosmos ontwikkeld tot aan 2009. In dat jaar is de muziek via het internet in de oren van een aantal Britse producten aangespoeld. Sindsdien is deze muziek een ware niche geworden die aan kruisbestuiving is onderworpen door producenten binnen en buiten Chicago.

Gezien de kunstmatige en zelfs prothetische aard van het geluid van footwork zal deze worden benaderd vanuit een breder invalshoek, namelijk die van afrofuturisme. Dit concept, ooit door Mark Dery verzonnen als een term voor gemeenschappelijke thema’s binnen sciencefiction literatuur van zwarte Amerikaanse auteurs, maakt het mogelijk om binnen deze thesis de vraag te stellen of footwork binnen het raamwerk van afrofuturisme past. Dit betekent dat footwork (deels) uit een eerder traditie van zwarte muziek is ontstaan en tegelijkertijd vanuit dit oogpunt ook de toekomst vertegenwoordigt. In deze zin is footwork een vorm binnen een continuüm van zwarte muziek, een gedachte dat LeRoi Jones al in 1967 op papier heeft gezet (*changing same*). Om de vraag te kunnen beantwoorden wordt gekeken naar een drietal factoren dat in een drietal hoofdstukken resulteert: ten eerste de oorsprong van footwork vanuit de muziek zelf, ten tweede de sociale context waaruit footwork is ontstaan en ten derde de rol van mediatisering in de receptie van footwork buiten het kweekvijver van de zogenoemde *Twin Cities*, Chicago en Detroit. Voorafgaande deze hoofdstukken wordt de gehanteerde methodiek en gebruikte theorieën verantwoord; er dient te worden gemeld dat dit onderzoek uitgevoerd is in een digitaliserende wereld. Hierdoor is het essentieel dat de auteur buiten de conventionele werkmethode is getreden om deze analyse mogelijk te maken, oftewel “both within and without the academy.” Hierin spelen drie partijen een belangrijke rol: dj’s Rashad en Spinn (footwork pioniers uit Chicago), Mike Paradinas (Britse labelbaas Planet Mu) en Martijn Verlinden (Haagse producent Rivers Area Juke Squad). Zij vormen de fundering waarop het auteurs betoog is geconstrueerd.

Methodiek: afrofuturisme, diaspora en muziek

Afrofuturisme als theoretisch kader

Op het eerste gezicht lijkt afrofuturisme als concept niet de meest voor de hand liggende keuze om een nieuw muziekvorm en dansvorm uit de eenentwintigste eeuw in kaart te brengen. Dit concept vindt zijn oorsprong namelijk in de literatuur; volgens Lisa Yaszek is deze afrocentrische stroming ontstaan vanuit een aantal werken “in a diverse range of fantastic and proto-science fictional forms” in de negentiende eeuw.¹ Ongeveer vier decennia na de invloedrijke *Invisible Man* (1952) van Ralph Ellison wordt het afrofuturistisch discours officieel geopend; in 1992 begint afrofuturisme als een concept zonder naam in een stuk van Mark Sinker in *The Wire*. Sinker geeft hierin zijn eigen visie over ‘black sf’ – afrocentrische science-fiction – waarin twee door hem getrokken conclusies bijdragen aan dit onderzoek: ten eerste, het (h)erkennen van afrofuturisme als een “cultural point of departure” dat toepasbaar is in verschillende uitingsvormen van cultuur en ten tweede, het onderkennen dat dit concept gebaseerd is op toe-eigening van materiaal dat niet authentiek Afrikaans is. Dit kan worden gezien als een soort lapwerk van beschikbaar materiaal dat door de afrodiaspora wordt gebrandmerkt als authentiek, oftewel ‘zwart.’² De eerste conclusie wordt in dit onderzoek gebruikt om afrofuturisme te verbinden met muziek, in dit geval met footwork. De tweede is belangrijk om aan te geven dat ‘zwartheid’ niet een genetisch bepaald gegeven of intrinsiek aspect is, het is een waarde dat wordt toegekend aan culturele artefacten die toegeëigend zijn door de afrodiaspora. Mede hierdoor zal hieronder worden beschreven waarom footwork uit deze afrodiasporische (muziek)traditie afkomstig is en wat de rol van technologische innovatie hierin is geweest.

Met zijn introductie van de term beschrijft Mark Dery afrofuturisme als “[s]peculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture – and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future.”³ Het centraal aspect

¹ “For example, Delany’s 1857 novel *Blake, or the Huts of America* is an alternate history novel in which Cuban and American slaves engineer a successful revolution; Chesnut’s 1887 short story ‘The Goophered Grapevine’ combines elements of gothic and trickster narratives to examine the relations of northern whites and southern blacks; and Johnson’s 1904 novel *Light Ahead for the Negro* depicts an African American man who travels into the future and explores a racially egalitarian socialist America.”

Lisa Yaszek, “Africanfuturism, science fiction, and the history of the future,” *Socialism and Democracy* Vol. 20, Nr. 3 (2006): 44.

² ‘The triumph of black American culture is that, forcibly stripped by the Middle Passage and Slavery Days of any direct connection with African mother culture, it has nonetheless survived; by syncretism, by bricolage, by a day-to-day programme of appropriation and adaptation as resourcefully broad-minded as any in history. But still, the humane tradition - of warmth, community hope and aspiration - central to the gospel roots soul of the southern black tradition is, if treated as the principle that underlies all, a way of hiding from these facts in plain sight: that this tradition is no more uniquely “African” than the Nation of Islam is “Islamic,” that this culture is still - in its constituent parts - very much a patchwork borrowing; necessary of course for physical and psychic survival, but not an unarguable continuity.’

Mark Sinker, “Loving the Alien: Black Science Fiction,” *The Wire* Nr. 96, februari 1992, http://thewire.co.uk/in-writing/essays/loving-the-alien_black-science-fiction.

³ Mark Dery, “Black to the Future: Afro-Futurism 1.0,” in *Afro-Future Females*, ed. Marleen S. Barr (Columbus: Ohio State University, 2008), 8.

binnen afrofuturisme is dat de thema's van deze speculatieve ficties eigenlijk geen eenduidige oorsprong kennen; vanwege de heterogene groepen slaven in de trans-Atlantische slavenroute kan er niet gesproken worden over één Afrikaanse culturele bron.⁴ Er kan dus worden gezegd dat er sprake is van een menselijk catastrofe; dit is ook het centraal feit binnen black science fiction. Dery spreekt over “a community whose past has been deliberately rubbed out.”⁵ Sinker doet een illustratieve uitspraak over dit feit met een knipoog naar science-fiction als genre: “[t]he ships landed long ago: they already laid waste whole societies, abducted and genetically altered swathes of citizenry, imposed without surcease their values.”⁶ Afrofuturistisch denken draait rondom het fantaseren over een toekomst door terug te kijken naar het verleden, op zoek naar “legible traces of [one’s] history.”⁷ Deze conclusie trekt Yaszek ook: “[Afrfuturism] is a larger aesthetic mode that encompasses a diverse range of artists working in different genres and media who are united by their shared interest in projecting black futures derived from Afrodiasporic experiences.”⁸ Het is opmerkelijk dat er geen plaats is ingeruimd voor het volk op het Afrikaans continent, het gaat hier uitsluitend om de afrodiaspora in de Verenigde Staten. Het geeft te denken dat “Africa as a structuring absence in much of this discourse is the biggest ghost in the house,” terwijl dit eigenlijk het uitgangspunt zou moeten zijn in een concept waarin de eerste helft van de gebruikte term nadrukkelijk hiernaar verwijst, zoals Nabeel Zuberi terecht opmerkt.⁹ Voor praktische redenen blijft het hier bij een noemenswaardig vermelding van een essentiële discrepantie.

Het analyseren van futuristische thema's binnen afrodiasporische cultuur en de rol van technologische innovatie hierin vormen de taken van wetenschappers die afrofuturisme behandelen.¹⁰ Voor deze thesis wordt er gekeken of en hoe afrofuturistische thema's zich manifesteren in juke en footwork muziek uit Chicago. Om deze analyse te kunnen uitvoeren dient eerst de basis gelegd te worden voor de gekozen methodiek; dit betekent enerzijds een beargumentering van footwork als een product van de Atlantische afrodiaspora en anderzijds het identificeren van footwork, zowel muziek en/of dans, als een toekomstbeeld dat vanuit een afrodiasporisch verleden is geschetst. De eerste taak is voor de hand liggend maar

⁴ Hoewel de trans-Atlantische slavenhandel buiten beschouwing zal worden gelaten kan er uiteraard beargumenteerd worden dat, gezien de verschillende kolonies en verzamelpunten van de handelaren tijdens deze periode, al vanaf het vertrek vanuit Afrika er sprake was van een mengelmoes van West-Afrikaanse culturen en gebruiken. Leden van verschillende stammen met eigen gebruiken werden samen gegroepeerd om via schepen naar de Nieuwe Wereld gebracht te worden en hun nieuw lot te ervaren.

P.C. Emmer, *The Dutch in the Atlantic economy, 1580-1880: trade, slavery and emancipation* (Aldershot: Ashgate, 1998), 79.

⁵ Dery, 8.

⁶ Sinker.

⁷ Dery, *ibid.*

⁸ Yaszek, 42.

⁹ “Blackness will continue to operate as a matrix of competing discourses and strategic essentialisms. But Afrofuturism will have to engage in greater dialogue with those looking at Atlantic or African-American experience from Asia and the South. Africa as a structuring absence in much of this discourse is the biggest ghost in the house.”

Nabeel Zuberi, “Is This the Future? Black Music and Technology Discourse,” *Science Fiction Studies* Vol. 34, No. 2 (2007): 297.

¹⁰ “According to Nelson, the task of the Afrofuturist scholar is to ‘explore futurist themes in black cultural production and the ways in which technological innovation is changing the face of black art and culture.’” Yaszek, 42.

allesbehalve simpel. In zijn artikel over zwarte sciencefiction zegt Mark Bould dat voor een zwarte, in de huidige globale samenleving, er sprake is van “a much more varied and complex set of relationships between domination and subordination, whiteness and color, ideology and reality, technology and race.”¹¹ Hiermee wordt de complexe relaties van identiteit binnen de Atlantische (en andere) afrodiaspora(’s) aangekaart. Het blijft tevens een uitdaging om zwartheid aan muziek te verbinden zonder deze als een uiting van geëssentialiseerde zwartheid neer te zetten. Onthult deze muziek de ware afrodiasporische wortels van haar voorouders en pioniers? Kunnen muzikanten, die niet tot de afrodiaspora behoren maar wel dezelfde thema’s toch als afrofuturistische kunstenaars worden geïdentificeerd? Vallen zwarte niet-Amerikaanse artiesten die afrofuturistische muziek componeren buiten de boot? Wat de tweede taak betreft bezet technologie een centrale rol; ‘instrumenten’ zoals draaitafels, samplers en drummachines hebben onder andere vanwege hun steeds krimpende grootte en dalende aanschafprijs sneller een thuis gevonden in de studio’s van producenten. Echter zal dit verband met technologie voornamelijk in de muziek zelf en de verspreiding hiervan middels digitale media worden gevonden en gemaakt. Deze verspreiding met behulp van digitale media speelt een belangrijke rol in de internationale receptie van juke en footwork. Als casus zal de muziek van met name DJ Rashad en DJ Spinn (zie afbeelding 1.1) onder de loep worden genomen; zij worden gezien als pioniers van footwork en maken deel uit van de groep GhettoTeknitianz, die nu bekend staat als Teklife.¹²

¹¹ Mark Bould, “The Ships Landed Long Ago: Afrofuturism and Black SF,” *Science Fiction Studies* Vol. 34, No. 2 (2007): 182.

¹² “Footwork pioneer DJ Spinn, who with DJ Rashad as Ghetto Teknitianz, are two of the most internationally recognised Footwork DJ/producers.”

Lee Fagan, “Juke Your Body,” *Ribbed Magazine* Nr. 4 (29 juni 2011), <http://www.ribbedmagazine.com/theobsession/content/music/jukeyourbody/>.



Afbeelding 1.1: DJ Rashad (l) en DJ Spinn in Nederland.¹³

Diaspora en muzikale ‘zwartheid’

Het antwoord op de vraag wat daadwerkelijk ‘black’ is in ‘black popular culture’ is een betwistbare. Stuart Hall vroeg zich ooit af wat het is en hoe dit eigenlijk tot stand komt: “[b]y definition, black popular culture is a contradictory space. It is a sight of strategic contestation.”¹⁴ Michelle Stephens constateert dat in de diaspora er sprake is van ‘colour consciousness,’ met de nadruk op de visuele zwartheid, en ‘race consciousness,’ “impl[ying] both an understanding of the shared conditions and cultural bonds that might unite a racial

¹³ Foto genomen door Jaap Scheeren op bezoek bij Martijn Verlinden in Delft. *The Wire* Nr. 334, december 2011, 23.

¹⁴ Stuart Hall, “What is this ‘Black’ in Black Popular Culture?,” in *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz (Londen: Sage, 2005), 289.

group historically over different geographic territories, and the collective impact of their combined struggles against oppression and for freedom.”¹⁵ Het laatstgenoemde diasporisch bewustzijn fungeert mogelijk als een modus om zwarteheid te identificeren. Hierbij kan worden beargumenteerd dat zwarte culturele vormen, waaronder muziek, “must always be heard, not simply as the recovery of a lost dialogue bearing clues for the production of new musics [...] but as what they are – adaptations, molded to the mixed, contradictory, hybrid spaces of popular culture.”¹⁶ Tevens is van essentieel belang hierin de locatie waarin de transformatie plaatsvindt. Wat duidelijk blijkt is dat de hieruit ontstane muziekvormen “were also critically determined by the diasporic conditions in which the connections were forged.”¹⁷ Dit zijn belangrijke aanwijzingen: in combinatie met het onderstaand citaat wordt duidelijk gemaakt dat footwork muzikaal is beïnvloed door hip hop. De steden Chicago en Detroit lijken hierin een grote rol van betekenis te spelen, waarbij techno als muzikale invloed ook in het geheel is betrokken.

[Hip hop]’s been an influence from day one. Hip hop and all music we like, anything we put in. Like what our parents listen to, our uncles and aunts, whatever we listened to when we were little.¹⁸

‘Black music’ in het algemeen is de naam voor een aantal muzikale genres die met de afrosdiaspora worden geassocieerd, waaronder bijvoorbeeld gospel, rhythm & blues, soul, funk, jazz en later hip hop. Door de invloed van hip hop is het voor de hand liggend dat footwork wordt verbonden aan de afrosdiaspora als een product dat afkomstig is uit het betreffend verstrooide gemeenschap. Een van de bouwstenen van hip hop is ‘sampling,’ het gebruiken van fragmenten van opnames van eerdere, al uitgebrachte muziekstukken om aan de hand hiervan een nummer te bouwen. Samplen is het muzikaal citeren van andere werken, waarbij dient te worden gezegd dat de voetnoot expliciet ontbreekt. De oorsprong van de sample is hierbij interessant, tenzij dit (deels) in de titel wordt verwerkt, of in de raptekst eraan wordt gerefereerd en of een onmiskenbaar deel van het oorspronkelijk muziekstuk in de sample naar voren komt. Zoals Tricia Rose aangeeft, het is “a means of archival research, a process of musical and cultural archeology.”¹⁹ Samplen an sich, als een creatief hulpmiddel, maakt hip hop geen zwarte genre. Het zijn de samples zelf, naast de teksten en wellicht de ritmes, die de zwarte identiteit geven aan de muziek. De receptie van fans en critici is de laatste stap naar het toekennen van deze identiteit.²⁰ Voor George Lipsitz is het duidelijk dat

¹⁵ Michelle Stephens, “What Is This Black in Black Diaspora?,” *Small Axe* Vol. 13, Nr. 2 (2009): 27.

¹⁶ Hall, 290.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ “DJ Spinn, DJ Rashad: Breaking down boundaries with juke and footwork,” Red Bull Music Academy, http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/dj-rashad-dj-spinn--windy-city-boom?template=RBMA_Lecture%2Ftranscript.

¹⁹ Tricia Rose, *Black noise: rap music and black culture in contemporary America* (Hanover: University of New England, 1994), 79.

²⁰ Hierbij dient wel te worden gezegd dat tegenwoordig de identiteit meer neigt naar lage(re) klassen dan etnische minderheden. Uiteraard is hip hop een product van zwarte Amerikanen in de arme wijken van grote steden (zoals New York, Chicago, Detroit en Los Angeles), maar nu ligt de nadruk meer op klasseverschillen, specifieke locaties en de hieraan gebonden streek- of groepstalen. “[H]ip hop has also been understood through its links to homeliness, local territory, neighbourhood and kinship: the things that might therefore allow us to describe hip hop culture as a *Gemeinschaft*. Murray Forman has talked about hip hop and rap not in national

het gebruik van samples ook een ideologisch achtergrond heeft, namelijk het democratiseren van culturele productie dat lang onevenwichtig en ontoegankelijk is gehouden door de sociale stratificatie vanuit het oogpunt van de heersende klasse.²¹ Deze ideologie is deels voortgebracht door technologische vooruitgang, in de vorm van de opnametechniek. Gezien de beperkte rechten van de gemarginaliseerde Amerikaanse slaven en de voor hen ontoegankelijke luxes, zoals scholing en materiële artefacten, is het niet ondenkbaar dat opnames in zekere zin de rol van culturele identificatie overnam van literatuur. ‘Because alphabetic script was such an embattled terrain for black subjects in nineteenth-century America, the phonograph did not cause as many anxieties in black cultural discourses, and thus musical notation and writing were not necessarily apprehended as the most “natural” way of recording music...black subjects did not have the same access to alphabetic script as white subjects and therefore were also barred, both discursively and materially, by a variety of repressive, and at times violent, mechanisms, from writing’s attendant qualities of reason, disembodiment, and full humanity,’ schrijft Alexander Weheliye.²² Paul Gilroy maakt gebruik van een soortgelijk argument, door te stellen dat muziek vitaal wordt “at the point at which linguistic and semantic indeterminacy/polyphony arise amidst the protracted battle between masters, mistresses, and slaves.”²³

Binnen afrofuturisme wordt een drietal muzikanten/componisten retrospectief erkend als vertegenwoordigers van deze beweging; jazz-pianist Sun Ra, reggae-producent Lee Perry en funk-zanger/componist George Clinton.²⁴ John Corbett noemt deze drie muzikanten “brothers from another planet” vanwege hun openlijke fascinatie voor de ruimte die ze als thema’s in hun muziek verwerkten. Deze fascinatie werd gebruikt in de identiteit die dit drietal uitdroeg

terms but as increasingly regional and localised phenomena, spread across American cities from New Orleans to Seattle, each scene distinguishing itself from the others – as the West Coast had distinguished itself from the East Coast a few years earlier (and more audibly).”

Ken Gelder, *Subcultures: Cultural histories and social practice* (Oxon: Routledge, 2007), 117.

²¹ “Hip hop calls into question Western notions of cultural production as property through its evocation, quotation, and outright theft of socially shared musical memories. Yet it also illumines the emancipatory possibilities of new technologies and the readiness of marginalized and oppressed populations to employ them for humane ends – for shedding restricting social identities and embracing new possibilities of a life without hierarchy and exploitation.”

George Lipsitz, “Diasporic Noise: History, Hip Hop and Post-colonial Politics of Sound,” in *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place* (Londen: Verso, 1994), 37.

²² Alexander G. Weheliye, “‘I Am I Be’: The Subject of Sonic Afro-Modernity,” in *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity* (Durham: Duke University, 2005), 50.

²³ “The power and “significance of music within the black Atlantic have grown in inverse proportion to the limited expressive power of language. It is important to remember that the slaves’ access to literacy was often denied on pain of death and only a few cultural opportunities were offered as a surrogate for the other forms of individual autonomy denied by life on the plantations and in the barracoons. Music becomes vital at the point at which linguistic and semantic indeterminacy/polyphony arise amidst the protracted battle between masters, mistresses, and slaves.”

Paul Gilroy, “‘Jewels Brought from Bondage’: Black Music and the Politics of Authenticity,” in *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Londen: Verso, 1993), 74.

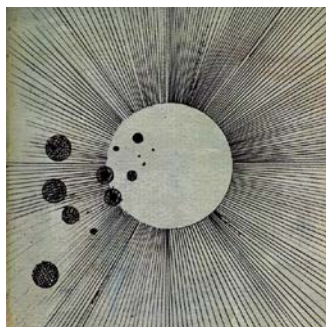
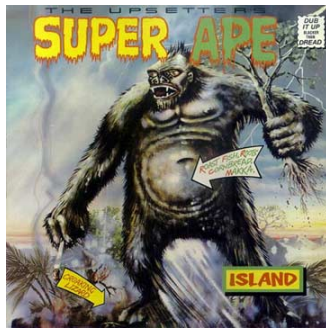
²⁴ John Corbett, ‘Brothers from another planet: The Space Madness of Lee “Scratch” Perry, Sun Ra, and George Clinton,’ in *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein* (Durham: Duke University, 1994), 7-24; Erik Davis, “‘Roots and Wires’ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic,’ in *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2008), 55-56.

en werd tevens bestempeld als waanzin(nigheid).²⁵ Volgens Corbett overlappen de mythologieën van deze drie elkaar en werden deze verwezenlijkt op drie gebieden: aliassen, kostuums en woordspeling. Deze gebieden behoren zowel tot taal (tekstueel en verbaal) als tot visuele beeldvormgeving. De uiteenlopende bijnamen en de visuele aanwijzingen fungeren als verwijzingen naar de identiteit die de artiesten willen uitdragen en beeldvorming die ze voor de geest willen halen voor de luisteraars. Het uitdragen van deze identiteit door middel van muziek kent een hogere complexiteit als het gaat om de analyse vanuit afrofuturistisch standpunt. Kostuums en platenhoezen kunnen via beelden en symbolen duidelijker semiotische relaties blootleggen, terwijl in de muziek er meer schuilt achter het geluid. Gilroy schrijft, “record sleeves have been employed to address the black public and to induce that public to assess and possibly to share in the styles and symbols that constitute the idea of blackness itself.”²⁶ In het volgend hoofdstuk zal juist deze ‘zwartheid’ van footwork worden in kaart worden gebracht aan de hand van haar muzikale genealogie en intertextualiteit.

²⁵ “What is remarkable, uncanny perhaps, about the story of these three musicians, even in their merely mortal incarnation, is how they have independently developed such similar myths. Coming from different backgrounds, working in different musical genres, based in different parts of the music industry, making music for almost exclusively separate audiences, with divergent political and commercial concerns, Ra, Clinton, and Perry have nonetheless created three compatible personal mythologies, each of which is premised on the connection between identity, madness, and outer space.”

Corbett, 9.

²⁶ Paul Gilroy, “Wearing Your Art on Your Sleeve: Notes Towards a Diaspora History of Black Ephemera,” in *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz (Londen: Sage, 2005), 498.



Afbeelding 1.2: Een overzicht van afrocentrische dan wel (afro)futuristische platenhoezen.

Muzikale bouwstenen footwork

Footwork en juke: de kleinkinderen van hip hop en techno

Zowel hip hop en techno kregen hun muzikale wortels vanuit andere genre's die binnen de Atlantische afrodiaspora tot stand zijn gekomen. Het is niet de intentie om het totaalbeeld hiervan in deze thesis uitvoerig te beschrijven; er zijn genoeg bronnen waar de ontwikkeling van deze genres aan bod komt.²⁷ Wat wel relevant is in de vorming en ontwikkeling van footwork (en juke), is namelijk de culturele kruisbestuiving binnen de Atlantische afrodiaspora gevestigd in verschillende steden van de Verenigde Staten. De creatie van 'ghetto tech' en/of 'ghetto house' nam een route via 'electro' en 'Miami bass' en begon eigenlijk met het huwelijk tussen hip hop en techno. Dit is de analyse van Gavin Mueller, die in zijn thesis het beeld schetst van de kruisende wegen van hip hop en techno dat uiteindelijk tot 'ghetto tech' leidt. Electro is eigenlijk een genre die de *breakbeats*²⁸ van oude soul en funk nummers nabootst met onder andere de (toen nieuwe) Roland TR-808 drumcomputer, synthesizers en vocoders om een robotachtig timbre te verwezenlijken. Volgens Mueller was "Planet Rock" (1982) van Afrika Bambaataa niet alleen het begin van electro maar tegelijkertijd vormde het ook de vorm van hip hop dat een nieuw genre inspireerde, namelijk 'Miami bass.'²⁹ Waar electro belangrijk was voor de instrumentatie en geluid van 'ghetto tech,' contribueerde 'Miami bass' voornamelijk met de seksueel getinte inhoud van de rapteksten op de snelle breakbeats van onder andere 2 Live Crew. De reden om de snelheid te verhogen was om de muziek dansbaarder te maken, deze lag rond de 130 en 140 slagen per

²⁷ Er bestaan tientallen uitgaven die zich richten op de geschiedenis en ontwikkeling van hip hop, zoals Tricia Rose's *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), Jeff Chang's *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation* (2005), David Toop's *The rap attack: African jive to New York hip hop* (1984) en *That's the joint!: The Hip Hop Studies Reader* (2011) van Murray Forman en Mark Anthony Neal. Wat techno betreft zijn er beduidend minder uitgaven; wel wordt gerefereerd aan Dan Sisko's *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk* (1999) en Simon Reynolds' *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (1999).

²⁸ Breakbeats zijn vernoemd naar de instrumentale passages binnen soul en funk nummers, meestal een of meerdere maten lang, waarbij de slagwerker een solo verzorgt. Deze passages werden door hip hop dj's en producenten gebruikt als de ritmische basis voor hun composities door middel van loopjes. Een belangrijk gegeven dat vaak over het hoofd wordt gezien is de accentuering van de snare (kleine trom) die op de zwakke maatdelen plaatsneemt; binnen een vierkwartsmaat zijn deze de tweede en vierde tel. "Funky Drummer" van James Brown (1970) en "Amen Brother" van The Winstons (1969) zijn twee composities waarvan de breakbeats veelal gesampled zijn voor respectievelijk hip hop en drum 'n bass. "Syncopation in a general sense (accentuation on a weak beat) occurs in [the 'Funky Drummer'] break in the snare drum, which creates dynamic and durational accents on beats 2 and 4. In rock, funk, and other traditions with roots in African-American musical practice, strong phenomenal accents on the second and fourth beats of the measure are so pervasive that this trait can be regarded as normative."

Mark J. Butler, *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music* (Bloomington: University of Indiana, 2006), 87.

²⁹ 'Bambaataa's "Planet Rock" (1982) is widely credited with spreading the hip hop aesthetic worldwide, but while doing so it spread the electro aesthetic as well. From coast to coast, the synthesizers, drum machines, and robotic voices that mark electro had a pervasive influence on black music in the first half of the 1980s. Electro beats quickly replaced the disco backing tracks of the earliest rap recordings.[...] "Planet Rock" did more than spread hip hop to the rest of the nation: it spread particular types of sounds which were incorporated into emerging black music subcultures.'

Gavin Mueller, "'Straight Up Detroit Shit': Genre, Authenticity, and Appropriation in Detroit Ghetotech," (Thesis, Bowling Green State University, 2007) 16-17.

minuut.³⁰ Een ander factor was het niveau van de vaardigheden van de dj's van 'Miami bass;' deze dj's moesten in tegenstelling tot hun tegenhanders uit hip hop op een hoger tempo de platen mixen, scratchen en cutten.³¹ Mede hierdoor werd de rol van de dj niet overschaduwd door de MC, zoals in hip hop wel het geval was. Door middel van voornamelijk radio maar ook televisie is het publiek van Detroit in aanraking gekomen met 'Miami bass;' in deze zin werd de basis gelegd voor de toekomstige creatie van 'ghetto tech' volgens Mueller.³² Zijn argument wordt ook versterkt door DJ Nasty, een producent uit Detroit:

I remember listening to the radio, 107.9 back in the early '90s, late '80s, and they were playing all this techno stuff and mixing it with house and blending all these styles of music. It wasn't considered ghetto-tech. They were playing 2 Live Crew with Juan Atkins. It was just Miami bass with techno.³³

Wat volgde was de creatie van een nieuwe stijl vanwege de leegte die er was ontstaan na de exodus van de eerste generatie techno producenten, waaronder Juan Atkins, Derrick May en Kevin Saunderson – bekend als de "Belville Three."³⁴ Vanwege hun bekendheid in Europa emigreerden ze uit de V.S.³⁵ Hiernaast ging het bergafwaarts met 'Miami bass;' 2 Live Crew werd meerdere malen ontbonden en evenaarde het succes van hun derde album *As Nasty As They Wanna Be* (1989) niet meer.³⁶ Dit betekende dat er ruimte ontstond voor verdere ontwikkeling van elektronisch dansmuziek in het raamwerk van techno/electro. Mueller vervolgt zijn analyse met het verhaal van DJ Assault, een rapper en dj die bij de toenmalige platenwinkel/label *Buy-Rite Records* werd gestimuleerd om het geluid van techno te omarmen. De baas, Cliff Thomas, had in het verleden ook Juan Atkins geholpen om zijn

³⁰ 'According to PappaWheeler, the other major factor in 2 Live Crew's rise "was simply by focusing more on raw 808 beats, and picking up the tempo of Bass songs to match [their] Electro parent genre, making the songs much more danceable than [their] midtempo counterparts.'" Ibid., 21.

³¹ "Successful Miami DJs had to scratch, cut, and mix music at higher speeds than most hip hop DJs. This fast pace meshed well with the higher tempos – 130-140 beats per minute – characteristic of techno." Ibid., 22.

³² "Spread through radio mix shows and *The New Dance Show* (another local TV dance show, successor to *The Scene*), Detroit audiences were increasingly accustomed to hearing syncopated bass and raunchy lyrics with techno and house. The ground was set for what would become ghetto-tech." Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ 'Named for their neighborhood west of Detroit, the "Belleville Three"—Juan Atkins, Kevin Saunderson, and Derrick May—were associated most strongly with techno's roots.' Geeta Dayal en Emily Ferrigno, "Electronic Dance Music," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224259>.

³⁵ Simon Reynolds, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture* (New York: Routledge, 1999), 219.

³⁶ "The charges were later dismissed, but their third album *As Nasty As They Wanna Be* (1989), which sold more than two million copies on the popularity of the single "Me So Horny," resulted in another obscenity charge brought by Broward County, Florida, which reached the U.S. Supreme Court. The high profile case reflected the broader moral panic surrounding rap music at the time.[...]Although their album *Live in Concert* (1990), the first live rap album, sold well, their popularity soon declined. The group has subsequently broken up and reunited several times, recording additional albums and releasing compilations and singles into the 2000s." Miles White, "2 Live Crew," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218503>.

producties te realiseren.³⁷ Via deze weg begon hij nummers te maken met loops van oudere electro nummers en vocale samples van onder andere 2 Live Crew. Nadat Assault stopte bij Thomas ging hij verder met deze stijl; hij samplede korte vocale (deel)zinnen of woorden vanuit ‘Afro-American vernacular’ om deze op een ritmische manier in zijn producties te verwerken. Dit zou uiteindelijk leiden tot zijn beroemdste nummer “Ass-N-Titties” (1996), waarin naast de korte samples “ass” en “titties” een aantal volle zinnen of strofes worden gezongen.³⁸

Deze situatie is zeker vergelijkbaar met de gebeurtenissen in Chicago in de ‘ghetto house’ scène. Gelijktijdig met techno in Detroit begon in Chicago een ontwikkeling op gebied van elektronisch dansmuziek dat zou resulteren in het genre ‘house,’ dat vernoemd werd naar de club *Warehouse* waar Frankie Knuckles een vaste dj was.³⁹ Tijdens hun interview bij Red Bull Music Academy in 2011 vertellen DJ Rashad en DJ Spinn over de ontwikkeling van ‘ghetto house’ en de hierdoor beïnvloedde keuze van platen die zij zouden draaien. Wat opvalt is dat zij ook een verschuiving constateren in de herhaling van samples in de ‘ghetto house’ nummers, de loops werden korter en ritmischer ingezet. De producties werden simpeler, sneller en de woorden en/of deelzinnen kwamen ook vaker voor:

RBMA: When you say change in the programme, what's the change?

DJ Spinn: You probably can't tell, but go back to... with this it's more like rhythms. Then we get back to drums.

DJ Rashad: And it's faster too. And more words in the track at this time.

DJ Spinn: It started getting a lot simpler, just the simplicity to make a nice track. How can you get simpler than that? Move it, that's it. That's what made people go crazy right there.⁴⁰

De versnelling is goed hoorbaar als je nummers zoals Steve Poindexter “Work that mutha fucka” (1989) en Cajmere’s “Percolator” (1992) vergelijkt met latere nummers zoals DJ

³⁷ “Assault and Red were old friends in Detroit who attended college together in Atlanta, ostensibly studying business, but also soaking up the bass sounds big in Atlanta clubs. After returning to Detroit they started working at Buy-Rite Records, a hub of sorts for aspiring Detroit DJs and producers owned by Cliff Thomas. Juan Atkins himself had gotten his start working at Buy-Rite in the 1980s, using a back room for studio space. Thomas pushed his employees to incorporate techno sounds into their songs.” Mueller, 23.

³⁸ DJ Assault, Pimps N Players EP. <http://www.discogs.com/DJ-Assault-Pimps-N-Players-EP/release/15167>

³⁹ “The term “house” is said to have come from the Warehouse club in Chicago, where house pioneer Frankie Knuckles was the resident DJ. In Chicago venues such as the Warehouse and the Music Box, this emerging sound flourished, fostered by ace DJs like Frankie Knuckles and the late Ron Hardy, and furthered by labels such as Trax and DJ International. House wasn’t one sound, but a wide panorama of sounds, encompassing everything from the tender, moving melodies of Larry Heard to the twitchy, futuristic “acid house” of Phuture. House music, in its early days, often sported this signature “acid” sound—the rubbery, “squelchy” timbres of the Roland TB-303.”

Dayal en Ferrigno.

⁴⁰ “DJ Spinn, DJ Rashad: Breaking down boundaries with juke and footwork.”

Deeon “Da-Horz” (1995) en Paul Johnson “Bump Talkin” (1994). Zoals Jacob Arnold terecht opmerkt, “[r]eleases by Robert Armani, DJ Rush and Traxmen all embraced a harder, faster techno aesthetic. Was this a conscious decision? “I wish I could take credit for it,” [label boss] Barney says, “but I think it had more to do with me having trust in what people were bringing me was actually what was happening in the clubs and on the dance scene.”⁴¹ Uit deze ontwikkeling is het nummer “Let me see you juke” van DJ Poncho & Gant-Man en dus de term juke tot stand gekomen; de producenten hadden het idee gekregen tijdens een avond stappen.⁴² De term zelf is afkomstig uit straattaal van Chicago en duidt op schuren als een manier van dansen.⁴³ De label die tussen 1994 en 2000 ‘ghetto house’ belichaamt is *Dance Mania Records*. Dit was ook de periode waarin Rashad en Spinn binnenkwamen bij de label om producties uit te brengen. Het kwam alleen tot een nummer voor beide producenten op naam van een ander persoon, DJ Thadz: “We didn't know Dance Mania was gonna come to a close as soon as it did. We were just getting out feet wet.”⁴⁴ Hierdoor ontstond er ook een leegte in Chicago:

Everybody that was on Dance Mania Records, they stopped DJing when it closed down. Deeon, Milton, Slugo, PJ, Wax Master, DJ Funk, too. Everybody just left, as far as Chicago goes. They weren't doing any parties, they stopped making music, they just left the scene completely. So that left me, this guy, DJ Clent, our people, Traxman and Gant-Man, just out there. So we were like, “Fuck it! We're gonna take over.”⁴⁵

Footwork: een analyse

Dance Mania als kweekvijver is belangrijk voor het traceren van de eerste veranderingen die uiteindelijk tot footwork als genre zou leiden. DJ Clent, een van de bovengenoemden, bracht een EP (*100% Ghetto*, 1998) uit waarop een aantal nummers de ritmiek van latere footwork herbergden.⁴⁶ “3rd Wurle” is gemaakt met de TR-808 en begint als een hip hop nummer met breakbeats op halve tempo van de originele 160 slagen per minuut, de *clap* op de derde tel en een herhalend melodie elke twee maten.⁴⁷ Verder in het nummer komt de vierkwartsmaat aan te pas terwijl een afwijkend ritme met de tom wordt afgespeeld; waar er vier slagen in de sub-bas per maat voorkomen, worden er zes of meer slagen in het ritme van de tom gehoord.⁴⁸

⁴¹ Jacob Arnold, “Dance Mania: Ghetto House’s Motown,” Resident Advisor, 15 mei 2013, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1806>.

⁴² “When we would be at parties, we’d hear girls like, ‘They jukin in there’ or ‘We gonna go get our juke on.’ I remember just looking at Gant like, ‘Let’s make a track.’”

Nick Barat, “On the floor with Chicago juke DJs,” The Fader, 26 januari 2007, <http://www.thefader.com/2007/01/26/on-the-floor/>.

⁴³ “The first of these new dance sensations was called jukin’—a term borrowed from the 1930s and the era of juke(box) dancing. This form of Chicago dance has two meanings that are variations on one basic premise: the combination of bent knees and fast body movements. The first form of jukin’ is often likened to grinding in a more vulgar sense reminiscent of a club scene (with bodies coming into close contact).” Warren Scott Cheney, “The Evolution of the Second City Hip Hop Lyric,” 316-317.

⁴⁴ “Breaking down boundaries.”

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ <http://www.discogs.com/DJ-Clent-100-Ghetto-We-2-Ghetto-4-Ya/release/70620>

⁴⁷ De clap is een digitale nabootsing van een handgeklap en fungeert als een snare.

⁴⁸ Sub-bas wordt gezien als tonen die bij het laagste bereik van hoorbaar geluid worden ingedeeld, ongeveer tussen 60 en 20Hz. Geluid onder 20Hz wordt niet meer gehoord, maar de vibraties kunnen bij hoge amplitude of

Deze afwijkende ritme wordt door DJ Clent op “Back Up Off Me” (2004) nog verder ontwikkeld en krijgt hierop een prominente plaats in het geraamte van footwork nummers. Fagan noemt dit nummer “een onbetwistbare voorloper” van het huidig footwork genre.⁴⁹

Vanwege de wisselende patronen in de ritmiek van footwork nummers van de verschillende producenten wordt vaker dan niet teruggevallen op het benoemen van de tempo en het verwijzen naar de snelle dans die deze muziek vergezelt. De dans heeft dezelfde naam en wordt uitsluitend met voetbewegingen uitgevoerd.⁵⁰ Een belangrijk aspect van de tempo is dat het zowel 160 als 80 slagen per minuut is, dus *double time* en *half time*. “[I]t ain’t really 80bpm, or 160bpm, it’s really both, at the same time, so however you wanna listen to it, or however you wanna make it, you know,” aldus Spinn.⁵¹ Deze afwisseling zit in het belang van de dansers; vanwege de energie die gebruikt bij het dansen op dit tempo zijn er rustmomenten nodig waarin de dansers zich kunnen opladen voor een volgende uitvoering.⁵² Tijdens wedstrijden tussen verschillende dansers is dit het moment waar de tegenstander het overneemt of waar een nieuwe uitdager zich in de strijd mengt.⁵³ In het interview bij Red Bull vertellen Rashad en Spinn dat hun verleden als dansers een rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van het genre: “Oh yeah, that’s where it came from, the dancing side of us. Dancers from Chicago really like bass, claps, something crazy and something unexpected and that’s what we try to keep up for the people that are still dancing.”⁵⁴

Ondanks de uiteenlopende nuances van de producenten wat betreft het toepassen van het footwork ritme, is er toch een bepaalde muzikale abstractie mogelijk om tot een analyse te komen van een archetypisch blauwdruk voor footwork. Het lijkt erop dat de oorspronkelijke breakbeat afkomstig uit soul en funk in footwork twee keer zo snel wordt uitgevoerd, waarbij er dient te worden gezegd dat met de accentuering en tijdsduur per slag of noot kan worden gevarieerd. Doordat deze breakbeat twee keer zo snel wordt gespeeld, ontstaat er een verdubbeling van het aantal accenten oftewel sterke maatdelen. Waar binnen de gebruikelijke vierkwartsmaat van elektronisch dansmuziek vier slagen worden verwacht zijn er nu zes slagen te horen. Deze zes slagen kunnen worden gekenmerkt als een tweevoud van het 3+3+2

druk wel worden gevoeld; dit geluid wordt door Steve Goodman, beter bekend als producent Kode9, *unsound* genoemd.

Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of War* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2010), 198.

⁴⁹ “There’s less reliance on a 4/4 kick, more Miami-bass drum programming but with somewhat more abstract kit sounds. It’s structured is a simple 8-bar switch arrangement, and the second half of the track, with its insistent, repeated 808-snare hits, is a definite precursor to the current Footwork sound.”

Fagan.

⁵⁰ Het bovenlichaam en de handen worden alleen gebruikt voor balans.

⁵¹ Fagan.

⁵² “Now, these kids are amazing, they’re dancing so fast. But at the same time we make the music so they can slow down to catch their breath and then come back to going fast.”

“Breaking down boundaries.”

⁵³ “The music is designed to soundtrack dance battles between rival crews of Footworkers, and the battle scene has been wholly important with regards to the sonic development of the genre. In the simplest sense just from a tempo perspective, dancers literally demanding that the DJs speed the tracks up so they could showcase more convoluted moves.”

Fagan

⁵⁴ “Breaking down boundaries.”

ritme. In afbeelding 2.1 wordt dit ritme in muzieknotatie weergegeven: in de eerste maat is deze verdeling in half time genoteerd, in de tweede maat in double time. Onder de zes slagen (van double time) bevinden vier geaccentueerde slagen en twee zwakke, vanuit de verdeling zijn de eerste twee slagen (elk met de tijdsduur van 3 eenzestiende tellen) geaccentueerd en de laatste slag (van 2 eenzestiende tellen) zwak. Dit wordt veroorzaakt doordat de tweede slag op het laatste kwart van de sterke maatdeel begint; hierdoor ontstaat de perceptie dat er twee geaccentueerde slagen klinken op de eerste tel. Er is ook sprake van een oneven aspect in de verhouding tussen aantal tellen en slagen: in dit ritme zijn er zes slagen verdeeld over zestien (eenzestiende) tellen. Er bestaat geen even proportie tussen teller (zestien) en noemer (zes). Deze onevenheid is terug te vinden in Afrikaanse trommelmuziek en latere vormen van muziek uit de Atlantische afrodiaspora (dit wordt verder uitgewerkt in de conclusie van deze thesis).⁵⁵ Om dit aspect asymmetrisch te noemen is wellicht problematisch; Butler betoogt dat bij een 3+3+2 ritme (of zijn variant 2+1+2+1+2) er sprake is van een palindroom in het patroon zelf.⁵⁶



Afbeelding 2.1: 3+3+2 patronen in vierkwartsmaat via Finale PrintMusic 11.

Dit archetypisch patroon wordt in de praktijk uiteraard aangepast; het aantal slagen kan worden verminderd of uitgebreid met het behoud van de posities van de accenten. Overigens bepaalt creatieve vrijheid dat dit patroon in vrijwel alle instrumenten kan voorkomen, zelfs tegelijkertijd over meerdere instrumenten verdeeld. Onder de instrumenten bevinden zich ook samples, die volgens deze patroon ingezet kunnen worden. Een uitzondering hierop is de snare/clap, die een vrije rol heeft: het kan als een metronoom de tempo aanduiden of als verassingselement worden toegepast. Om meer inzicht te verschaffen rondom dit ritmisch archetype zal aan de hand van grafische weergaven worden aangegeven hoe dit in de praktijk uitziet. De volgende afbeeldingen zijn van producties van Rashad, respectievelijk “Feelin” (*Tek Life Vol. 1: Welcome to the Chi*, Lit City Trax, 2012) en “Who da Coldest” (*Itz Not Rite EP*, Planet Mu, 2010).

⁵⁵ “These rhythms occur in other repertoires as well: for instance, the drum ensemble music of sub-Saharan Africa, Cuban son, and certain strains of rock music. Much of the research on their properties has centered on West African music, which forms a common point of heritage among these styles. In the most frequently discussed African styles, asymmetrical patterns tend to present an odd number of attacks within an even number of pulses.”

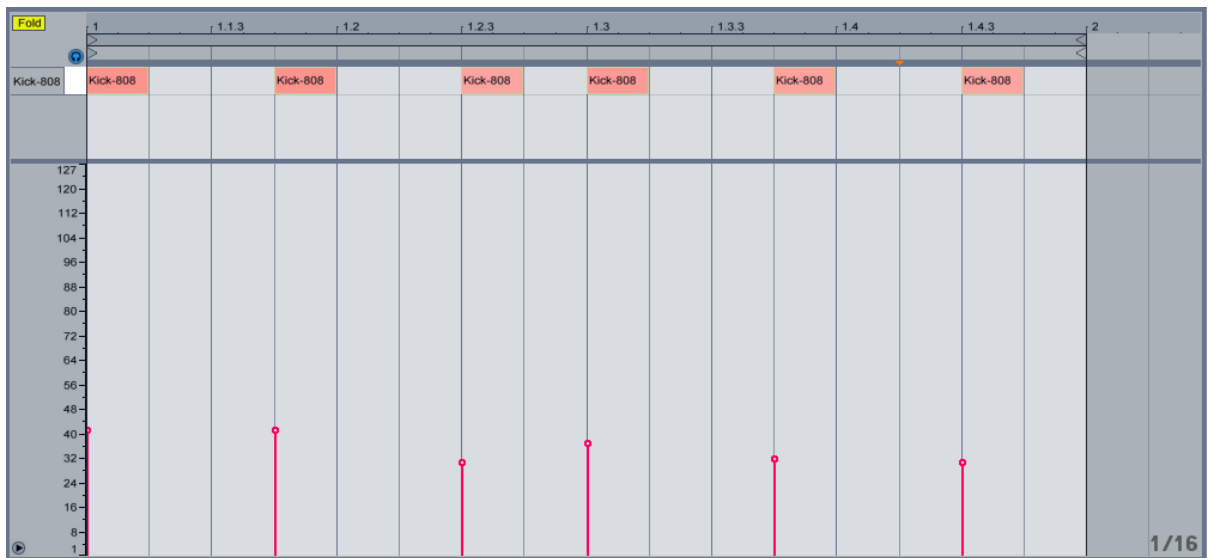
Butler, 84.

⁵⁶ “As a descriptor for rhythms such as 3 + 3 + 2, the term “asymmetrical” is problematic in various ways. First, I am using this term to refer to a special subclass of asymmetrical patterns rather than to all of them. Second, some of the patterns I have discussed are not, strictly speaking, asymmetrical. The patterns 3+3+ 4+3 + 3 and 2+ 1 + 2+1 + 2, for example, present durations that form a palindrome.”

Ibid., 85.



Afbeelding 2.2: Grafische weergave van geluidsgolven van “Feelin” via Adobe Audition CS6.

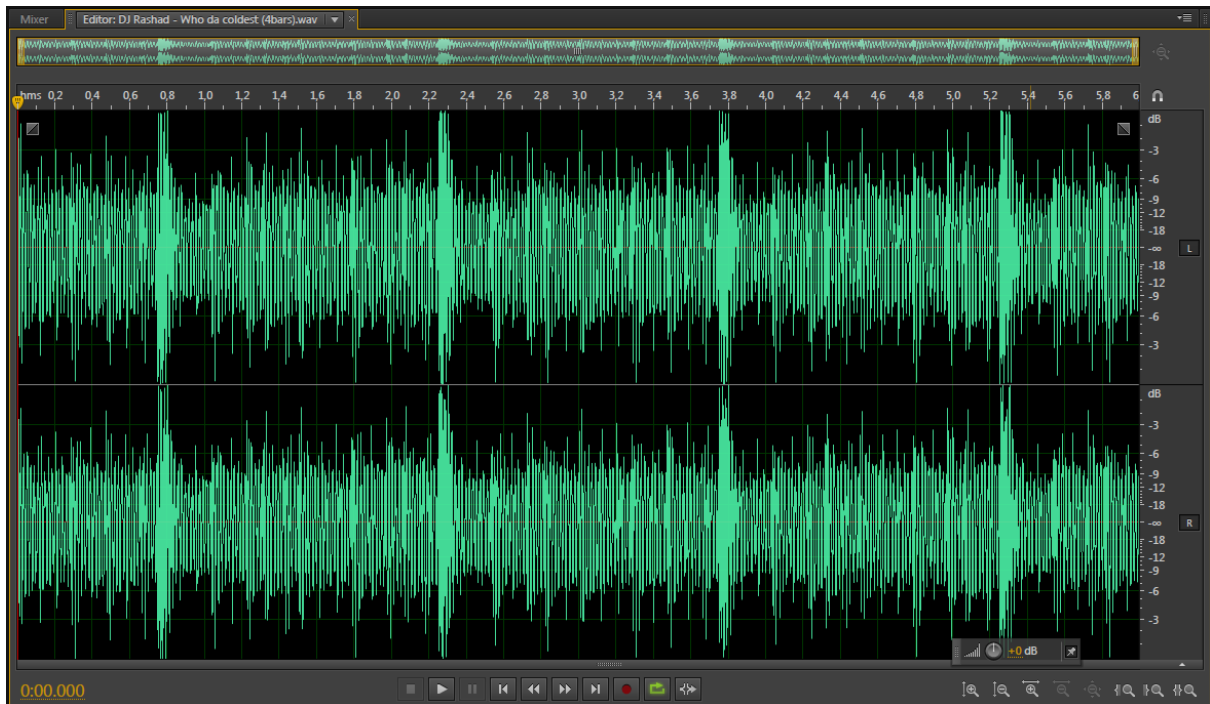


Afbeelding 2.3: Ritmisch patroon van “Feelin” nagemaakt in Ableton Live 8.

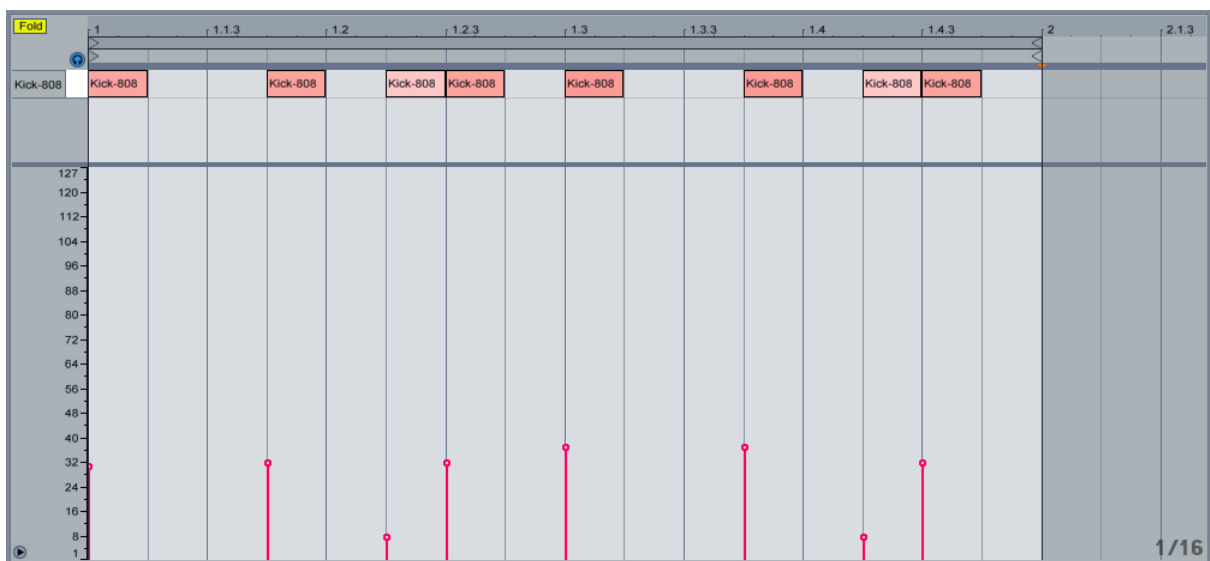


Afbeelding 2.4: Transcriptie in notenschrift van ritmisch patroon “Feelin.”⁵⁷

⁵⁷ Transcripties worden in Finale MusicPrint 11 gegenereerd aan de hand van uit Ableton Live geïmporteerde midi files van desbetreffende patronen.



Afbeelding 2.5: Grafische weergave van “Who da coldest.”



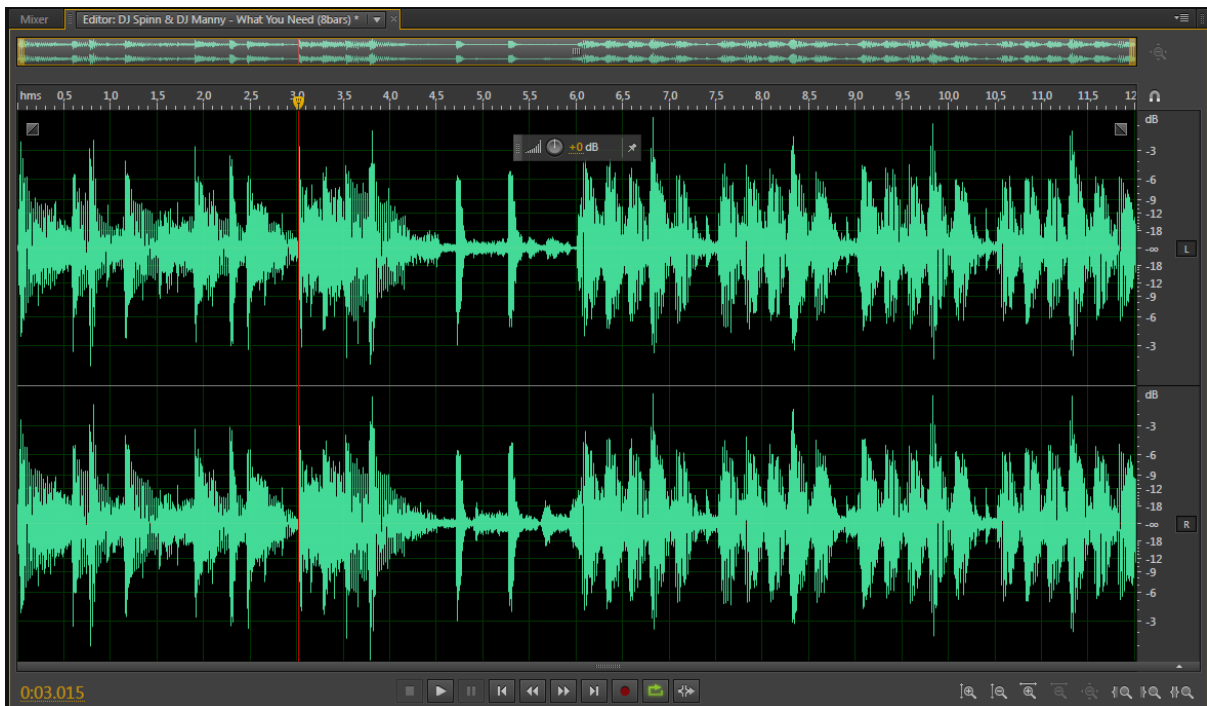
Afbeelding 2.6: Ritmisch patroon “Who da coldest.”



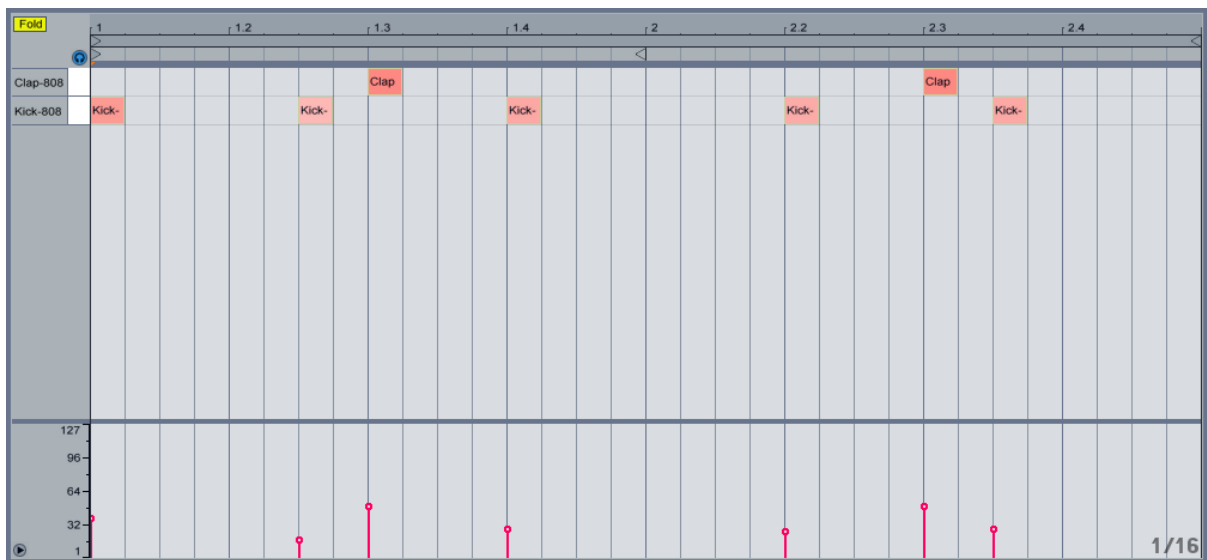
Afbeelding 2.7: Transcriptie ritmisch patroon “Who da coldest.”

In afbeelding 2.1 zijn vier maten weergegeven waarop duidelijk te zien is dat er 24 slagen aanwezig zijn. Verder is ook te zien dat elke derde slag korter en minder dicht is dan de twee

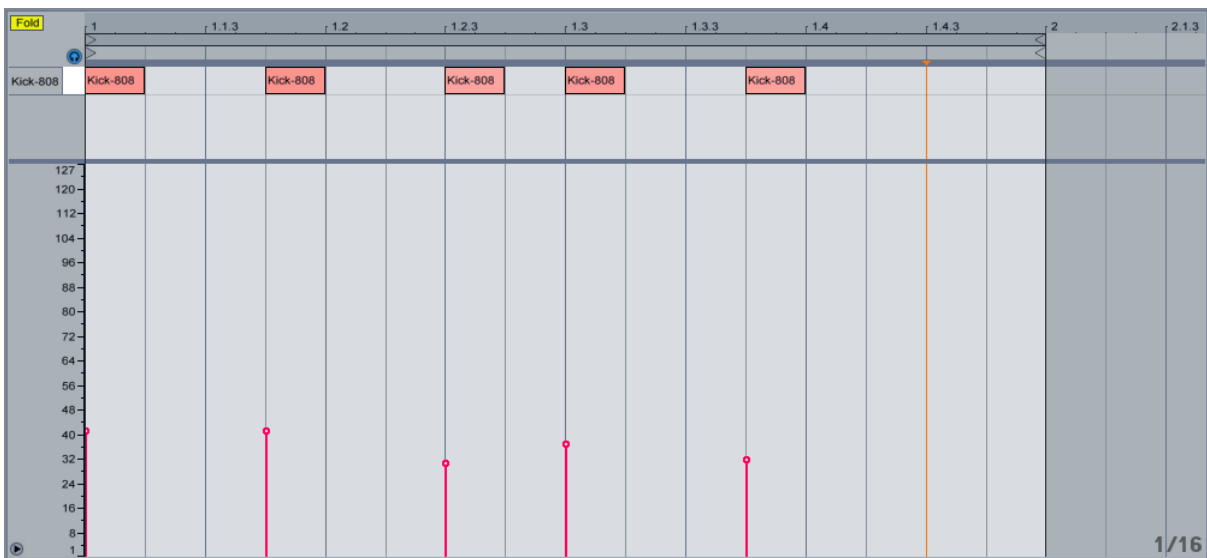
vooraangaande slagen. Dit is systematisch weergegeven in afbeelding 2.2, waar de patroon binnen Ableton Live is geprogrammeerd en exact wordt weergegeven hoe lang elke slag duurt in 1/16 noten. Vanwege de aard van de 808 basdrum dreunt deze door tot de volgende slag wordt ingezet. In afbeelding 2.3 wordt het de patroon uitgebreid, dit is wat minder goed te zien. De vier uitgerekte verticale strepen hier zijn de snares. De patroon wordt in afbeelding 2.4 duidelijker aangegeven. De manier waarop double time en half time in elkaar overgaan wordt geïllustreerd aan de hand van weergaven van een nummer van Spinn en DJ Manny, “What you need” (*Tek Life Vol. 2: What You Need*, Lit City Trax, 2012). In afbeelding 2.5 zijn acht maten te zien, waarbij de eerste twee maten een half time beat weergeven. De patroon van deze breakbeat is te zien op afbeelding 2.6; er zijn claps toegevoegd om aan te geven dat dit als een maat ervaren wordt vanwege de halve tempo. De volgende twee maten bevatten een onvolledige breakbeat die als een inleiding fungeert voor de overgang naar double time in de laatste vier maten. Deze double time patroon wordt in afbeelding 2.7 weergegeven. Kortom, dit zijn patronen die vaak voorkomen in footwork producties waar verschillende variaties op worden verzonden.



Afbeelding 2.8: Grafische weergave van “What you need.”



Afbeelding 2.9: Ritmisch patroon van half time breakbeat “What you need.”



Afbeelding 2.10: Double time ritmisch patroon “What you need.”

Wat de vorm betreft is er geen formele conventie voor een footwork track; er is geen sprake van bijvoorbeeld een vaste vers-refrein structuur. Vooral in de beginjaren van footwork was er weinig sprake van muzikale vorm, herinnert Rashad zich: “due to the standards we had set for us we had to commercialise our shit and make it radio-friendly, DJ-friendly.”⁵⁸ Sommige producties kunnen een dergelijk structuur bevatten met een doorwerking of progressie van het ritme of van de samples. Qua ritme kunnen secties van zowel half time als double time elkaar alterneren waarbij de terugkeer van een sectie een geëvolueerd ritmiek kent. Dit kan ook met de samples of melodieën (een sample kan korter worden geloopt of andere delen van hetzelfde gesamplede nummer worden gebruikt). Wel zijn er secties te herkennen die per even aantallen van twee maten worden ingezet, normaliter per acht maten. Dit staat bekend als “8-bar switch arrangement.”⁵⁹ Er kan dus wellicht gesproken worden over een binaire vorm.

⁵⁸ “Breaking down boundaries.”

⁵⁹ Fagan.

Sociale context footwork

Socio-economische situatie in South Side Chicago

RBMA: So you're both from Chicago, born and always been there?

DJ Rashad: Yep.

RBMA: Where exactly?

DJ Spinn: South suburbs, can't lie. But where we live, I can guarantee you, it's rougher than the city.

DJ Rashad: For real.

DJ Spinn: We have most of the project buildings on the South Side, a lot of great music and a lot of great art, imagination and everything come into being. Just hard circumstances that came out of a real rough area.⁶⁰

Buiten muzikale kenmerken vertoont Chicago gelijkenissen met New York wat betreft sociale omstandigheden binnen een omgeving waaruit een muzikale traditie tot stand komt. Chicago kent een geschiedenis van armoede, misdaad en rassenscheiding onder haar inwoners. Dit komt niet als een verrassing, Chicago is de derde stad van de V.S. qua aantal inwoners en staat bekend als “Second City.” Armoede is een logisch onderdeel van een grote stad; in haar artikel “A style nobody can deal with” spreekt Rose over de stedelijke omgeving in New York als de geboorteplaats van hip hop. Ongeacht de verschillen tussen New York en Chicago qua omgang van en dynamiek binnen de arme wijken is er wel sprake van gelimiteerde vooruitzicht op mobiliteit in de sociale hiërarchie voor de inwoners van South Side.⁶¹ Dit geldt in zekere zin ook voor het in aanraking zijn met armoede, geweld en de voornamelijk zwarte bevolking van deze buurten. Het is niet de intentie om de oorzaken en gevolgen hiervan volledig te ontleden in een sociologisch analyse; wat wel naar voren gebracht gaat worden is hoe een gemeenschap met weinig individuele kapitaal op een

⁶⁰ “Breaking down boundaries.”

⁶¹ “Postindustrial conditions in urban centers across America reflect a complex set of global forces which continue to shape the contemporary urban metropolis. The growth of multinational telecommunications networks, global economic competition, a major technological revolution, the formation of new international divisions of labor, the increasing power of finance relative to production, and new migration patterns from Third World industrializing nations have all contributed to the economic and social restructuring of urban America. These global forces have had direct and sustained impact on urban job opportunity structures, have exacerbated long-standing racial- and gender-based forms of discrimination and have contributed to increasing multinational corporate control of market conditions and national economic health. Large-scale restructuring of the workplace and job market has had its effect upon most facets of everyday life. It has placed additional pressures on local, community-based networks of communication, and has whittled down already limited prospects for social mobility.”

Tricia Rose, “A Style Nobody can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop,” in *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz (Londen: Sage, 2005), 403.

creatieve manier omgaat met diens culturele ambities. Hierin speelt de footwork dans een belangrijke rol en zal verder worden belicht in onderstaande paragraaf.

De gevolgen van criminaliteit en de bestrijding hiervan zijn duidelijk voelbaar voor de inwoners van South Side. Rashad en Spinn erkennen zelf de aanwezige omstandigheden van hun buurt. In een interview op Resident Advisor geeft Spinn een kijk in zijn verleden als het gaat om hoe hij daar woonde. Over geld was hij helder: “[t]here’s plenty of stuff to do, plenty of stuff to get into, but if you ain’t got money, nine times out of ten you gone get yourself into some trouble.”⁶² Tegenwoordig moet hij of een van de andere Teklife dj’s persoonlijk geld in een evenement steken, anders komt er niks van terecht. Dit brengt risico’s met zich mee. Spinn vertelt een anecdoten waarin blijkt dat hij door de politie verantwoordelijk werd gehouden voor een dodelijke vechtpartij tijdens een feest waar hij zelf draaide. Waar een feestganger buiten de locatie van het leven werd beroofd, moest Spinn’s apparatuur vervolgens hetzelfde ondergaan. Zijn apparatuur werd hem ontnomen, tot op heden.⁶³ In deze zin bestaat er een hogere kans dat buiten de macht van feest-organisatoren een opstoot tot meer kan leiden in negatieve zin.

Laurance Ralph, (oud-)student filosofie aan de Universiteit van Chicago, onderzocht in 2007 als onderdeel van zijn proefschrift de invloed van geweld en mobiliteit binnen een bende gevestigd in West Side Chicago. Deze bende gaat te werk vanuit een buurt met de fictieve naam ‘Eastwood.’ In zijn onderzoek presenteert Ralph een aantal zeer confronterende gegevens over de bewoners van ‘Eastwood;’ 42% van deze geregistreerde personen leefden onder de armoedegrens, het jaarinkomen per huis bedroeg minder dan de helft van het gemiddelde van Chicago en 57% van de volwassenen zijn in aanraking geweest met justitie.⁶⁴ In de geest van New York ontwikkelde zich een armoede in de wijk vanwege de verschuiving van productie naar dienstverlenende diensten, zoals Rose dat heeft beargumenteerd.⁶⁵ Met andere historische gegevens onderbouwt Ralph hoe deze buurt zich heeft ontwikkeld tot een voornamelijk door zwarte Amerikanen bewoond gebied.⁶⁶ Qua statistieken staat dit niet gelijk

⁶² Todd Burns, “Resident Advisor Exchange 008: DJ Spinn & Chrissy Murderbot,” Resident Advisor, 19 november 2010, <http://www.residentadvisor.net/podcast-episode.aspx?exchange=8>.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ In the year that my research began (2007), there were 41,768 residents living in Eastwood, according to the latest data from the U.S. Census Bureau. The median household income was \$20,253 (compared to \$46,767 for the city of Chicago and \$52,175 nationally). 42 % of these residents were living below the poverty line (compared to 16.9% for the city of Chicago and 9.6 % nationally). Eastwood’s unemployment rate was 13%—three times as much as the rest of Chicago. 34% of residents between 18 and 24 years of age lacked a high school diploma or GED. What is more, 57% of Eastwood adults were involved in the criminal justice system.” Laurence Ralph, “You never hear about the wheelchair: violence and mobility in a Westside Chicago gang,” (PhD diss., University of Chicago, 2010) 3-4.

⁶⁵ “Like many U.S. communities in urban areas, Eastwood became impoverished in the 1970s when the labor market shifted from manufacturing to service industries.” Ibid., 5.

⁶⁶ “Eastwood became the predominately African American neighborhood it is today in the 1950s, during a decade of ‘white flight.’ Taking in the racism then pervasive in the U.S., the population of Russian Jews now sought to evade Southern blacks migrating to the Midwest. The white population dropped from 87,000 to 11,000 at the same time that the black population grew from 13,000 to more than 113,000. By the late 1950s Eastwood was 91% African American.” Ibid., 7.

aan de South Side, maar is binnen perspectief te zien als een vergelijkbare context. Tijdens zijn bezoek aan een sessie van “The House,” een sociale activiteit gesponsord door de kerk en gericht op de jeugd, komt Ralph jongeren die footwork dansen. Uit zijn observaties van het gedrag van een aantal footworkers concludeert hij dat deze dans mogelijk een middel is voor een bende om jongeren aan zich te binden:

The footworkers who attend House Practice, however, are not all gang members; though, in many instances, the *best* footworkers are. This is partially because, in a community with a 71% high school dropout rate, footworkin’ gang members have more time at their disposal, and may well be outside at any hour of the day or night, practicing their craft. [...] Notions of authenticity in the realm of footworkin’ also overlap with notoriety amongst gangs, so that footworkers from particular streets are thought to be consistently better than those from other areas. Hence, because footworkin’ is grounded in the geography of neighborhood, efforts to contain gang members come to mirror efforts to redevelop the spaces in which their feet flicker.⁶⁷

Dit argument staat haaks op datgene waarmee Rashad en Spinn bezig zijn. Tijdens een informeel gesprek met het duo tijdens hun tournee in Nederland van 2012 geven de producenten aan dat dit in hun beleving niet aan de orde is. “In the past that was the case, but that’s a long time ago,” is het antwoord van Spinn op de vraag wat het verband is tussen footwork en bendes, of dit überhaupt bestaat in hun beleving van de sociale functie van footworken.⁶⁸ Over de door Ralph onderzochte bende spreekt het antwoord van Rashad boekdelen: “[n]ever even heard of them.”⁶⁹ Het doel van evenementen van de Ghattoteknitianz is om de jeugd een podium te geven waar ze zichzelf kunnen ontwikkelen zonder blootgesteld te worden aan illegale activiteiten op straat. Als voormalige leden van de dansgroep House-O-Matics, opgericht in 1985 door Ronnie Sloan, hebben Rashad en Spinn zelf ondervonden hoe een dergelijke (al dan niet formele) organisatie een bevorderend invloed kan uitoefenen op jongeren en jonge volwassenen.⁷⁰ Via House-O-Matics kregen ze hun eerste optreden en het is zelfs mogelijk dat ze ook hier hebben geleerd over draaien en produceren, bijvoorbeeld van DJ Deon.⁷¹ Als ervaringsdeskundigen proberen ze aan de footwork wereld bij te dragen door een podium te creëren voor jongeren met niet zo gunstige vooruitzichten. Zoals hieronder geschetst wordt, is footwork een manier om het gevoel van gemeenschap te bevorderen. Althans, dat is de intentie van de Ghattoteknitianz door middel

⁶⁷ Ibid., 61-62.

⁶⁸ Zie bijlage B: De ontmoeting met Rashad en Spinn, 61.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ “Competitive dance crews flaunted their talents at parties, and the House-O-Matics, founded in 1985 by Ronnie Sloan, were the most feared; in fact, many of the DJs who pioneered footwork cut their teeth as dancers with House-O-Matics, including DJ Deon, RP Boo, and DJ Rashad (still a key player with his group Ghattoteknitianz and label Lit City).”

Dave Quam, “These Feet Were Made For Workin’: Inside Chicago’s Explosive Footwork Scene,” *Spin Magazine*, 5 juli 2012, <http://www.spin.com/articles/these-feet-were-made-workin-inside-chicagos-explosive-footwork-scene/>.

⁷¹ “[DJ Deon]’s a crucial person in the scene—someone who not only influenced many of his fellow producers sonically, but also, in some instances, taught them how to sample and use drum machines.”

Dave Quam, “The evolution of footwork,” Resident Advisor, 19 november 2010, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1235>.

van wekelijkse sessies van wedstrijden te organiseren zonder entree te vragen. Wel bestaat er de mogelijkheid om weddenschappen af te sluiten, waarbij de winnende ‘crew’ het geld onderling zal verdelen. “Believe me, these guys dance like this all night, for six hours. For a little bit of money, but mostly for the respect and the love of footworking.”⁷²

DJ Rashad: What we tried to do was set something so the footworkers had something to do. And kids, whatever. Instead of just banging on the streets, selling drugs, smoking, 'cause it's crazy out in Chicago. And there ain't shit to do but get into trouble. So we figured maybe we'd have something for these guys to do, to express themselves in another way. We really didn't get any money out of this, this was for the kids.⁷³

Footwork dans en performativiteit

Footwork is niet alleen de naam van het genre maar ook die van de dans die op deze muziek wordt uitgevoerd. Deze dans lijkt haar oorsprong te vinden in dezelfde lijn van de muzikale stijl. Dave Quam vertelt, verspreid over een aantal artikels, hoe “House-O-Matics were among the early pioneers of the modern, chaotic battle.”⁷⁴ In 1989 werd volgens hem al de eerste stap gezet in de richting van footwork in haar huidige vorm, door een paar dansers in de videoclip van “Turn Up the Bass.”⁷⁵ Rashad en Spinn hebben het begin van deze ontwikkeling meegemaakt via een andere nummer rond dezelfde tijd, “Video Clash” van Lil Louis (1988, DM011). “This was the beginning of lots of crews coming together and dancing against each other. It wasn't even footwork back then,” aldus Spinn.⁷⁶ Footwork is een dans dat draait rond snelle bewegingen met de benen en het combineren van zulke bewegingen. Het kan worden gezien als vlagen van razernij waarin de voeten en benen een soort gestotter vertonen; met sterke en snel herhalende bewegingen van de benen tussen de momenten waar de voeten de grond aanraken. Soms ziet het eruit als een reeks van schoppende bewegingen in uiteenlopende richtingen. De drukke ritmes van de muziek maken het mogelijk om verschillende combinaties uit te voeren mits de danser de kracht en finesse hiervoor beheerst. In afbeelding 3.1 laat DJ Manny van Ghettoteknitianz zien hoe snel de dans uitgevoerd wordt; de twaalf momentopnames werden in minder dan vier seconden vastgelegd.

⁷² “Breaking down boundaries.”

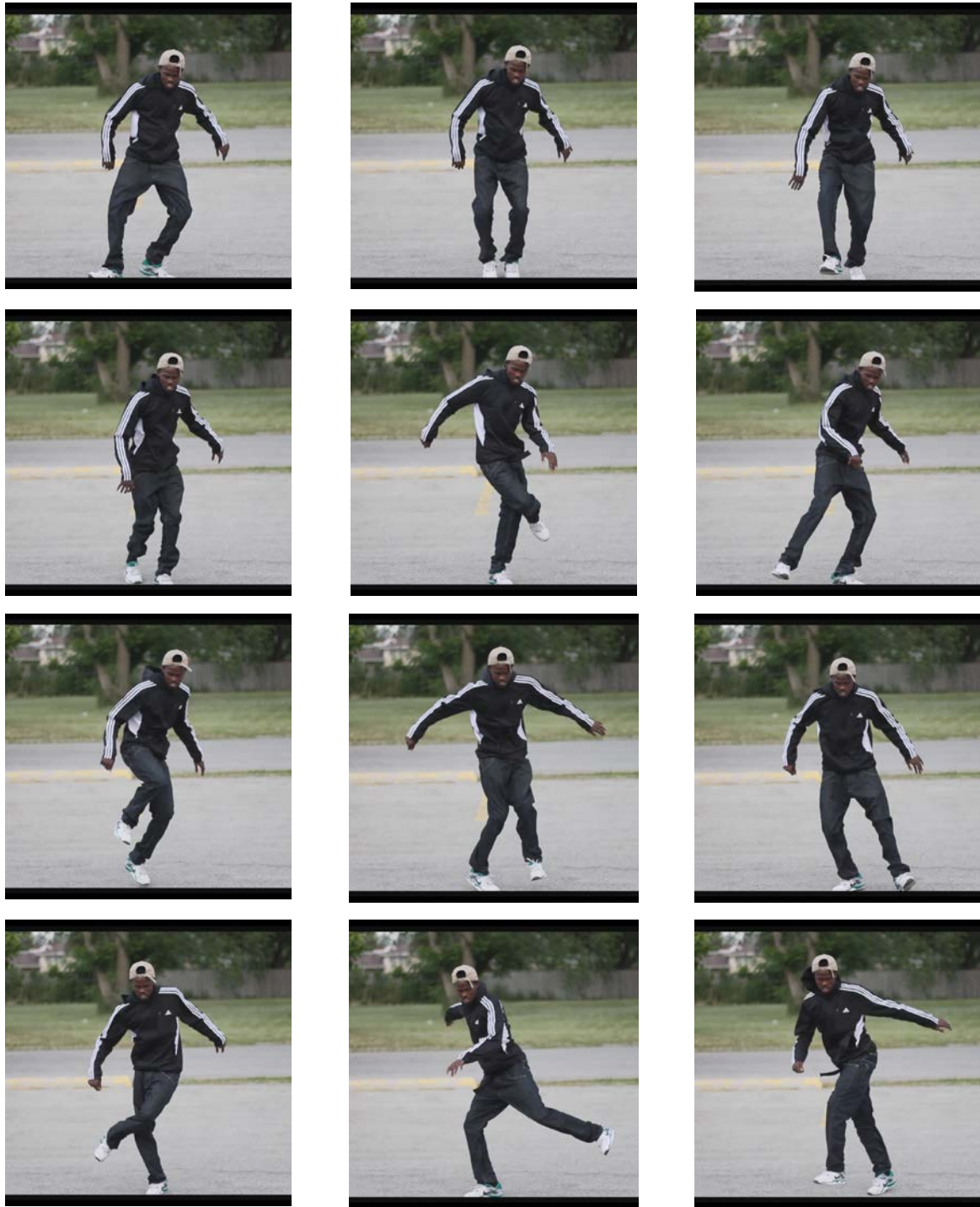
⁷³ Ibid.

⁷⁴ Quam, “Evolution of footwork.”

⁷⁵ “Neither the music nor the early battles were as intensely elaborate as what would come later, but in the video for Tyree Cooper's 1989 hip-house classic "Turn Up the Bass," two dancers briefly "dribble" their feet (a shuffling movement that starts most footwork moves). It was a crucial first step.”

Quam, “These Feet.”

⁷⁶ “Breaking down boundaries.”



Afbeelding 3.1: Bewegingen van de footwork dans gedurende twee maten.⁷⁷

⁷⁷ Elke rij vertegenwoordigt een halve maat en elke afbeelding is genomen op het moment van elk slag binnen het ritmisch archetype vastgesteld in hoofdstuk 2. De twaalf slagen volgen elkaar van links naar recht en van boven naar beneden; twee maten duurt een kleine vier seconden. Deze afbeeldingen zijn afkomstig van de video voor “Goin’ In” gemonteerd door Gear Digital. <http://www.dontwatchthat.tv/2012/06/teklife-footworkin-dj-manny-dj-curt-dj-frost-dj-kidd-dj-t-mo-goin-in/>

In beginsel is footwork, net zoals breakdancing, een middel voor krachtmeting tussen individuen in Chicago dat ook het muziekgenre heeft beïnvloed.⁷⁸ Fagan schrijft het aspect van performance toe aan Ronnie Sloan en Ant Brown van House-O-Matics, die de dans hebben geformaliseerd.⁷⁹ De dans is nu een manier om als uitvoerder (performer) zichzelf te laten zien als onderdeel van een ‘crew.’ In zijn theorie van Performance Studies beargumenteert Richard Schechner dat een performance een demonstratie is van handelingen of acties en wordt benoemd als “showing doing.”⁸⁰ De intentie is om te etaleren; in deze zin is het dansen op een bepaalde manier gestructureerd dat de uitvoering een optreden op zichzelf is (geworden). Vanuit zijn theorie maakt Schechner onderscheid tussen zeven functies van performance, te zien op afbeelding 3.2.⁸¹ Vijf van deze functies zijn in footwork te vinden: *to foster community*, *to make or change identity*, *to entertain*, *to create beauty* en *to teach or persuade*. Het bevorderen van de gemeenschap en het vermaken liggen voor de hand als functies, de eerste is hierboven al ter sprake gekomen. Het didactisch aspect, het vormen van identiteit en het esthetisch aspect liggen dicht bij elkaar en komen tot uiting tijdens wedstrijden of ‘battles.’ Onder mede-dansers bestaan verschillen in niveau’s van techniek en schoonheid van handelingen en specifieke imago’s. In zijn analyse van ‘breakdance’ geeft Joseph Schloss inzicht in de specifieke functies van de competitiegeest van dansers en danseressen onderling:

⁷⁸ “The music is designed to soundtrack battles between rival crews of Footworkers, and the battle scene has been wholly important with regards to the sonic development of the genre.”

Fagan.

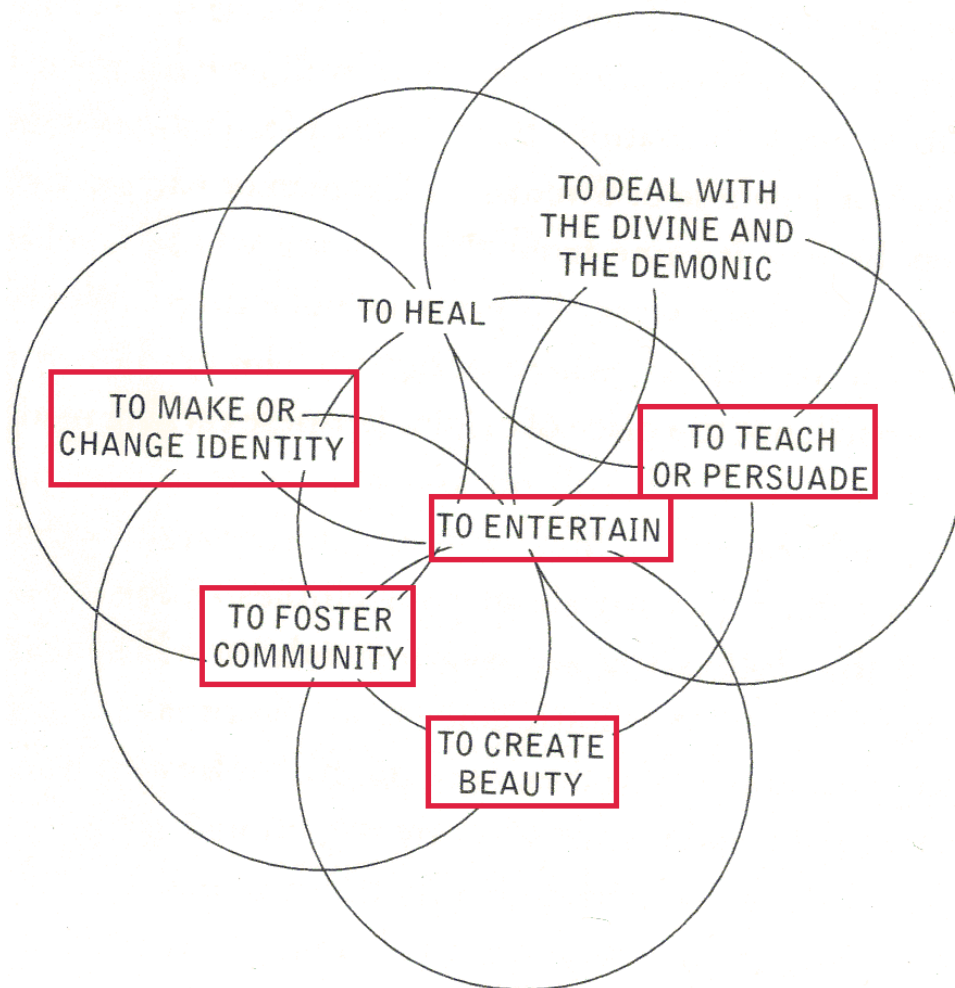
⁷⁹ “The culture in Chicago of dancing to House music as performance aside from communal hedonistic abandon goes back to the dance groups of the late 80s. House-O-Matics initiated by Ant Brown and Ronnie Sloan, were the group that spearheaded the house dancing scene back in 1985.”

Ibid.

⁸⁰ “‘Being’ is existence itself. ‘Doing’ is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. ‘Showing doing’ is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. ‘Explaining ‘showing doing’” is performance studies.’

Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction Second Edition* (New York: Routledge, 2006), 28.

⁸¹ Schechner, 46.



Afbeelding 3.2: Schechners zeven functies van performance.

[B]attling has numerous benefits, for both the individual dancer and the culture as a whole. These include using competition to push individuals toward greater achievement (which also improves b-boying in general); developing fighting strategies, that can be used in other kinds of conflict; developing strategies for positive self-presentation in difficult circumstances; building overall self-confidence; developing the ability to predict the behavior of others; learning to objectively rate one's own strengths and weaknesses; and learning to deal with setbacks in a productive way.⁸²

Op deze manier heeft footwork overeenkomsten met breakdance, waarbij de competitiegeest een grote rol speelt. “‘Battling’ is foundational to all forms of hip hop,” observeert Schloss.⁸³

⁸² Joseph Schloss, *Foundation: b-boys, b-girls and hip-hop culture in New York* (Oxford: Oxford University, 2009), 107-108.

⁸³ *Ibid.*, 10.



Afbeelding 3.3: Battle bij Da War Zone.⁸⁴

Een ander overlappend aspect is de immateriële beloning dat dansers begeren, de eervolle status van overwinnaar en de voordelige gevolgen van deze status. “Respect and girls, that's all we cared about. The juice, we called it,” vertelt Rashad over deze status in Chicago.⁸⁵ Trac 2, een b-boy die door Schloss is geïnterviewd, spreekt over de “ghetto celebrity status” waarvan zowel respect als ontzag van de andere dansers het gevolg is.⁸⁶ Nog een ander gelijkenis is de cirkel als de vorm waarin de ‘battle’ plaatsvindt, dit wordt in breakdance de “cypher” genoemd (zie afbeelding 3.3). Het woord betekent letterlijk nul en het is aan de cirkelvorm van dit cijfer dat gerefereerd wordt.⁸⁷ In dit formaat bestaan er twee vormen van wedstrijden, namelijk wel of niet op basis van een financiële beloning. Bij de eerste vorm wordt geld ingezameld en worden juryleden aangewezen die niet tot de strijdende crews behoren om vriendjespolitiek te voorkomen.⁸⁸ Er kan gesproken worden over onderscheid tussen de informele aard van een wedstrijd en de formele aard van een weddenschap, maar Schloss verwijst naar het overlap van dit verschil in de praktijk:

⁸⁴ Afbeelding afkomstig van Wala Cam, <http://www.youtube.com/watch?v=sxJfk5TZDsU>.

⁸⁵ “Breaking down boundaries.”

⁸⁶ “That's the ultimate gold for every b-boy: that ghetto celebrity status. The guy that's most feared. The guy that has that reputation. That's what you want to obtain. Amongst your community, you know, your own environment. But if your name travels on the other side of the Bronx, and these people have never seen you, you obtain that. Where your name supersedes your appearance.” Schloss, 75.

⁸⁷ “Gods and Earths use the term cypher to represent anything associated with circles or cycles, including the numeral zero (0), the letter O, and especially the circles of people in which their lessons are propagated. It is this usage in particular that has made its way into hip-hop, most commonly referring to any hip-hop activity that is performed in a circle, particularly rapping and b-boying. A cypher can be built virtually anywhere at any time: all that is required is a group of dancers.”

Ibid., 98-99.

⁸⁸ “Mostly, we try to get people who aren't in the groups so there won't be favouritism.” “Breaking down boundaries.”

At least initially, these were two different things. Battles were personal, emotional, organized by the participants, often spontaneous, judged by peers or the dancers themselves, and frequently used to address conflicts that were only marginally dance-related. Dance contests were more objective, organized by third parties who often didn't know who would actually enter, arranged in advance, judged by designated and often paid judges who (presumably) had some kind of qualifications for the position. And most significantly, the contests existed for their own sake, not to resolve any particular conflict (though they often did do that).⁸⁹

⁸⁹ Schloss, 116.

Mediatisering juke en footwork



Afbeelding 4.1: Rashad en Spinn tijdens hun interview bij Red Bull Music Academy.

Mediatisering footwork: Youtube en Planet Mu

Meer dan tien jaar na de ondergang van Dance Mania verschijnt ineens een aantal footwork producties op labels buiten de V.S. en dus ook Chicago. Als naar de datum van uitbrengen wordt gekeken heeft *Footcrab* van Addison Groove de eer om als eerste Europese footwork productie te worden aangemerkt.⁹⁰ Hierna volgt een aantal platen op het label Planet Mu; eerst een EP (*Hatas Our Motivation* (juli 2010; ZIQ281)) en vervolgens een album (*Da Trak Genius* (september 2010; ZIQ280)) van DJ Nate. Rashad was de eerste van de Ghattoteknitianz die een plaat uitbracht op Planet Mu (*Itz Not Rite* (oktober 2010; ZIQ285)) terwijl Spinn in 2011 de tweede werd (*Man I Do It EP* (februari 2011; ZIQ292)). Met name de eerste compilatie *Bangs & Works* (ZIQ290) zorgt voor de nodige aandacht onder de artiesten op het label en andere luisteraars;⁹¹ het jaar daarop brengt Machinedrum (zie afbeelding 4.2) zijn album *Room(s)* (ZIQ307) uit waarop twee nummers, “GBYE” en “The Statue,” het ritme van footwork gebruiken maar waarbij tegelijkertijd het hip hop esthetiek

⁹⁰ Volgens Discogs is deze plaat op 17 maart 2010 uitgebracht. <http://www.discogs.com/Addison-Groove-Footcrab-Dumbsht/release/2190120>

⁹¹ Dit is de kennismaking met footwork van de auteur.

vervangen wordt door een experimenteel karakter.⁹² Wat opvalt is dat de muziek van Machinedrum meer gericht op de luisteraar dan op de dansers. De cycli van melodieën zijn langer en de herhalingen van de samples zijn ook minder ten opzichte van de footwork uit Chicago. Net daarvoor brengt Africa HiTech een dergelijk nummer uit op hun album *93 Million Miles* (Warp Records, WARPLP199), “Out in the Streets” dat meer in de Chicago traditie past met prominenter slagwerk en een sample van een reggae nummer van Ini Kamoze.⁹³ Hierna volgt een reeks van optredens door Rashad en Spinn, die door deze aandacht ook worden uitgenodigd om te draaien en geïnterviewd te worden. Kortom, footwork is de rest van de wereld binnengedrongen via Britse labels waarin Planet Mu het grootste aandeel heeft gehad wat betreft muziek van ‘authentieke’ producenten uit Chicago.

Deze verspreiding is gevolg van een tweetal factoren: YouTube als platform voor micro-media in de vorm van gebruiker-uploads en Planet Mu als poortwachter en verspreider van niche-media. YouTube speelt meer een dienende of faciliterende rol in de verspreiding, door het mogelijk te maken dat footwork nummers op internet worden gezet door fans in Chicago en omstreken. Vooral de rol van het laatstgenoemde, met Mike Paradinas als labelbaas, is een belangrijke met een zekere voorgeschiedenis. Als label heeft Planet Mu ook geholpen met het doorspelen van dubstep aan het grotere publiek, door te kapitaliseren op de toenmalige verse aandacht van de luisteraars en producenten. In januari 2006 werd tijdens de Radio 1 Essential Mix uitzending van BBC een set gedraaid door Mary Anne Hobbs, waarin de beste dubstep nummers volgens haar smaak en producenten-netwerk werden gedraaid. Deze set, ‘Dubstep Warz’ genoemd,⁹⁴ is de aanleiding geweest om Mary Anne Hobbs als boegbeeld voor de compilatie *Warrior Dubz* (ZIQ159) neer te zetten later datzelfde jaar. Volgens Martin Clark heeft ‘Dubstep Warz’ samen met het feest DMZ in één weekend gezorgd voor “unprecedented expansion” van dubstep.⁹⁵ Door op de opwaartse tendens van dubstep in te spelen, vervulde Planet Mu haar rol als een medium dat een niche geluid op het juiste moment propageert en verkoopt. In deze zin verwijst niche naar het relatief kleine omvang van afnemers of fans van deze specialistische muziekstijl of specifiek subgenre. Chrissy Murderbot, een producent/labelbaas met verbondenheid aan Chicago, raakt de juiste snaar met een heldere opsomming:

⁹² Machinedrum wordt uit verleden met de term ‘intelligent dance music’ geassocieerd. Dit is een zeer onduidelijke term die volgens Mark Butler “seems to be based more on an association with individualistic experimentation than on a particular set of musical characteristics.” Butler, 80.

⁹³ Het nummer “World-A-Music” bevat de sample “Out in the streets they call it murder.” <http://www.discogs.com/Ini-Kamoze-Ini-Kamoze/release/564518>

⁹⁴ “Dubstep Warz 2006,” BBC Radio 1, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00ts0ld>; Een opname van deze uitzending is te beluisteren via Mixcloud, <http://www.mixcloud.com/MaryAnneHobbs/dubstep-warz/>.

⁹⁵ “January 2006 is a landmark date for the six-year-old sound of dubstep. In one weekend, through the coincidence of two massive events-- DMZ and Radio 1's Dubstep Warz-- the scene has gone through unprecedented expansion.”

Martin Clark, “The Month in Grime/Dubstep,” Pitchfork, 25 januari 2006, <http://pitchfork.com/features/grime-dubstep/6242-the-month-in-grime-dubstep/>.



Afbeelding 4.2: Travis Stewart (Machinedrum).⁹⁶



Afbeelding 4.3: Steve Spacek (I) en Mark Pritchard (Africa HiTech).⁹⁷

⁹⁶ Foto genomen door Shaun Bloodworth. <http://www.xlr8r.com/features/2011/07/inside-room-s-machinedrums-travi>.

⁹⁷ Foto afkomstig van Lifeisnoise.com, <http://lifeisnoise.com/2011/05/06/interview-mark-pritchard/>.

I know some electronic musicians who are very tied in with the London scene, with dubstep, UK funky and all that, who dog on Mike [Paradinas]. Because “oh he came into dubstep and started buying up all this dubstep and started putting it out, and now he’s coming into juke and starting to buy up all this juke and put it out.” I’ve heard people in England call him “oh he’s jumping on the bandwagon.” Him and Addison Groove started the bandwagon, man! I’ve heard people say “oh he’s coming into this late and jumping on the bandwagon.” I’ve even heard Chicago people say “we’ve been footworking since the early 90’s and this music, even in its current form, has been going on for a decade, he’s just jumping onto it now,” to which my response is “he’s still before any other non-Chicago person in this whole gang.”⁹⁸

Zoals Sarah Thornton beargumenteert speelt niche-media een rol door een (muzikaal) subcultuur op een bepaalde manier te selecteren en te prepareren voor consumptie door luisteraars (Thornton noemt dit ook de “Editorial Search for Subcultures”).⁹⁹ Deze functie kan worden omschreven als een soort poortwachter-doorgeefluik van subcultureel kapitaal; “the *aficionados* who become the writers, editors and photographers of the subcultural consumer press have at one time or another been participants in subcultures and still espouse versions and variations of underground ideology.”¹⁰⁰ Mike Paradinas is naast labelbaas ook een producent en maakt nog steeds deel uit van een muziekcultuur, met name de experimentele elektronisch muziek.¹⁰¹ Planet Mu is misschien geen muziektijdschrift of blog, maar elke plaat is voorzien van een persbericht waarin de stijl en de muzikant(en) worden gepropageerd voor verkoop. In dit opzicht is het subcultureel kapitaal van Planet Mu gelijk aan de Britse notie van experimentele dansmuziek dat door Paradinas wordt geambieerd en belichaamd. Dit kapitaal is niet alleen een kwestie van smaak maar ook van kennis (van labels, platen, producenten). In een interview geeft hij aan hoe de selectie van footwork producties tot stand is gekomen:

⁹⁸ Burns, 68:00-69:29.

⁹⁹ Sarah Thornton, *Club Cultures: music, media, and subcultural capital* (Hanover: University of New England, 1996), 151.

¹⁰⁰ Thornton, 153.

¹⁰¹ “Mike Paradinas,” Discogs, <http://www.discogs.com/artist/Mike+Paradinas>.

I mean there were a lot of discussions before [Bangs and Works Vol. 1] was released with some of the DJs involved and people like Dave Quam who did the sleeve notes and Neema who runs Ghettophiles and people like that. There was a lot of discussion on what I wanted to do. All of it is colored by the different groups, the different little cliques of producers within footwork and everything. So everyone says everyone else outside is shit, pretty much, apart from RP Boo. So it's difficult to know if what people are saying is real talk or not. Because I'm not involved in the scene, I wasn't really in the right place to do something representative of footwork, or how it then stood three years ago or whatever, so really the only option which I could have done to be true to myself was to compile the things which really affected me in a good way. The ones I liked in other words. The compilation is charting my discovery of footwork and what turned me on about it.¹⁰²

In datzelfde interview onthult Paradinas dat het binnenhalen van nummers en dus ook het overtuigen van producenten meer dan een jaar in beslag heeft genomen.¹⁰³ Dus nog voordat Addison Groove zijn plaat uitbracht was Paradinas al bezig met de onderhandelingen voor zijn compilatie. Addison Groove vertelt in een interview dat hij ook het jaar daarvoor Footcrab al had geproduceerd, alleen niet had uitgebracht. Bij hem was er sprake van aarzeling en twijfel over de aantrekkingskracht van het nummer op het Brits publiek.¹⁰⁴ Wel geeft hij aan dat hij via YouTube juke was tegengekomen om vervolgens nummers van Rashad en Spinn te kopen om zo meer vertrouwd te raken met de conventies van het genre; zo kwam Paradinas ook footwork en juke tegen.¹⁰⁵ Hier wordt duidelijk hoe Youtube als micro-medium het kennis/macht relatie tussen de Chicago producenten en de Britse producenten en labels faciliteert. Kennis/ macht wordt hier gezien als het beschikbare netwerk van producenten en labels en, specifiek vanuit het uitgangspunt van een labelbaas, het subcultureel kapitaal en praktische mogelijkheid om platen uit te brengen met als gevolg financiële zelfverrijking en het bevorderen van verdere ontwikkeling binnen elektronisch dansmuziek. Youtube maakt de verspreiding van onbekende muziekstijlen over de hele wereld mogelijk, waarin op democratische wijze deze stijlen wel of niet een bepaalde mate van populariteit bereiken via esthetische aantrekking. Producenten hebben zelf hier beperkte controle over.¹⁰⁶ Alleen luisteraars zelf kunnen dit niet tot verkoop omzetten; er is een label nodig dat zelf of via een webwinkel (zoals Beatport.com) de platen van producenten zullen

¹⁰² Andrew Ryce, "Mike Paradinas: Planet μ -Ziq," Resident Advisor, 20 juni 2011, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1356>.

¹⁰³ "That took an enormous time. We started on that before we even got a hold of Nate, pretty much 18 months of talking to people to get that done."

Ibid.

¹⁰⁴ "I wanted to make something that was a bridge tune, that could be mixed with other stuff – techno or dubstep or whatever – but that still had really recognisable elements of juke without it being a full on juke tune [...] everything I do is done in the context of the UK dancefloor, it's done with that in mind. First and foremost, that's where it has to work."

Harry Sword, "Spontaneity Is The Key: Addison Groove Interviewed," The Quietus, 17 april 2012, <http://thequietus.com/articles/08541-addison-groove-interview-transistor-rhythm-footcrab>.

¹⁰⁵ "I know that Mike [Paradinas] caught on to this stuff because of the internet, Youtube."

Burns, 62:43-62:46.

¹⁰⁶ Er kan een verzoek of klacht worden ingediend bij Youtube om een upload te laten verwijderen, maar zonder platencontract of bewijs van eigendom kan een dergelijk verzoek worden genegeerd.

verkopen. Op deze manier functioneert legitieme consumptie op het internet. Dat een label meer macht heeft dan een individuele producent wordt gekenmerkt door het onderstaand anecdoten:

Participant: I read in an interview with Mike Paradinas that some tracks of yours that he wanted to use he couldn't find so he had to rip the YouTube. Is that right?

DJ Rashad: That wasn't us. I know what you're talking about. Mike didn't hit me up, that's what it was – no disrespect to Mike, if you're out there – but yeah, it was a misunderstanding with communication, that's all that was. What he did was just take it off YouTube. A lot of the tracks he's got he took off YouTube. Not just ours.

Participant: He said he mastered them and the sound was pretty good.

DJ Rashad: I don't know, I just know he took them off YouTube and he could've just hit me up. I'd have given him a 320.¹⁰⁷

In het interview, dat door de vragensteller wordt benoemd, rechtvaardigt en billijkt Paradinas min of meer zijn acties, door te stellen dat er nauwelijks sprake van kwaliteitsverschil was tussen de geuploadede nummers op Youtube en de originele masters van de Rashad en Spinn:

[AR] Was it true that they were ripped from YouTube? Don't you feel there's a problem with cutting tracks from YouTube to vinyl?

[MP] Why? Because of the quality? He didn't have the originals. They would have never been released otherwise. The masters I got from him were the same quality as the tracks from YouTube. There is a little code you can use to grab higher quality files off YouTube. I don't know if they've stopped it now, but in those days you could grab it from the site, they were 192kbps MP3s, maximum quality. He didn't save his stuff as WAVs, none of the Chicago guys—even Rashad or Spinn—save as WAVs. They are all at best 320s, usually 160s. Even the Spinn EP was off 320 MP3s and the Rashad release was off 160 MP3s. It sounds alright when mastered though, doesn't it? Bangs & Works sounds great out as well, and that is mostly off MP3s less than 320kbps.¹⁰⁸

De gevolgen van mediatisering

Een belangrijk aspect van het kennis/macht concept dat dit een dynamisch karakter heeft; de machtsrelaties zijn niet statisch en zijn onderhevig aan verandering door de personen binnen deze relaties. Door de media-aandacht van de platen op Planet Mu, de eropvolgende optredens van Rashad en Spinn buiten Chicago en het opkomend genre had Rashad besloten om met een eigen label te komen. Voordat footwork en juke buiten Chicago door het niche-publiek werd

¹⁰⁷ “Breaking down boundaries.”

¹⁰⁸ Ryce.

omarmd (na de ondergang van Dance Mania), werden de producties van Rashad en Spinn op lokale labels uitgebracht. Ghettophiles, Databass Online en Juke Trax (de laatste twee zijn sublabels van Twilight 76) zijn de labels waarop footwork en juke de (web)winkels van elektronisch dansmuziek zijn binnengekomen. De toename van aandacht zorgde voor een groter draagvlak qua verkoop van juke en footwork dat het moment aanbrak waar de Ghettoteknitianz vanuit hun eigen visie en subcultureel kapitaal platen konden uitbrengen. Dus door zich aan te passen aan de normen van internationale muziekconsumptie in combinatie met een versnelde verspreiding van media aandacht hebben de footwork producenten uit Chicago zich in een positie gemanoeuvreed waaruit ze hun eigen creatieve vrijheid kunnen waarborgen. Rashad legt uit:

[Lit City] was started by J-Cush and myself with the aim to create a platform true to the artist's raw vision, whether [it's] footwork or something else entirely. Before we launched as a label, footwork was being presented from an outsider's vantage point tailored to idiosyncratic tastes. Having our own label means that we can maintain our truest identities and total creative control as producers without regulation of our sound to match someone else's ideals. We put out the real and the raw. We don't want to water shit down.¹⁰⁹

Voordat hun producties Europa bereikten hebben Rashad en Spinn hun producties qua structuur aangepast om de muziek aantrekkelijker te maken voor een breder publiek onder de dj's. Dit was nodig om aanspraak te maken op meer aandacht buiten Chicago. Dit gebeurde door toedoen van DJ Godfather uit Detroit, vertelt Spinn: “[DJ Godfather] taught us to make our music more world friendly instead of just making it for Chicago.”¹¹⁰ In dit voortraject werd het Rashad en Spinn duidelijk gemaakt wat er nodig was om op het internationaal podium door te breken. Met name Machinedrum en Philip D. Kick hebben footwork hun eigen gemaakt op deze manier. Eerstgenoemde heeft op zijn laatste album laten horen hoe footwork kan worden gekneden tot een “sugary, acceptable and beautifully poppy form.”¹¹¹ Philip D. Kick, een pseudoniem van Jim Coles, heeft de ritmiek van footwork gefuseerd met die van jungle/drum 'n bass met een drietal EP's onder de naam *Footwork Jungle*.¹¹² Deze producenten hebben footwork geïnterpreteerd vanuit hun artistieke visies, in dit geval experimenteel dansmuziek en drum 'n bass. Echter zijn niet alle artiesten door de recente media-aandacht in aanraking gekomen met juke en footwork. In Nederland zijn er twee

¹⁰⁹ “XLR8R's Best of 2012: Releases, Part One,” XLR8R, 19 december 2012, <http://www.xlr8r.com/features/2012/12/xlr8rs-best-2012-releases-part-o>.

¹¹⁰ “With us being out here and getting with different people that listen to the music and really put a certain standard on how they wanted the music to sound, you know. [DJ] Godfather didn't take every track we gave him. He used to be like ‘man, y'all need some more hi-hats in here, y'all need to make this more dj friendly’ and stuff like that. So we learned, you know. I couldn't say it was a bad thing to do, but he taught us how to make our music more world friendly instead of just making it for Chicago.” Burns, 56:29-57:02.

¹¹¹ “I'm glad Machinedrum did that service of showing people who weren't quite ready to get ‘real’ footwork that it's ideas can be watered down into a sugary, acceptable and beautifully poppy form.”

“FACT mix 274: Mike Paradinas,” *Fact Magazine*, 15 augustus 2011, <http://www.factmag.com/2011/08/15/fact-mix-274-mike-paradinas/>.

¹¹² “The Phillip D Kick experiment closes with Footwork Jungle Vol. 3,” *Fact Magazine*, 11 oktober 2011, <http://www.factmag.com/2011/10/11/the-phillip-d-kick-experiment-closes-with-footwork-jungle-vol-3/>.

producenten die hiervoor via andere wegen in Chicago zijn beland, namelijk via elektro en ghetto house. Een van deze producenten is Martijn Verlinden, de labelbaas van het Haagse Antilounge. Verlinden is naast labelbaas ook een van de producenten van de Rivers Area Juke Squad, met de artiestennaam Kipkillah (afbeelding 4.4). De Juke Squad is een ploeg die optreedt met live gezang en raps op voorgeprogrammeerde juke en footwork beats. Het gezang wordt verzorgd door Zoe Reddy (MC electronic B.) en de raps door Julio Ravelo (MC Kidschool), zie afbeelding 4.5.¹¹³ In een interview voor deze thesis legt Verlinden uit hoe hij werd blootgesteld aan juke:

MV: Ja, dat is dat we al lang met muziek bezig waren en [juke] op een gegeven moment op ons pad is gekomen. Op een gegeven moment zijn we dat ook zelf gaan maken...Het was ook wel goed dat in een keer die artiesten in de buurt komen, dat je met die mensen kunt optreden en dat je iets ervan kunt maken want op het moment dat je zelf met iets begint en mensen kennen het helemaal niet kun je doen wat je wil. Maar dat krijgt pas een naam en mensen kunnen er wat mee op het moment dat mensen de muziek om hen heen horen, dus...We zijn nu twee jaar met de Juke Squad bezig en dat is, eh, ja...ik vind dat in een keer moeilijk om uit te leggen...

LM: Laat ik het zo vragen, want je zei dat je vanuit elektro uit de jaren '95-'96 ermee begonnen bent. Hoe is het van daar gegaan dat je nu bijvoorbeeld juke maakt?

MV: Ja, ik luisterde toen ook al naar juke-soort muziek weet je...

LM: Booty house en Miami bass had je erover...

MV: Ja, het lag echt heel erg in het verlengde van juke en footwork. Dus dat is sowieso een connectie. Ik heb echt zo veel Metroplex en, hoe heette ie nou, Bass 808 of 303, ja een geheugen aan Miami bass platen gedraaid. Dan krijg je dan wat je al kreeg, dat er al korte samples waren er doorheen, een 808 en korte samples...Die samples hebben ze echt nog steeds meer verkort, steeds meer verkort en het werd ook steeds sneller dat het ook hectischer werd. Toen kwam ook de echte juke eruit, denk ik. Dat is een beetje een soort van verlengde daarvan geworden.¹¹⁴

¹¹³ "Rivers Area Juke Squad," Antilounge, <http://www.antilounge.com/rivers-area-juke-squad/>.

¹¹⁴ Zie bijlage A: Interview met Martijn Verlinden, 56.



Afbeelding 4.4: Kipkillah van Rivers Area Juke Squad.



Afbeelding 4.5: Kidschool (l) en electronic B. van de Juke Squad.¹¹⁵

¹¹⁵ Beide foto's zijn eigendom van Stephan C. Kaffa,
<http://www.flickr.com/photos/stephanck/7545440758/in/set-72157630518477680>.

De Juke Squad heeft misschien landelijk weinig bekendheid, in Den Haag en Rotterdam zijn ze echt een begrip. Antilounge als label is daarentegen wel bekender en draagt een soort stempel van rauwe, progressieve en experimentele elektronische muziek.¹¹⁶ Verlinden constateert dat elektro het meeste leeft in deze steden, vooral elektro dat op hoge tempo gedraaid wordt. Hij schrijft de aanwezigheid van ghetto tech en juke in Nederland voornamelijk toe aan een Rotterdamse producent, Mister Ries. “[Mister Ries] is een pionier omdat hij het doorgaans is blijven doen en op een gegeven moment zijn andere mensen het ook gaan doen.”¹¹⁷ Met elf EP’s op Databass en Juke Trax is Mister Ries prominent aanwezig in de geschiedenisboeken.¹¹⁸ Wat ook opvalt is dat de Juke Squad ook door de Ghettoteknitianz wordt erkend; in hun interview bij Red Bull Music Academy vertelt Rashad dat hij verrast was door de manier waarop deze Nederlandse groep juke vertegenwoordigt. “We weren’t expecting that. They’ve got a nice little community, kind of how we’re doing it, but they’ve got it their own way.”¹¹⁹ Het is daarom ook niet raar dat er persoonlijk contact bestaat tussen de twee groepen.¹²⁰

Een ander significant gevolg van mediatisering van juke en footwork in Europa, is de afwezigheid van de footwork dans. Aan de ene kant is dit een logische optelsom van de manier waarop juke en footwork de Europese luisteraars zijn tegengekomen: bij het ontdekken van een nieuwe muzieksoort wordt het sociaal aspect eromheen niet meegenomen door de geluidsgolven. Het beeld ontbreekt bij de muziek. Hierbij geldt ook dat deze dans een zeer hoge leercurve kent; de manier waarop deze dans wordt uitgevoerd is in de loop der tijd constant naar een hoge plan getild door een steeds groeiende concurrentievermogen onder de dansers uit Chicago. Het stamt uit een danstraditie dat sinds 1985 alleen lokaal wordt uitgevoerd en pas een aantal jaar door de aandacht van footwork ter sprake is gekomen. Schloss heeft een passende verklaring voor deze afwezigheid, al is het eigenlijk beredeneerd vanuit de context van breakdancing:

Perhaps the most important aspect of [breakdancing] is that it is unmediated, in the sense that most of the practices associated with it are both taught and performed in the context of face-to-face interactions between human beings. To some degree, this constitutes an intentional rejection of the mass media by its practitioners, but to a great extent it is just the natural result of the practices themselves. Activities like b-boying and graffiti writing are simply not well suited to the mass media.¹²¹

Deze ‘face-to-face’ interactie is simpelweg niet aanwezig in Europa en buiten de omgeving van Chicago en Detroit. In Detroit hebben ze een soortgelijke dans, de ‘jit.’ Eigenlijk is dit

¹¹⁶ “The Hague has been known to offer progressive electronic music for decades. Genres such as electro, dubstep, drum ‘n bass, industrial, tekno, grime, breakcore, bassline, worldcore, IDM, noise drones and terrrorsalsa: they’re all represented on the Antilounge albums.”

“About Antilounge,” Antilounge, <http://www.antilounge.com/about/>.

¹¹⁷ Bijlage A, 58.

¹¹⁸ “Mister Ries,” Discogs, <http://www.discogs.com/artist/Mister+Ries>.

¹¹⁹ “Windy City Boom.”

¹²⁰ Rashad en Spinn zijn in 2012 bij Verlinden verbleven tijdens hun Nederlandse tournee. Zie bijlage B, 61.

¹²¹ Schloss, 4.

niet geheel verrassend, gezien de parallelle ontwikkeling rondom house en techno, en later rondom ghetto house en ghetto tech. Volgens Rashad is de jit echter meer gebaseerd op breakdancing, waarin de focus niet alleen op de voeten ligt maar ook de armen en het (boven)lichaam: “Jittin’ is more like breakdancin,’ the body and hands are used to dance with. In footwork, it’s all about the feet.”¹²² Er bestaat weinig informatie over deze dans, vergeleken met Chicago footwork. Wat wel beschreven wordt is hoe deze dans wordt gekenmerkt door “spins, leaps, and, most importantly, hyperkinetic footwork.”¹²³ Een korte maar wel krachtige beschrijving van de geschiedenis van de jit wordt gegeven door Deanna Dunham, die het volgende had te zeggen over de dans zelf: ‘All of a sudden, somewhere in the city, “Let Me See Your Footwork,” by DJ Assault and Mr. De is dropped and you see a couple of young cats breaking out on the front lawn into a fancy footwork routine, sliding to the left, to the right, twisting and kicking their feet fast, back and forth, grabbing their baggy pants as they prepare to drop to the floor, spin and pop back up in one swift movement on tempo to the beat, all the while their arms are effortlessly in sync with their feet.’¹²⁴ Of de jit gelijkenis(sen) vertoont met footwork is discutabel, maar het lijkt erop dat deze manier van dansen een traditie is van zowel de *Windy City* als de *Motor City*.

¹²² Bijlage B, 63.

¹²³ Darrell Dawsey, “Detroit’s Dance: The Jit,” The Detroit Blog @ Time.com, 20 januari 2010, <http://detroit.blogs.time.com/2010/01/20/detroits-dance-the-jit/>.

¹²⁴ Deanna Dunham, “Jit’ On ...Detroit’s Legacy Dance Represents!,” Hardcore Detroit, 2005, <http://www.hardcoredetroit.biz/jit/jit.html>.

Conclusie

In de eerste plaats is het duidelijk dat footwork vanuit een genealogische benadering geworteld is in verschillende afrodiasporische muziektradities uit het verleden. De meest concrete vormen die in footwork terugkomen zijn de hip hop breakbeats, het samplen van oudere afrodiasporische muziek en het gebruiken van esthetische kenmerken afkomstig uit eerdere vormen van elektronisch dansmuziek die door de afrodiaspora zijn getransformeerd. Dit kan worden beargumenteerd als een afrodiasporische intertextualiteit fungerend als een instrument om de zwarte Amerikaanse identiteit in de muziek te behouden. De vraag is of dit een uiting is van authenticiteit of het behouden van een (Amerikaans) afrodiasporisch erfgoed. In haar artikel over afrofuturisme in zwarte popmuziek, voornamelijk R&B en neo-soul, verwijst Marlo David naar de rol van soul uit de jaren zestig en zeventig die de nu opgegroeide jeugd heeft beïnvloed. Deze *soul babies* waren “cradled by the sounds of soul that dominated the era, a sound that allowed [Mark Anthony Neal] to eavesdrop on the already blatant romanticism of the period.”¹²⁵ So ubiquitous was this sound, already a hybrid blend of blues, swing, and gospel forms, that for many “soul babies,” this music continues to represent the definitive link to authentic, organic blackness, and also provides the aural link to the social movements that characterized the Civil Rights era.¹²⁶ Mark Katz trekt een soortgelijke conclusie in zijn artikel over het verband tussen dj’s en producenten binnen hip hop in de V.S.: “[c]learly, there is a significant overlap between the songs that DJs used to spin, and the songs that producers later sampled. This also helps to explain an apparent anomaly in which so many producers sampled songs that were popular in many cases before they were born. They were, in fact, sampling songs that were popular among the first generation of hiphop DJs, and those DJs then passed the songs (along with the aesthetic priorities) on to the later generations.”¹²⁷ Dit wordt verder onderstreept door Rashad’s gebruik van een sample, uit Ronnie Laws’ “Tidal Wave” (*Pressure Sensitive*, Blue Note, 1975), tegengekomen in een hip hop productie van Black Moon, “Who Got the Props.”¹²⁸ Tijdens het interview bij Red Bull zegt Rashad dat hij “found out where the original was from and made it [him]self.”¹²⁹ Deze sample is ook door een andere Ghattoteknitian (Traxman) gebruikt in een nummer, “Itz Crack” (*Da Mind of Traxman*, Planet Mu, ZIQ318).

Deze intertextualiteit is de basis van wat Leroi Jones de *changing same* heeft genoemd.¹³⁰ *Changing same* refereert aan rhythm ’n blues, een toenmalig nieuw genre dat volgens Jones

¹²⁵ Mark Anthony Neal, *Soul babies: Black popular culture and the post-soul aesthetic* (New York: Routledge, 2002), 100.

¹²⁶ Marlo David, “Africanfuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music,” *African American Review* Vol. 41, Nr. 4 (2007): 699.

¹²⁷ Mark Katz, “Sampling before sampling: The link between DJ and producer,” *Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.* 9 (2010): 9. <http://aspm.ni.lo-net2.de/samples/Samples9/katz.pdf>.

¹²⁸ “DJ Rashad & DJ Spinn’s 10 Favorite Sample Flips,” Egotripland, 10 februari 2012, <http://www.egotripland.com/gallery/dj-rashad-dj-spinn-10-favorite-sample-flips/3-black-moon-who-got-the-props-nervous-1993/>.

¹²⁹ “Breaking down boundaries.”

¹³⁰ “And Rhythm and Blues music is “new” as well. It is contemporary and has changed, as jazz remained the changing same. Fresh life. R&B has gone through evolution, as its singers have, gotten “modern,” taken things from jazz, as jazz has taken things from R&B. New R&B takes things from old blues, gospel, white popular

een amalgaam is van eerdere zwarte genres zoals jazz, blues en gospel. Het punt dat hij maakt is dat dit nieuwe genre eigenlijk een synthese is van elementen uit oudere zwarte muziekgenres die dezelfde zwarte identiteit vertegenwoordigt. Het kan worden gezien als een transformatie van dezelfde identiteit, als een rups die via een metamorfose een vlinder wordt.¹³¹ Dit is ook al binnen hip hop het geval; David Toop verwijst bijvoorbeeld naar de uiteenlopende orale en muzikale praktijken die in hip hop verwoven zijn geraakt met andere anderen artiesten als Bo Diddley en Cab Calloway, en genre's zoals disco en 'streetfunk'.¹³² Zoals in het tweede hoofdstuk is beargumenteerd, is footwork een changing same bewerkstelligd door een synthese van esthetische opvattingen uit hip hop, elektro en ghetto elektronisch dansmuziek. Op deze manier kijken de producenten uit Chicago terug naar hun culturele wortels, in dit geval via een hip hop als tussenbestemming. Dit is een modus van culturele archeologie dat door de afrodiaspora wordt gebruikt om vanuit het verleden een nieuwe kijk op de toekomst te kunnen richten. Als dit cultureel erfgoed het fantaserend vermogen en het muziekkapitaal of –programmatuur de projector is, wordt het beeld dat op het doek is geprojecteerd de nieuwe vorm de bestaande identiteit. Er kan eigenlijk gesproken worden over intra-diasporische bricolage, waarbij het bouw materiaal door de bricoleur gezocht wordt binnen de afrodiasporische traditie om diens identiteit in stand te houden.¹³³ Hierop bestaan zeker uitzonderingen, maar niet genoeg om deze praktijk als insignificant te beschouwen.

De vraag is of het hele genre van footwork rond een bewuste toepassing van deze changing same draait. Op voorhand is het duidelijk dat dit niet het geval is, voornamelijk nu dat het genre is toegeëigend door producenten die vanuit hun persoonlijk subcultureel kapitaal de conventies interpreteren en geen affiniteit hebben met een afrodiasporisch identiteit. Zelfs voor de Ghettoteknitië uit Chicago is het kenmerkend ritme van footwork op een onbewuste manier tot stand gekomen. In meerdere interviews komt deze uitvinding op naam van RP Boo, die zelf geen bewuste verklaring hiervoor heeft en het liever toeschrijft aan intuïtie: “[t]hat was just off the top of my dome. A lot of my stuff that I do is basically being recorded live, I have no thought about it.”¹³⁴ Tijdens het informeel gesprek met Rashad en Spinn komt de uitvinding van het ritme ook ter discussie, waarbij zij een enigszins verhelderend uitleg geven: “[f]rom the beginning it was us together with [RP] Boo, Traxman,

music, instrumentation, harmonies (just as these musics have in turn borrowed) and made these diverse elements its own.’

LeRoi Jones, *Black Music* (New York: William Morrow, 1967), 203.

¹³¹ Deze transformatie is beschreven vanuit het abstract niveau van genre's en de hieraan gebonden conventies.

¹³² “Rap’s forebears stretch back through disco, streetfunk, radio dj’s, Bo Diddley, the be-bop singers, Cab Calloway, Pigmeat Markham, the tap dancers and comics, the Last Poets, Gil-Scott Heron, Muhammad Ali, acappella and doo-wop groups, ring games, skip rope rhymes, prison and army songs, toasts, signifying and the dozens, all the way back to the griots of Nigeria and Gambia.”

David Toop, *The rap attack: African jive to New York hip hop* (Boston: South End, 1984), 19.

¹³³ Voor de bricoleur geldt dat “the rules of the game are always to make do with ‘whatever is at hand’, that is to say with a set of tools and materials which is always finite and heterogeneous.” In dit geval is het beschikbaar materiaal afkomstig uit de afrodiasporische muziektraditie.

Claude Lévi-Strauss, *Savage Mind*, trans. John Weightman en Doreen Weightman (Chicago: University of Chicago, 1966), 17.

¹³⁴ Dave Quam, “Like fucking Mozart: interview with RP Boo,” *It’s after the end of the world* blog, 9 juni 2010, <http://davequam.wordpress.com/2010/06/09/like-fucking-mozart-an-interview-with-rp-boo/>.

Gant-Man and [DJ] Clent. We would play around with the [4-4] ghetto house rhythm until we stumbled upon a funky variation. From there the others would feed off it and make their own variation based on what we had made. This is how the rhythm changed to what is known as footwork today. So it went from *boom-boom-boom-boom* to *boom-boomboom-boom-boomboom* to *boomboom-pah-pah-boomboom-pah-pah* and so forth.”¹³⁵ Hieruit blijkt dat een intuïtief en additief proces ten grondslag ligt aan de uitvinding van footwork waarbij de praktische behoeften van de dansers gewaarborgd worden, mede door een bijkomend variabel ritme die de 3+3+2 patroon uitbreidt tot een polyritmiek geheel.

Polyritmiek wordt vaak aangehaald als een kenmerk van Afrikaanse muziek, in het bijzonder West-Afrikaans slagwerk. Deze muziek wordt getypeerd als additief vanwege de verschillende ritmische patronen simultaan gespeeld door de slagwerkers. Erik Davis beargumenteert dat vergeleken met Westers ritmiek, dat over standaard tijdseenheden wordt verdeeld en dus divisief is, West-Afrikaans slagwerk geen uniform tijdseenheid en metrum bestaat onder de verschillende instrumenten. Vanwege deze veelsoortigheid aan metri, dient er eerder over polymetrie te worden gesproken. Dit resulteert in een of meer dialogen tussen de verschillende slagwerkinstrumenten waarin ritmische motieven voortdurend verschijnen en verdwijnen.¹³⁶ In dit optiek is het duidelijk dat footwork niet direct voortvloeit uit West-Afrikaanse muziek; vanwege de manier waarop het apparaat dan wel programmatuur van digitale muziekproducties functioneert is in beginsel geen ruimte voor polymetrie. Drummachine's van Roland of muziekproductiesoftware zoals Ableton zijn niet gebouwd uit de behoefte om verschillende metri binnen een project te hanteren. Het is ongebruikelijk om per instrument of spoor een ander metrum in te stellen, als dit überhaupt is ingebouwd in de functionaliteit van het programmatuur of apparaat. Hiernaast is de vierkwartsmaat fundamenteel voor elektronisch dansmuziek, al is dit alleen in de perceptie van de luisteraar.¹³⁷ Er kan hooguit worden beargumenteerd dat footwork bimetrisch is vanwege het gebruik van double time en half time ritmes bij respectievelijk 160 en 80 slagen per minuut. Als binnen een project een tempo van 160 slagen per minuut is ingesteld, wordt bij halvering van de tempo tevens halvering van metrum ervaren; een maat van 80 slagen per minuut wordt over twee maten van 160 slagen per minuut ingevuld om een halvering van tempo te verwezenlijken. Dit is een auditieve illusie, omdat vanuit het geluid nooit het genoteerd of geprogrammeerd materiaal geraadpleegd kan worden door de luisteraar. In dit opzicht is footwork geworteld in de Westerse notie van muziek, waarin ritme als begrip inherent is

¹³⁵ Zie bijlage B, 62.

¹³⁶ ‘Neither the bar lines nor the main beats associated with each instrument coincide, but instead are staggered throughout a music whose rhythmic motifs are constantly appearing and disappearing. Individual musicians thus practice what is called apart-playing, maintaining a definite distance between their beats and those of the other drummers, a differential “space” which refuses to collapse or fuse into a unified rhythmic point. In turn this produces permanent conversations or cross-patterns between each drum, a dialogue which is also a complex dimension of difference introduced between elements that are themselves often simple and repetitive.’ Davis, 58.

¹³⁷ “In terms of production, it is true that most sequencing programs (as well as other software/hardware used to make EDM) require a time signature to be chosen, and the patterning that occurs in EDM suggests that 4/4 is the most commonly chosen signature. This choice, however, is comparable to a classical composer's decision to write a particular time signature at the beginning of a score: while notational conventions may require such a choice, the mere act of inscription does not necessitate perception of the indicated meter.” Butler, 113.

hieraan. In zijn boek over Afrikaans muziek betoogt Gerhard Kubik dat ritme als term geen tegenhanger kent in Afrikaanse talen; er bestaan geen woorden binnen de lokale talen die het begrip kunnen beschrijven.¹³⁸

Er zijn nog meer muzikale sporen van toe-eigening die via de geforceerde ontmoeting tussen Afrikaanse afstammelingen en oorspronkelijke Europese culturele tradities in het repertoire van het Atlantische afrodiaspora zijn beland. Het 3+3+2 ritme is niet onbekend in Afro-Caribische muziek, zeker niet gezien de geschiedenis van Cuba en New Orleans. In zijn onderzoek over het begin van jazz en de rol van pionier Jerry Roll Morton, spreekt Charles Hiroshi Garrett over het toepassen van ritmische motieven, zoals de habanera en tresillo, in de vroege jazz composities van musici uit New Orleans. Morton gebruikte deze patronen, die hun oorsprong vinden in Latijns-Amerikaanse en Caribische muziekgenre's, en refereerde aan deze praktijk via de term "Spanish tinge."¹³⁹ Voor Garrett is dit een essentieel gegeven, aangezien ragtime vaak vanuit een historische benadering als een noodzakelijke voorwaarde voor de latere conceptie van jazz, een zogenaamd zuiver Amerikaans genre, wordt gezien. In deze zin is dit het begin van toe-eigening van elementen die niet zuiver Amerikaans of Afrikaans zijn om een Amerikaanse muziek uit te vinden, die in een later stadium door de Amerikaanse afrodiaspora als een authentieke uiting van zwartheid wordt geïdentificeerd. Als naar de definitie van *changing same* wordt gekeken, is volgens Jones jazz een van de genre's waaruit elementen zijn genomen om R&B te creëren. In deze cyclus van herdefinitie hebben zowel hip hop als footwork hun plaats in het afrodiasporisch geheel. Als ook naar de stamboom van Morton wordt gekeken, is het duidelijk dat hij niet 'zwart' is; Morton zette zichzelf duidelijk neer als een trotse creool.¹⁴⁰ Uit de raciale term creool komt het abstract concept creolisering, dat raakvlakken toont met bricolage.¹⁴¹ In een simplistische benadering neemt de creool wat zij of hij kan gebruiken, in dit geval muziek, als de basis voor een

¹³⁸ "Rhythm" is, of course, not an [phon]emic category in Africa. No term has been isolated in any African language whose semantic field would be congruent with the Western notion "rhythm." [...] in a general way it is true that in the absence of a concept there cannot be any statements, unless the informant uses the researcher's idiom.'

Gerhard Kubik, *Theory of African Music Vol. II* (Chicago: University of Chicago, 2010), 5.

¹³⁹ 'In one sense, Morton was continuing along a path established by ragtime pianists such as Ben Harney, whose *Rag Time Instructor* (1897) stated that "RAG TIME (or Negro Dance Time) originally takes its initiative steps from Spanish music, or rather from Mexico, where it is known under the head and names of Habanera, Danza, Seguidilla." His performance [of Scott Joplin's *Maple Leaf Rag*] thus might be said also to evoke ragtime numbers like Joplin's "Solace—A Mexican Serenade" (1909). But [Garrett is] equally interested in these rhythmic patterns for their discontinuity from ragtime, in the sense that they were not part of Joplin's published version of "Maple Leaf Rag." Morton's transformation signals a broader stylistic shift that distinguishes his interpretation of "Maple Leaf Rag" and presents the new way in which he had come to play the tune. Such rhythmic touches also give his demonstration of jazz a slight Latin or Caribbean flavor, what Morton called the Spanish tinge.'

Charles Hiroshi Garrett, *Struggling to Define a Nation: American Music and the Twentieth Century* (Berkeley: University of California, 2008), 49-50.

¹⁴⁰ "[...]Morton did not identify himself as either white or African-American; instead, he thought of himself as a Creole, a member of the mixed-race, largely Francophone community [of New Orleans] that also produced the early jazz pioneers Freddie Keppard and Sidney Brechet."

Ibid., 50.

¹⁴¹ Voor een uitgebreide analyse over de raciale term creool, gebruikt door Spaanse colonistas in de Nieuwe Wereld, wordt verwezen naar het artikel van Carolyn Dean en Dana Leibsohn over het Spaanse kastesysteem. Carolyn Dean en Dana Leibsohn, "Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America," *Colonial Latin American Review* Vol. 12, Nr. 1 (2003): 9-13.

interpretatie volgens het raamwerk van het plaatselijk cultuur. De 3+3+2 patroon van de tresillo (zie afbeelding 5.1) is, net als Morton, een product van creolisering omdat het is afgeleid van een oorspronkelijke Europese vorm. De tresillo wordt bijvoorbeeld toegepast in de Latijns-Amerikaanse bolero, een afgeleide vorm van de oorspronkelijke Spaanse dans.¹⁴² Het is echter onwaarschijnlijk dat de Ghattoteknitianz bewust vanuit de werkwijze van Morton een nieuw genre op basis van een bestaande transformatie hebben bewerkstelligd. Hun toepassing van de tresillo is anders ten opzichte van Morton, die deze ook met harmonische beweging in zijn muzikaal materiaal verweefde.¹⁴³ Als het verhaal over het ontstaan van het ritmisch patroon van footwork klopt treden de Ghattoteknitianz, nogmaals onbewust en per toeval, in de voetsporen van Morton. Laatsgenoemde deed hetzelfde in vergelijking met Louis Moreau Gottschalk, tevens creool en componist, die ook een Caribische smaak in zijn composities verwerkte in de negentiende eeuw.¹⁴⁴ Een nogal interessant detail is dat Gottschalk vóór de geboorte van Joplin al een voorloper op *Maple Leaf Rag* componeerde, *Pasquinade* (1860).¹⁴⁵ Dit is een andere aanwijzing voor creolisering of bricolage, al dan niet gemediatiseerd door historici, die op een retrospectieve wijze heeft plaatsgevonden.

¹⁴² “Varying interpretations of the dance are found in Mexico, Cuba and other Latin American countries, especially Colombia and Venezuela. The Cuban bolero is a duple-metre dance that exhibits closer relationships with the habanera and Afro-Cuban musical styles than with its Spanish counterpart. It is a binary song form that developed from such 19th-century forms as the conga, danzón and contradanza. Its often sentimental quatrains, sometimes as many as 20, are presented in two contrasting musical periods characterized by long, flowing melodies. Rhythm is characteristically complex and includes the use of the cinquillo and tresillo in the melody as well as in the accompaniment, which is for bongo, conga drum and claves.”

Willi Kahl en Israel J. Katz. “Bolero,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444>.

¹⁴³ “In addition to generating rhythmic momentum, Morton relies on the harmonic construction of the particular *tresillo* pattern to yield an ongoing sense of musical tension.[...] This sense of unease results from the harmonic motion of the *tresillo* bass, which rocks back and forth between tonic and dominant.”

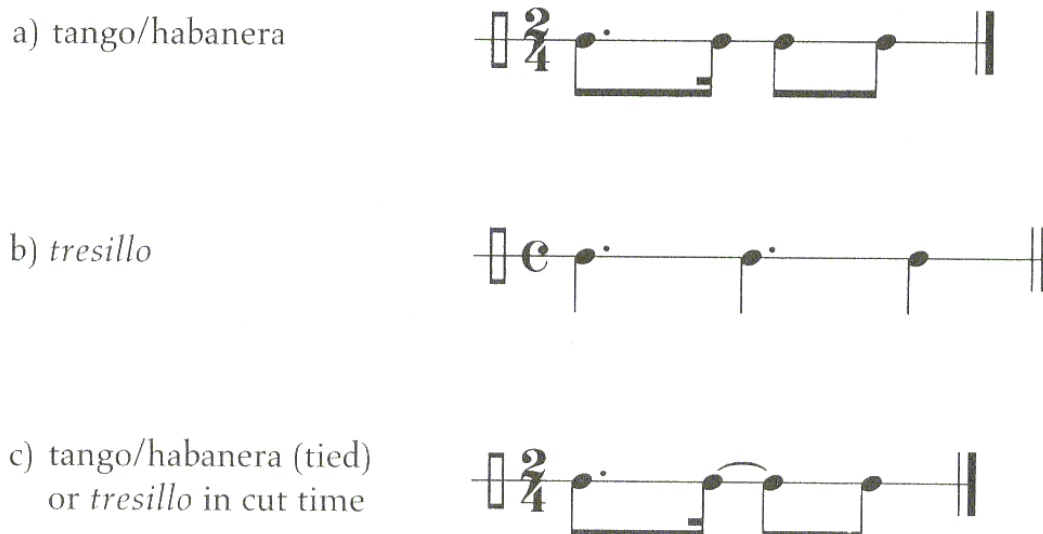
Garrett, 61.

¹⁴⁴ “Although he may not have been aware of it, Morton followed in the footsteps of an earlier Creole pianist and composer, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), some of whose ancestors moved from Haiti to New Orleans following the slave rebellion. As much as any other American composer of his era, Gottschalk popularized concert music with a Latin flavor by infusing his music with Afro-Caribbean rhythms, basing a number of pieces on Cuban dance forms and employing programmatic titles such as *Souvenir de Porto Rico* and *Souvenirs d’Andalousie*. The music of this celebrated composer circulated in New Orleans for decades and furnished one of the means by which Spanish and Afro-Caribbean influences spread within the city’s musical culture.”

Ibid., 55-57.

¹⁴⁵ “[Gottschalk’s] considerable reputation as a composer of virtuoso piano pieces did not long survive his death, but a renewed interest in his life and works began in the 1930s and he is now generally acknowledged as one of the most significant 19th-century American musicians, and his music as a direct precursor of ragtime.[...] From the South American years the most notable works are the *Pasquinade* (another anti[ci]pation of ragtime), the *Grand scherzo*, the *Grande tarantelle* for piano and orchestra, the *Variations de concert sur l’hymne portugais* and the *Symphony no.2* (‘A Montevideo’).”

Irving Lowens en S. Frederick Starr, “Gottschalk, Louis Moreau,” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11530>.



Afbeelding 5.1: De habanera en tresillo patronen gebruikt door Jerry Roll Morton.¹⁴⁶

Deze aanwijzingen suggereren, naast het onhoudbaarheid van raciale authenticiteit en/of auteurschap van deze zwarte genre's, dat transformaties in muziek tot stand kwamen middels toe-eigening van materiaal door buitenstaanders. Vandaag de dag is dit nog steeds de status quo en is zelfs prominenter door de alomtegenwoordige aard van digitale artefacten op het internet. Een voorbeeld hiervan is "Out in the Streets" van Africa HiTech; dit nummer is geproduceerd door Mark Pritchard, een blanke Brit.¹⁴⁷ Afrofuturisme, als concept, wordt door de kleurenblindheid van digitale gedachtewisseling (of beter gezegd bestandenruil) getransformeerd tot wat Trace Reddell een "technocultural strategy" noemt.¹⁴⁸ Hierin is ritme een bindende factor; "[r]hythm holds the media fragments together while also providing vehicles for transfer and exchange, making these media fragments the source of potential, polyphonic subjectivities that emerge," aldus Reddell.¹⁴⁹ Een gelijkenis qua ritme maakt kruisbestuiving mogelijk tussen, in dit geval, footwork en andere genre's. Met het ritme als fundering is het mogelijk om hierop verscheidene esthetische structuren te bouwen. Deze kruisbestuiving geschiedt vanuit de producenten uit Chicago en de toe-eigenende buitenstaanders; op *Double Cup* (Hyperdub, HDBLP020) is Rashad degene die jungle en zelfs techno verenigt met zijn footwork achtergrond, terwijl Machinedrum op *Vapor City* (Ninja Tune, ZEN200) footwork helemaal aan het haar muzikale genealogie onttrekt. Voor Jim Coles heeft het ritme van footwork, als "technocultural strategy," zowel een praktische als esthetische reden gehad in zijn fusie van footwork en jungle:

¹⁴⁶ Garrett, 54.

¹⁴⁷ "Track F2 (Out In The Streets) written by Mark Pritchard."

<http://www.discogs.com/Africa-HiTech-93-Million-Miles/release/2871037>

¹⁴⁸ "When detoured into ethnological forgeries (announced as such, rather than hidden) and Outsider practices, Afrofuturism is understood less as a matter of racial identification than a technocultural strategy that deconstructs racial myths of identity, appropriation and exploitation."

Trace Reddell, "Ethoforgery and Outsider Afrofuturism," *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* Vol. 5, Nr. 2 (2013): 90-91.

¹⁴⁹ Reddell, 94.

Hearing footwork music for the first time, the first thing that hit me about it is the way that it drops, the programming of it. The fact that it's 160 bpm, it spoke to me in the same way that jungle spoke to me when I was a kid. It kind of just made sense; I was mixing jungle and footwork together in sets and I thought, "Let me just take some of these old classics and make some edits," and it just made total sense—it blends perfectly. I think it would have happened regardless if I did it [or not], and it's also nothing new. Like Rashad said earlier, he's connecting with sounds over here like garage, and UK garage is only a few degrees in orientation away from Chicago house music, so it's just a natural thing.¹⁵⁰

Op de tweede plaats staat de vraag over de futuristische aard van footwork als muziekgenre, hoe en *of* dit daadwerkelijk tot toekomstige muziek kan worden gerekend. Op de vraag of Rashad en Spinn afrofuturistische musici zijn is er immers geen eenduidig antwoord te concretiseren. Wat is de norm waaraan een musicus moet voldoen om een afrofuturistisch artiest te worden genoemd? Als naar de drie genoemde artiesten wordt gekeken mist er toch een belangrijk aspect in de imago van de Ghattoteknitianz; mythevorming en de hieruit resulterende semiotische verbanden. De drie aspecten van mythevorming die aanwezig zijn bij de broeders van een ander planeet lijken bij Rashad en Spinn niet-bestaand; wat betreft alias, kostuums en woordspeling doen de Ghattoteknitianz niet mee met referenties naar de kosmos en de toekomst van de afrodiaspora. Er is geen sprake van een achterliggende gedachte, behalve om op een “grassroots” manier toch bij te dragen aan hun buurt in de South Side. Door gelegenheden te creëren zorgen de Ghattoteknitianz dat footwork als een cultureel fenomeen specifiek uit Chicago in leven wordt gehouden en naar een hoger niveau wordt getild door middel van battles. Zo proberen ze de jeugd van de straat af te houden, die toch bezig kunnen gaan met dansen en/of produceren. Er valt op te merken dat binnen elektronisch dansmuziek wel een groep bestaat die een afrofuturistische mythevorming in hun imago heeft verwerkt; het gaat om Drexciya, een techno-duo uit Detroit, die een mythologie uitdraagt van mutanten (zie afbeelding 5.2) die onder water leven en ontstaan zijn toen zwangere slaven van transportschepen overboord zijn gegooid tijdens de trans-Atlantische slavenhandel.¹⁵¹ Alleen in deze korte samenvatting kan de dunne grens tussen genie en waanzin worden bespeurd die

¹⁵⁰ Tim Gentles, “B2B: DJ Rashad and Om Unit Compare Notes About Their New Albums and Discuss the Cross-Pollination of Footwork and Jungle,” XLR8R, <http://www.xlr8r.com/features/2013/11/b2b-dj-rashad-and-om-unit-discus>

¹⁵¹ “Could it be possible for humans to breath underwater? A foetus in its mother’s womb is certainly alive in an aquatic environment. During the greatest holocaust the world has ever known, pregnant America-bound African slaves were thrown overboard by the thousands during labour for being sick and disruptive cargo. Is it possible that they could have given birth at sea to babies that never needed air? Recent experiments have shown mice able to breathe liquid oxygen. Even more shocking and conclusive was a recent instance of a premature infant saved from certain death by breathing liquid oxygen through its undeveloped lungs. These facts combined with reported sightings of Gillmen and swamp monsters in the coastal swamps of the South- Eastern United States make the slave trade theory startlingly feasible. Are Drexciyans water breathing, aquatically mutated descendants of those unfortunate victims of human greed? Have they been spared by God to teach us or terrorise us? Did they migrate from the Gulf of Mexico to the Mississippi river basin and on to the great lakes of Michigan? Do they walk among us? Are they more advanced than us and why do they make their strange music? What is their Quest? These are many of the questions that you don’t know and never will. The end of one thing...and the beginning of another. Out - The Unknown Writer.”
Hoestekst, *The Quest*, Submerge Recordings, SVE-8, 1997. <http://www.discogs.com/Drexciya-The-Quest/release/1545133>.

ook terug te vinden is in de ambivalente verhalen van Sun Ra, Lee Perry en George Clinton.¹⁵²



Afbeelding 5.2: Een Drexciyaan.¹⁵³

Wat betreft de futuristische aard van footwork, is dit via de definitie van afrofuturisme simpel te verklaren vanwege de aanwezigheid van technologie als een middel voor de creatie van een muzikale toekomst ter vervanging van een verloren gegaan verleden. Het fundament voor deze muziek is technologie, in de vorm van analoge of digitale drummachine's en tegenwoordig muziekproductiesoftware; zonder elektronische hulpmiddelen is het maar de vraag of footwork zou zijn uitgevonden op deze manier. Als er gekeken wordt naar de 'originele' muzikale futuristen, Balila Pratella en Luigi Russolo, pleitten ze toentertijd voor gebruik van geluid, niet-muzikale klanken, als bouwstenen voor futuristische composities dat afstand moest nemen van de ingeburgerde klanken afkomstig van het orkest.¹⁵⁴ De invloed van deze futuristische theorieën is belangrijk maar tegelijkertijd onschatbaar. Wat wel gesteld kan worden is dat futurisme gezorgd heeft voor de bevrijding van de klank, in de zin dat elk soort klank als compositiemateriaal tegenwoordig wordt geaccepteerd in de receptie van

¹⁵² Voor een interessante analyse van Drexciya wordt verwezen naar het artikel in *The Wire* van januari 1998 geschreven door Kodwo Eshun.

Kodwo Eshun, "Drexciya: Fear of a Wet Planet," *The Wire* Nr. 167, januari 1998, http://thewire.co.uk/in-writing/essays/drexciya_fear-of-a-wet-planet.

¹⁵³ Afbeelding afkomstig van Discogs. <http://www.discogs.com/artist/Drexciya>.

¹⁵⁴ "Futurist musicians must substitute for the limited variety of tones possessed by orchestral instruments today the infinite variety of tones of noises, reproduced with appropriate mechanisms." Luigi Russolo, "The Art of Noises (*L'arte dei rumori*)," oorspronkelijke datum 1913, <http://www.unknown.nu/futurism/noises.html>.

muziek.¹⁵⁵ Dit is ook de essentie van *musique concrète*, waarbij niet-muzikale geluiden worden opgenomen om in een geluidscollage te belanden. Opnametechnologie staat ook aan de basis van samplen, drummachine's en muziekproductiesoftware, benoemde aspecten van hip hop en ook nu footwork. Aan de andere kant blijft een belangrijke vraag staan: hoe is de toekomst te theoretiseren vanuit een muzikaal oogpunt? Is het (niet) een paradox om te stellen dat een bestaand genre, dat al meer dan een decenium in ontwikkeling is, als muziek van de toekomst kan worden beschouwd? Is het genoeg om de huidige afwezigheid van footwork in de massa-media en de hieruit onbekendheid hiervan bij de gemiddelde luisteraar als een geldig argument te gebruiken in een pleidooi voor de toekomstige impact van dit genre? Het is complex, zo niet onmogelijk, om een dergelijke voorspelling te doen. Qua snelheid en polyritmiek heeft footwork veel weg van drum 'n bass, waarbij het verschil is dat bij het tweede genre de tweede en vierde tel de sterke maatdelen zijn. Dit is alleen het geval bij footwork tijdens half time delen van een nummer, bij double time zijn er twee accenten in de eerste en derde tellen van de maat. Wellicht dat dit een bovenaards tint geeft aan footwork, een smaak die met de bliksemsnelle voet-stotter elektronisch dansmuziek dansend de toekomst zal inleiden.

¹⁵⁵ "The influence of futurism on the general development of 20th-century music is both broad and inestimable; many facets of the lingua franca of the postwar era had their genesis in futurist experiments of the 1910s and 20s. The embracing of technology by the postwar avant garde as a means of musical production distinctly echoes the experiments of both Russolo and Lev Termen; likewise, the acceptance of any sound as compositional material by Cage and the proponents of *musique concrète* has direct parallels with the futurist position." Flora Dennis en Jonathan Powell, "Futurism," *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10420>.

Bibliografie

“FACT mix 274: Mike Paradinas.” *Fact Magazine*, 15 augustus 2011, <http://www.factmag.com/2011/08/15/fact-mix-274-mike-paradinas/>.

Jacob Arnold. “Dance Mania: Ghetto House’s Motown.” *Resident Advisor*, 15 mei 2013, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1806>.

Nick Barat. “On the floor with Chicago juke DJs.” *The Fader*, 26 januari 2007, <http://www.thefader.com/2007/01/26/on-the-floor/>.

Mark Bould. “The Ships Landed Long Ago: Afrofuturism and Black SF.” *Science Fiction Studies* Vol 34, Nr 2 (2007): 177-186.

Todd Burns. “Resident Advisor Exchange 008: DJ Spinn & Chrissy Murderbot.” *Resident Advisor*, 19 november 2010, <http://www.residentadvisor.net/podcast-episode.aspx?exchange=8>.

Mark J. Butler. *Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University, 2006.

Warren Scott Cheney. “The Evolution of the Second City Lyric: Hip Hop in Chicago and Gary, Indiana.” In *Hip Hop in America: a regional guide. Volume 2: the Midwest, the South, and Beyond*, ed. Mickey Hess, 313-342. Santa Barbara: Greenwood, 2010.

Martin Clark. “The Month in Grime/Dubstep.” *Pitchfork*, 25 januari 2006, <http://pitchfork.com/features/grime-dubstep/6242-the-month-in-grime-dubstep/>.

John Corbett. ‘Brothers from another planet: The Space Madness of Lee “Scratch” Perry, Sun Ra, and George Clinton.’ In *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, 7-24. Durham: Duke University, 1994.

Geeta Dayal en Emily Ferrigno. “Electronic Dance Music.” *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224259>.

Marlo David. “Afrofuturism and Post-Soul Possibility in Black Popular Music.” *African American Review* Vol 41, Nr 4 (2007): 695-707.

Erik Davis. ““Roots and Wires” Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic.’ In *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*, 53-72. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2008.

Darrell Dawsey. “Detroit’s Dance: The Jit.” *The Detroit Blog @ Time.com*, 20 januari 2010, <http://detroit.blogs.time.com/2010/01/20/detroits-dance-the-jit/>.

Carolyn Dean en Dana Leibsohn. “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America.” *Colonial Latin American Review* Vol. 12, Nr. 1 (2003): 5-35.

- Flora Dennis en Jonathan Powell. "Futurism." *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10420>.
- Mark Dery. "Black to the Future: Afro-Futurism 1.0." In *Afro-Future Females*, ed. Marleen S. Barr, 6-13. Columbus: Ohio State University, 2008.
- Deanna Dunham. "Jit' On ...Detroit's Legacy Dance Represents!" *Hardcore Detroit*, 2005, <http://www.hardcoredetroit.biz/jit/jit.html>.
- Egotripland. "DJ Rashad & DJ Spinn's 10 Favorite Sample Flips." 10 februari 2012, <http://www.egotripland.com/gallery/dj-rashad-dj-spinn-10-favorite-sample-flips/3-black-moon-who-got-the-props-nervous-1993/>.
- Lee Fagan. "Juke your body." *Ribbed Magazine* Nr. 4, 29 juni 2011, <http://www.ribbedmagazine.com/theobsession/content/music/jukeyourbody/>.
- Charles Hiroshi Garrett. *Struggling to Define a Nation: American Music and the Twentieth Century*. Berkeley: University of California, 2008.
- Ken Gelder. *Subcultures: Cultural histories and social practice*. Oxon: Routledge, 2007.
- Tim Gentles. "B2B: DJ Rashad and Om Unit Compare Notes About Their New Albums and Discuss the Cross-Pollination of Footwork and Jungle." *XLR8R*, 4 november 2013, <http://www.xlr8r.com/features/2013/11/b2b-dj-rashad-and-om-unit-discus>.
- Paul Gilroy. "'Jewels brought from bondage': Black Music and the politics of authenticity." In *The black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, 72-110. Londen: Verso, 1993.
- Paul Gilroy. "Wearing Your Art on Your Sleeve: Notes Towards a Diaspora History of Black Ephemera." In *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz, 495-503. Londen: Sage, 2005.
- Steve Goodman. *Sonic warfare: Sound, Affect, and the Ecology of War*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2010.
- Stuart Hall. "What is this 'Black' in Black Popular Culture?" In *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz, 285-293. Londen: Sage, 2005.
- LeRoi Jones. *Black Music*. New York: William Morrow, 1967.
- Willi Kahl en Israel J. Katz. "Bolero." *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03444>.
- Mark Katz. "Sampling before sampling: The link between DJ and producer." In *Online-Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V.* 9 (2010), <http://aspm.ni.lonet2.de/samples/Samples9/katz.pdf>.
- Gerhard Kubik, *Theory of African Music Vol. II*. Chicago: University of Chicago, 2010.

Claude Lévi-Strauss. *Savage Mind*, trans. John Weightman en Doreen Weightman. Chicago: University of Chicago, 1966.

George Lipsitz. "Diasporic Noise: History, Hip Hop and Post-colonial Politics of Sound." In *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, 23-48. Londen: Verso, 1994.

Irving Lowens en S. Frederick Starr. "Gottschalk, Louis Moreau." *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11530>.

Gavin Mueller. "'Straight Up Detroit Shit': Genre, Authenticity, and Appropriation in Detroit Ghettotech." Thesis, Bowling Green State University, 2007.

Mark Anthony Neal. *Soul babies: Black popular culture and the post-soul aesthetic*. New York: Routledge, 2002.

Dave Quam. "Like fucking Mozart: interview with RP Boo." *It's after the end of the world* blog, 9 juni 2010, <http://davequam.wordpress.com/2010/06/09/like-fucking-mozart-an-interview-with-rp-boo/>.

Dave Quam. "The evolution of footwork." Resident Advisor, 19 november 2010, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1235>.

Dave Quam. "These Feet Were Made For Workin': Inside Chicago's Explosive Footwork Scene." *Spin Magazine*, 5 juli 2012, <http://www.spin.com/articles/these-feet-were-made-workin-inside-chicagos-explosive-footwork-scene/>.

Lawrence Ralph. "'You never hear about the wheelchair:' violence and mobility in a Westside Chicago gang." PhD diss., University of Chicago, 2010.

Red Bull Music Academy. "DJ Spinn, DJ Rashad: Breaking down boundaries with juke and footwork." http://www.redbullmusicacademy.com/lectures/dj-rashad-dj-spinn--windy-city-boom?template=RBMA_Lecture%2Ftranscript.

Trace Reddell. "Ethnoforgery and Outsider Afrofuturism." *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* Vol. 5, Nr. 2 (2013): 88–112.

Tricia Rose. "A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop." In *Popular Culture: A Reader*, eds. Raiford Guins en Omayra Zaragoza Cruz, 401-416. Londen: Sage, 2005.

Tricia Rose. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, University of New England, 1994.

Luigi Russolo. "The Art of Noises (*L'arte dei rumori*)." Oorspronkelijke datum 1913, <http://www.unknown.nu/futurism/noises.html>.

Andrew Ryce. "Mike Paradinas: Planet μ -Ziq." Resident Advisor, 20 juni 2011, <http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1356>.

- Richard Schechner. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2006.
- Joseph Glenn Schloss. *Foundation: b-boys, b-girls and hip-hop culture in New York*. Oxford: Oxford University, 2009.
- Mark Sinker. "Loving the Alien: Black science fiction." *The Wire* Nr. 96, februari 1992, <http://thewire.co.uk/articles/218/>.
- Michelle Stephens. "What Is This Black in Black Diaspora?" *Small Axe* Vol. 13, Nr. 2 (2009): 26-38.
- Harry Sword. "Spontaneity Is The Key: Addison Groove Interviewed." *The Quietus*, 17 april 2012, <http://thequietus.com/articles/08541-addison-groove-interview-transistor-rhythm-footcrab>.
- Sarah Thornton. *Club Cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover: University of New England, 1996.
- David Toop. *The rap attack: African jive to New York hip hop*. Boston: South End, 1984.
- Alexander G. Weheliye. "'I Am I Be': The Subject of Sonic Afro-Modernity." In *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*, 46-72. Durham: Duke University, 2005.
- Miles White. "2 Live Crew." *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218503>.
- Lisa Yaszek. "Afrofuturism, science fiction, and the history of the future." *Socialism and Democracy* Vol. 20, Nr. 3 (2006): 41-60.
- Nabeel Zuberi. "Is This the Future? Black Music and Technology Discourse." *Science Fiction Studies* Vol. 34, Nr. 2 (2007): 283-300.

Aanbevolen media

Muziek

DJ Clent	100% Ghetto	Dance Mania	DM262
DJ Clent	Back Up Off Me	Juke Trax	JK-1
DJ Rashad	Double Cup	Hyperdub	HDBLP020
DJ Rashad	Just A Taste Vol. 1	Ghettophiles	GHP010
DJ Rashad	Welcome to the Chi	Lit City Trax	LCTRAX001
DJ Rashad & DJ Spinn	4 Tha Ghetto	Ghettophiles	GHP002
DJ Spinn	Man I Do It E.P.	Planet Mu	ZIQ292
Traxman	Da Mind of Traxman	Planet Mu	ZIQ318
Various Artists	Bangs & Works Vol. 1	Planet Mu	ZIQ290
V.A.	Bangs & Works Vol. 2	Planet Mu	ZIQ310
V.A.	Ghettoteknitianz E.P.	Planet Mu	ZIQ313
V.A.	Overkill	Ghettophiles	GHP009
Addison Groove	Footcrab	Swamp 81	SWAMP:005
Boxcutter	Gnosis	CosmicBridge	CBR008
Dream Continuum	Reworkz E.P.	Planet Mu	ZIQ313
Kode9	Xingfu Lu	Hyperdub	HYP011
Machinedrum	Vapor City	Ninja Tune	ZEN200
Phillip D. Kick	Footwork Jungle Vol. 1		
Phillip D. Kick	Footwork Jungle Vol. 2		
Phillip D. Kick	Footwork Jungle Vol. 3		
V.A.	808K Vol 1.	FreshMoon	

Video

DJ Manny, Goin' In. Gear Digital
<http://www.youtube.com/watch?v=WZtIzsEHo9c>

DJ Manny, Good Feelin.' Gear Digital
http://www.youtube.com/watch?v=0_uV_hIranY

DJ Rashad, Kush Ain't Loud. Ashes57
<http://vimeo.com/47898839>

DJ Rashad, Ghost/Space Juke. Jon Casey
<http://www.youtube.com/watch?v=8Vd21BIIdRQA>

Ghettoteknitianz Breakin Convention
<http://www.youtube.com/watch?v=bSvEuquTrjE>

Ghettotekz Youtube-kanaal
<http://www.youtube.com/user/ghettotekz/videos>

NPR Footwork mini-documentaire Sami Yeniguin, Wills Glasspiegel
<http://www.npr.org/blogs/therecord/2010/12/14/131834348/chicago-s-footwork-music-and-dance-get-a-transatlantic-lift>

Bijlage A: Interview met Martijn Verlinden in 's-Gravenhage

LM: Dus vanaf het begin...

MV: Ja, dat is dat we al lang met muziek bezig waren en die muziek op een gegeven moment op ons pad is gekomen. Op een gegeven moment zijn we dat ook zelf gaan maken...Het was ook wel goed dat in een keer die artiesten in de buurt komen, dat je met die mensen kunt optreden en dat je iets ervan kunt maken want op het moment dat je zelf met iets begint en mensen kennen het helemaal niet kun je doen wat je wil. Maar dat krijgt pas een naam en mensen kunnen er wat mee op het moment dat mensen de muziek om hen heen horen, dus...We zijn nu twee jaar met de Juke Squad bezig en dat is, eh, ja...ik vind dat in een keer moeilijk om uit te leggen...

LM: Laat ik het zo vragen, want je zei dat je vanuit elektro uit de jaren '95-'96 ermee begonnen bent. Hoe is het van daar gegaan dat je nu bijvoorbeeld juke maakt?

MV: Ja, ik luisterde toen ook al naar juke-soort muziek weet je...

LM: Booty house en Miami bass had je er over...

MV: Ja, het lag echt heel erg in het verlengde van juke en footwork. Dus dat is sowieso een connectie. Ik heb echt zo veel Metroplex en, hoe heette ie nou, Bass 808 of 303, ja een geheugen aan Miami bass platen gedraaid. Dan krijg je dan wat je al kreeg, dat er al korte samples waren er doorheen, een 808 en korte samples...Die samples hebben ze echt nog steeds meer verkort, steeds meer verkort en het werd ook steeds sneller dat het ook hectischer werd. Toen kwam ook de echte juke eruit, denk ik. Dat is een beetje een soort van verlengde daarvan geworden.

LM: Ja, precies. Je had het ook over de verschillende culturele en sociale achtergronden van bijvoorbeeld de Juke Squad zelf. We hadden het net over Chicago, dat de mensen vanuit achterstandsbuurtten en arbeidersfamilies de footwork en juke scene gingen opbouwen...

MV: Ook een beetje afzetten tegen de maatschappij, natuurlijk. Zo van "het is allemaal 'hot' weet je, hier heb je de beat en wij gaan lekker los enzo," dat zit natuurlijk ook in. Maar de connectie met ons was dat wij gewoon muziek maakten in de studio aan de Gouwestraat in de Rivierenbuurt en wij waren met juke bezig. Julio de rapper, de frontman van de Juke Squad, hij was vroeger een rapper. Heel vroeger, we hebben het over twintig jaar geleden. Hij, Kid Spliffa en Kid School, hij was best populair. Hij speelde ook in rap battles en weet ik veel wat, toen echt hip-hop helemaal in het begin was twintig jaar geleden. Hij is nu in de veertig. Hij was de eerste die tram-rap deed: had hij een ring, dan deed hij de bas met zijn hand en met zijn ring deed hij de snare. De bas, omdat het een grote raam is, klonk het ook laag (doet een

paar breakbeats voor). Daar kennen we hem van. Op een gegeven moment is hij lang weggegaan naar Lelystad. Toen waren we veel aan het feesten en weet ik wel wat, toen ging hij op een gegeven moment weg en dachten we “nou nu eens ff rust.” Hij is tien jaar weggeweest, toen speelde Charly & Gallus op Lowlands en daar was hij ook. Toen zei hij “chill...vette muziek, ja...we moeten weer muziek gaan maken, ik mis het.” Nou toen is hij sinds zes jaar terug...vijf of zes jaar, sinds 2007. Sindsdien zijn we samen muziek gaan maken en is daaruit de Juke Squad gekomen, plus dat we samen woonden in de Rivierenbuurt. Mijn vriendin kwam dan ook daar en die is zangeres, die nam ook op en ging rapjes opnemen, maar dan gewoon met juke beats eronder. En dat was dus in die best wel heavy buurt, waar er af en toe drive-by shootings waren en met hoeren, pooiers en weet ik veel wat allemaal.

LM: Die mensen in Juke Squad zelf, waar komen ze allemaal vandaan? Je had het bijvoorbeeld over die front-man met Curaçaose roots.

MV: Ja, die komt uit Curaçao. De front-vrouw is eigenlijk Iers, Irish. Ik ben Nederlands, met een Indonesische background en Daan, Charly, is ook half Indo. Rashid is een halve Marrokaan, dus we hebben allemaal iets wat niet helemaal Nederlands is. Dat is ook wel grappig. Rashid, Geezah, die ook meedraait, met de 808 en de studio, zijn vader is Marrokaans. Daans moeder is Indonesisch en mijn vader is ook Indonesisch. Een beetje tropical, niet helemaal hoor. Ierland is niet echt tropical, dus...

LM: Jullie maken juke, het is inderdaad ook vanuit je achtergrond met bijvoorbeeld elektro, miami bass en booty house dat je daarmee in aanraking bent gekomen. Wat gebruik je zelf van die invloeden en wat probeer je vanuit andere invloeden, die bijvoorbeeld niet Chicago of Detroit-based zijn, om die in de muziek van de Juke Squad neer te zetten?

MV: Eigenlijk nog meer je eigen gevoel erin gooien, denk ik...Ik denk dat de invloeden toch wel zijn...misschien een melodie, dat je bijvoorbeeld met een andere melodie-keuze werkt en ook met een andere baslijn-principe dan een normale juke...dat je meer een eigen kijk op krijgt. Ik maak altijd hele hectische muziek, ik ben zelf een hectisch iemand en dat is ook mijn invloed. En daarom past het ook wel met juke. Mijn bijnaam is Kip, zo van stresskip...daar heb je stresskip weer! Dan met de muziek maakt het ook weer helemaal goed, weet je? En dat is ook een beetje mijn eigen invloed, denk ik.

LM: Hoe zou je jullie tracks omschrijven qua sound, qua geluid?

MV: Ja, ik vind het gewoon elektro eigenlijk allemaal. Gewoon omdat het vanuit 808 is en gewoon snelle elektro. Mensen noemen het juke, maar ik vind dat het gewoon snelle elektro is.

LM: Wat sprak jou aan van die muziek eigenlijk?

MV: Nou, wat ik relaxt vind aan juke, dat 160 beats per minuut, is dat je daar heel relaxt in een half beat kan. In de half beat ben je ook eigenlijk weer *wonky*...dat is trouwens ook iets

dat je kan meenemen; ik ben wel aan het spelen met dat je dan op een gegeven moment een break krijgt en in een keer een soort van Flying Lotus-achtige shit, dan twee keer zo snel er doorheen en heb je weer zo (doet snelle open hi-hats na) irritante hi-hatsjes er doorheen dat het weer sneller gaat...dat vind ik interessant om elke keer toe te passen. Dat is ook een beetje muziek van nu, wat er dan weer allemaal in elkaar verweven kan worden...zoals met Addison Groove en dubstep, en zou je ook Flying Lotus en juke kunnen noemen. Je hebt een gast die heet Starslinger, uit Noorwegen volgens mij. Een hele goede juke producer en die doet dat heel veel. Op een andere manier doet Rashad en Spinn dat ook weer, dan pakken ze gewoon een oude soul track en dan dwars er twee keer sneller doorheen. Die 80 beats per minuut is een soort van slow jams. Vroeger had je slow jams, ook in tachtiger jaren. Hele foute slow jams, daar komt R&B ook uit. Die slow jams zijn meestal rond de 80 beats per minuut en als je het gewoon verdubbelt kan je weer juke ervan maken. Dat doen Rashad en Spinn ook veel, die vertellen mij ook over veel Detroit funk en roots. Er zijn zoveel plaatjes gemaakt dat alleen maar daar blijft. Dat is ook hun ding heel erg, hun invloed.

LM: Ook een beetje van die MoTown dingen, van Isley Brothers heb zij een track gemaakt.

MV: Ja, heel veel.

LM: Inderdaad. Hoe zou je de Nederlandse juke en footwork scene omschrijven? Wat merk je er zelf van?

MV: Mister Ries is wel eigenlijk een heel groot voorbeeld. Mister Ries, ken je die?

LM: Mister Ries? Nee, die ken ik niet.

MV: Ach, joh! Moet je ff uitchecken. Mister Ries is namelijk een gast, wil met niemand te maken hebben...zo'n Rotterdammer, die is al heel lang bezig met sowieso ghetto tech te maken. Hij heeft ook dingen gemaakt voor die oude labels allemaal, weet je, voor de oude techno gasten. Hij zit er eigenlijk al heel lang in...en hij is echt fucking goed! Hij is een pionier omdat hij het doorgaans is blijven doen en op een gegeven moment zijn andere mensen het ook gaan doen, nou ja ok. Hij was lang bezig eigenlijk al, hij is heel erg scene...ik vind dat die scene in Nederland echt vanuit hem heel erg erin zit, al heel lang. Hij is echt al lang mee bezig. Maar je hebt ook die ghetto elektro shit uit Den Haag en Rotterdam. Het is gewoon Den Haag en Rotterdam, we hebben veel daarin betekend. Want je hebt in Amsterdam bijvoorbeeld ook elektro producers, maar die gaan nooit zo snel! Hele goede producers, je hebt Black (Label) Records...ah ik weet het even niet. Wel goede shit, maar het is toch niet zo als die muziek. Dus ik denk dat daar die roots uit komen in Nederland. Je hebt niet zoveel maar je hebt wel gasten die ermee bezig zijn, en altijd al. Het zit er echt wel in, je hebt een soort van scenetje maar heel klein en heel echt puristisch...en die doen nooit wat in Nederland. Die gast Mister Ries speelt heel vaak in Frankrijk en Amerika. Niemand in Rotterdam of Den Haag weet wie hij is.

LM: En dan de dans is ook niet echt aanwezig nog in Nederland.

MV: De dans sowieso niet...dat is ook wel een verschil denk ik tussen Nederland en Amerika, daar is het echt om die dans ook en hier is het meer om de muziek.

LM: Dus om die conventies, om die beat bijvoorbeeld...hoe je met de samples speelt en te werk gaat.

MV: Ja, dat is gewoon interessant voor producers en dj's die dat willen draaien en zelf willen maken...zeker weten.

LM: En hoe zie je de toekomst voor de juke / footwork scene hier?

MV: Ik hoop dat we iets meer kunnen eruit halen dan we nu eruit halen. Ik heb nu een goede studio en ik wil daar veel meer gebruik van maken. We hebben een nummer, dat gaan we misschien op Soundcloud zetten. Mijn vriendin maakt singer-songwriter muziek, gewoon precies singer-songwriter muziek met een Fender Rhodes...ik weet niet of je dat kent?

LM: Kijk, sowieso!

MV: Dus Fender Rhodes, singer-songwriter...en op een gegeven moment komt dwars er doorheen juke gewoon. En dat soort dingen willen we meer gaan doen, spelen met ritmes. Met die twee snelheden, 80 en 160...

LM: Die double time en half time...

MV: Ja, dat is onwijs leuk! Dat vond ik zo leuk aan jungle op een gegeven moment, toen jungle kwam...daarop kun je rustig dansen en kon je snel dansen. Dubstep hetzelfde. Dat is het leuke, dat heeft juke dus ook. Daarom is het interessant om daarop verder te experimenteren. Ja, zeker weten.

LM: Kun je een beetje zeggen over de Rivierenbuurt waar je toen woonde? Toentertijd...

MV: Toentertijd was het echt een *western...western!* (met een cowboy accent) Nou ik zweer het je, in de vier en een half of vijf jaar dat ik daar heb gewoond...dat is niet zo onwijs lang, maar ik heb denk ik iets van acht drive-by shootings gehoord...zeker weten. Al meer dan tien keer is mijn straat afgezet geweest. Ja sorry, maar ik heb dat nergens anders gehad in mijn leven...alleen maar in die straat. En het grappige was dat Julio, die ziet er ook echt gangster uit, die kwam dan altijd langs en zat altijd daar grapjes over te maken. "Ja, die fucking Rivers Area man...weer een drive-by shooting!"

LM: Precies. "Ik wilde een beetje brood gaan kopen, maar ik moet met een kogelvrij-vest gaan lopen!"

MV: Precies, dat slaat toch nergens op. Op zich ziet het allemaal best wel netjes uit, er zit zelfs een school op de straat. Maar achter die school staat ook weer de Geleenstraat, de hoerenstraat. Er zitten allemaal hele volkse mensen ook...en heel veel foute auto's de hele tijd, weet je! Waarom zitten de mensen de hele tijd in die auto? Waarom gaan ze niet uit de auto? Wat doen ze daar de hele tijd? Dat moet je je afvragen...Dat is ook een beetje van de Rivers Area Juke Squad hierheen gekomen...dat het gewoon een beetje ghetto is, namelijk. Ik woon daar niet meer hoor, maar vanuit daar is het ontstaan. Hij woont er nog wel, Julio de frontman...ik vind dat we de naam moeten houden omdat daar is die invloed uit gekomen. Daar is alles begonnen, dat wouden we doen. Daar wouden we muziek maken, dus we houden de naam lekker gewoon. Julio zei "ja we moeten de naam veranderen want je gaat naar Delft," ja maar waar ik woon staan er ook allemaal rivieren om me heen. Dat is ook Rivers Area, weet je. Heel veel kanaaltjes zo in Delft.

LM: Precies, ik denk dat Rivers Area beter klinkt dan Kanaleneiland. Als laatste vraag, wat denk je dat qua invloeden de verschillende ghetto's rond de wereld verbindt qua sound? Dus in de ghetto music zeg maar...

MV: Dat is een goede vraag, wat het verbindt? Geen uitgedachte vierkante millimeter muziek, maar pure en eerlijke stupid dance music...ja, dat verbindt het een beetje. Want dat heb je ook met die reggaeton dingen, dat heeft het ook een beetje. Het is ook niet te veel nadenken ofzo. Terwijl reggae is wat meer vierkante millimeter...en dan heb je ook weer stammenmuziek in feite. Dat verbindt elkaar denk ik, misschien. Dat is een basis. Zoals in Chicago met de kindjes die alleen maar, twee minuten lang, alleen maar 160 beats per minuut...een 808 kick met flink veel laag, flink veel decay, overstuurd, 160 beats per minuut en dat kleine jongetje zit te dansen en het is een feestje...ja, dat is heel basis gewoon. Dat is gewoon bijna een stam. Feest, feest! (doet juke ritme na) Dat verbindt elkaar denk ik.

Bijlage B: De ontmoeting met DJ Rashad en DJ Spinn in Delft

Op 16 mei 2012 is het zover: er zal eindelijk een ontmoeting plaatsvinden met twee pioniers van de zogenaamde ‘new Chicago sound’ in de vorm van juke en footwork. Een half jaar voor deze dag werd er al gesproken over een potentiële digitale interview met Morris Harper (DJ Spinn) via Skype na een optreden van Spinn en Rashad tijdens het Impakt Festival 2011 op 4 november. Deze digitale interview werd door omstandigheden niet gerealiseerd, waardoor een andere oplossing gevonden diende te worden. Tijdens een interview met Martijn Verlinden, producent van de Haagse Rivers Area Juke Squad, wordt het duidelijk dat hij een persoonlijke band heeft met dit tweetal. Tijdens hun bezoek aan het Impakt Festival verblijven deze heren hoogstpersoonlijk bij Martijn en maken ze gezamenlijk een nummer voor de Squad. Deze scenario wordt kort na het interview met Martijn herhaald aangezien deze heren een aantal optredens in Nederland zullen hebben. Kortom, een unieke kans om kennis te maken met deze pioniers uit Chicago.

Nadat er kennis wordt gemaakt met het tweetal, verkassen we samen naar de zolder van Martijns woning in Delft. Het gezelschap wordt gecompleteerd door Julio (MC Ravelo) van de Squad. Op voorhand werd er afgesproken dat het niet te lang zou duren, aangezien Spinn en Rashad op een rustige dag hadden gerekend. Met dit in het achterhoofd had ik geopperd om een informele vragenuur te doen, zonder dit op te nemen en zonder een formele interviewstructuur te hanteren. De bedoeling was om op een aantal punten meer informatie te krijgen vanuit de alledaagse sociale realiteiten waarin de muziek dusdanig is veranderd, en uiteraard van de mensen die hierin een grote rol hebben gespeeld. Het probleem is dat in de interviews met Spinn en Rashad voor digitale muziekorganisaties de vragen vaak over alleen de oorsprong en de toekomst van footwork gaat. Met name praktische zaken zoals toekomstige optredens en platen komen aan bod tijdens een interview. Specifieke(re) vragen over de intenties van de producenten en de invloed van de dans op de muziek of vice versa blijft achterwege tijdens een dergelijke interview, wat logisch is aan de ene kant. Nadat een aantal digitale bronnen is geanalyseerd zijn er vier vragen overgebleven, met als thema's het verband tussen de dans en de ritme van footwork, hoe het ritmiek tot stand is gekomen, de verhouding tussen footwork en de sociale situatie in Chicago en welke relatie aanwezig is tussen footwork en jit.

De eerste twee vragen werden op dezelfde manier beantwoord door de twee producenten: het is een samenspel geweest tussen producenten en dansers in Chicago nadat de platenmaatschappij Dance Mania in 1999 ophield te bestaan. De tweede vraag werd als eerste gesteld, namelijk waar de specifieke footwork ritmiek vandaan komt. De eerste reactie van beide heren is een brede glimlach op het gezicht, vooral nadat de vraag “Did you make it up yourselves?” op tafel belandt. Maar hierna komt weer een vervolgvraag: “Or was it invented together with other producers in Chicago?” Rashad geeft als antwoord: “You could say it like that, yeah.” Vervolgens geeft Spinn aan dat er een soort van hechte band bestond tussen een aantal producenten in Chicago wat betreft ghetto house na het tijdperk van Dance Mania. “From the beginning it was us [Rashad en Spinn] together with [RP] Boo, Traxman, Gant-Man and [DJ] Clent. We would play around with the [4-4] ghetto house rhythm until we

stumbled upon a funky variation. From there the others would feed off it and make their own variation based on what we had made. This is how the rhythm changed to what is known as footwork today. So it went from *boom-boom-boom-boom* to *boom-boomboom-boom-boomboom* to *boomboom-pah-pah-boomboom-pah-pah* and so forth.” Dat is te merken aan een aantal van producties door deze groep kort na het jaar 2000. Als je een nummer zoals “Back up off me” van DJ Clent uit 2004 vergelijkt met een later nummer van hem zoals “Ball ’em up” (2011), krijg je een goede indruk van hoe het ritmiek is ontwikkeld ten opzichte van het vierkwartsmaat van ghetto house. De vraag over de relatie tussen de dans en het ritmisch patroon zorgt aanvankelijk voor een beetje verwarring. “But what do you mean?” is de reactie van Rashad op de vraag “How does the dance relate to the rhythmic pattern of footwork?” Doordat deze open vraag ook voor een deel best breed interpreteerbaar is, besluit ik deze vraag op een specifiekere en ook gesloten wijze te stellen. “Did the dance or the dancers influence the producers to make this specific pattern or the other way around?” Daarop kwam weer hetzelfde antwoord: “It was a two way street with the dancers and the producers” geeft Spinn aan. Beide heren zijn voormalige dansers van de bekende groep House-o-Matics in Chicago. Spinn legt uit dat de dansers hun bewegingen aanpasten op de nieuwe ritmische patronen van de footwork producties, waardoor de producenten ook werden geïnspireerd om hun producties op de praktische behoeften van de dansers af te stemmen. “They would listen to the tracks and then come back with improved dance moves, which inspired us to expand or slightly change the rhythm so we could make the music more challenging to dance to. It was the interaction between us and the dancers that accounted for the development of footwork.”

Over de verhouding tussen footwork en de sociale situatie in Chicago waarin footwork is ontstaan kon vanwege het korte tijdsbestek van de interview niet gedetailleerd worden gesteld. Het was tevens de laatste vraag van de interview waarbij de aanleiding een stuk uit een thesis over bendes in Chicago was. Ralphs “You never hear about the wheelchair: violence and mobility in a westside Chicago gang” bevat een deel waarin wordt aangegeven dat footwork ingezet wordt door criminele bendes in Chicago om zo nieuwe leden te werven voor hun doeleinden. Vanwege het feit dat ik geen etnografisch onderzoek in Chicago kan verrichten of de empirische data kan nakijken, wilde ik weten wat de ervaringen van Rashad en Spinn zijn op dit gebied. Het was voelbaar dat beide heren eigenlijk niet op deze vraag hadden geanticipeerd en wellicht ook dat zij de relatie tussen georganiseerde misdaad en footwork zelf niet willen bevorderen of aanmoedigen. Op de vraag of er nog steeds een dergelijk relatie bestaat was het antwoord negatief: “Nah, there is no connection” was de reactie van Rashad. Hierna gaf ik aan dat in een onderzoek van een lokale student aan de University van Chicago deze verband werd gelegd en dat ik hiernaar benieuwd was. Bij het noemen van de naam van de bende uit de onderzoek, de Divine Aces, was meteen de reactie “Never even heard of them.” Spinn wilde zelf wat dieper hierop ingaan. “In the past that was the case, but that’s a long time ago.” Nu bestaat meer de intentie om kinderen en jongeren van de straat af te houden door hen een positieve bezigheid te geven. Als prominente leden van de muzikale organisatie Ghettoteknitianz geven Spinn en Rashad regelmatig tijdens weekeinden footwork-sessies in de beschikbare binnenruimtes met danswedstrijden. De jongeren hoeven zelf niks te betalen en de twee DJ’s draaien hun favoriete platen om op deze manier een podium neer te zetten voor hun doelgroep. Dit is hun manier om wat terug te geven aan de

omgeving waarin ze opgegroeid waren. Ze geven ook verder aan dat dit de ultieme manier is om deel uit te maken van de footwork scene, het vertegenwoordigen van de ghetto cultuur waar de stijl uit is gekomen. Spinn en Rashad vinden zelf dat in de South side, een buurt in het zuiden van de stad, steeds meer arme bewoners worden gedwongen te verhuizen naar andere locaties. Tegenwoordig worden arme buurten opgekocht, de huizen gesloopt en moderne koopflats gebouwd voor de midden- en hoge klassen. “So they’re swapping the projects for condos?” vraag ik aan Rashad. “Yeah man, condos!”

De voorlaatste vraag ging over het verband tussen de jit, een dans uit Detroit, en footwork uit Chicago. Volgens de voormalige dansers is er geen directe relatie tussen de twee dansvormen. Spinn: “From what i know and from what i’ve heard, they’ve always been jittin’ and we’ve always been footworkin’. Nobody that I know in Chicago has had anything to do or done anything with the jit.” Rashad: “Jittin’ is more like breakdancin’, the body and hands are used to dance with. In footwork, it’s all about the feet.” De indruk dat op mij wordt gemaakt door de twee DJ’s is dat er geen ruimte bestaat voor deze twee dansvormen in één stad, laat staan een zin. Het lijkt erop dat deze voormalige dansers zeker trots zijn op de mede door hen gecreëerde dansvorm en deze eer niet willen of kunnen delen met een soortgelijke dans uit Detroit. Er bestaat uiteraard een (meestal gezonde) rivaliteit tussen Chicago en Detroit dat zich uitdrukt onder andere in het contrast tussen house en techno, ghetto house en ghetto tech, en natuurlijk jit en footwork. Dus aan de ene kant is het logisch dat deze vormen als verschillend en niet verwant worden beschouwd door beoefenaars van beide steden. Aan de andere kant komt footwork wel van dezelfde afrodiaspora die gezorgd heeft dat breakdance tot stand is gekomen als een sociaal-cultureel verschijnsel. Identiteit lijkt hierbij een grote rol te spelen bij de doelgroep en het innovatief aspect van deze voet-stotterdans wordt niet teruggevonden in de jit.