



Je moet kunnen lezen om een zelfbeeld te schrijven

Tussen kaders en eigenheid in de hiphopscene

door Quirine Vervloet

Je moet kunnen lezen om een zelfbeeld te schrijven

Tussen kaders en eigenheid in de hiphopscene

Quirine Vervloet (3112373)

Jaar: 2009

e-mailadres: quirine.vervloet@gmail.com

Begeleider: Hans de Kruijf

Omslagillustratie: Quirine Vervloet

Inhoudsopgave

Proloog	<i>Dropping Science</i>	4
Inleiding		7
Hoofdstuk 1	Theoretisch Kader	11
	1.1 Identiteit; tussen structuur en agency	11
	1.2 Betekenis; tussen tekst en interpretatie	15
	1.3 Het kader als bron van zelfbewering	16
	1.4 Besluit	17
Hoofdstuk 2	Context: hiphop als verbeelde werkelijkheid	19
	2.1 De verbeelde geschiedenis	20
	2.2 Het verbeelde heden	22
	2.3 Van Roffa tot U-town: hiphop in Nederland	23
Hoofdstuk 3	“Doe je ding, maar keep it real”	25
	Hiphop: tussen kaders en eigenheid	
	3.1 De hiphopscene en de strijd om authenticiteit	25
	3.2 Besluit	30
Hoofdstuk 4	“Gotta Represent!”	31
	Kaders en eigenheid in breakdance	
	4.1 “Drop je shit, maar wel op de beat”	33
	4.2 “Je moet kunnen b-boyen om een b-girl te zijn”	36
	4.3 Besluit	40
Hoofdstuk 5	Gimmick vs. Real	41
	Rap en representatie	
	5.1 <i>Bitches & Ho’s</i>	43
	5.2 Besluit	47
Hoofdstuk 6	Conclusie	48
Epiloog	Herzoek hiphop: research in da scene	50
	Reflectie	
Referenties		53
Bijlagen	I Samenvatting	56
	II Verklarende woordenlijst	58
	III Veldwerkfoto	60

Deze scriptie is een oefening in *dropping science*. *Dropping science* is ‘hiphop’ voor verantwoording nemen voor de kennis die je overbrengt. “*To drop* betekent uitbrengen of rappen. *Drop science = to inform, explain and educate in a knowledgable fashion*”, aldus Ab¹ die hiphoplegende Feb Five Freddy aanhaalt.

In de totstandkoming van de scriptie zijn de dilemma's, die antropologie eigen zijn sinds het postmodernisme, een persoonlijke drempel geworden. Met het natuurwetenschappelijke model als algemeen wetenschappelijk referentiekader geldt objectiviteit als maatstaf voor wetenschappelijkheid. Voor sociale wetenschap, en sociale wetenschappen die zich op kwalitatieve onderzoeksmethoden baseren in het bijzonder, betekent het ideaal van objectiviteit een (haast) onmogelijke opgave. Objectiviteit vraagt isolatie van het onderzoeksobject uit een omgeving waarin verstorende factoren optreden. Het *sociale* object treedt echter in dergelijke isolatie niet zo op als in de sociale werkelijkheid. Het onderzoeksobject van een antropoloog is de sociale werkelijkheid zelf. Als kwalitatief onderzoeker beoogt hij deze in een natuurlijke setting te benaderen, maar wordt met zijn aanwezigheid per definitie een verstorende factor. De sociale werkelijkheid die de wetenschapper op basis van dergelijk onderzoek weergeeft in zijn werk, is een meervoudig vertaalde representatie van het origineel. De onderzoeker krijgt in zijn onderzoek een gedeeltelijk beeld, en filtert hieruit tijdens de analyse een nog gedeeltelijker representatie. Rabinow (2007) legt in zijn reflecties op veldwerk de nadruk op twee vertalingen die in het veld plaatsvinden. De informant neemt afstand van zijn vanzelfsprekende werkelijkheid en vertaalt deze voor de antropoloog, waarop deze het geschetste beeld interpreteert. Buiten het veld speelt een derde vertaler een rol wanneer de lezer het beeld van de werkelijkheid binnen zijn eigen referentiekader begrijpt.

Uit de spanning tussen het ideaal van objectiviteit en de naturalistische setting die met kwalitatief onderzoek wordt beoogd volgen de vragen die ik mij tijdens mijn onderzoek heb gesteld. Ik noem er hier één: wat geeft mij de autoriteit een sociale werkelijkheid te interpreteren en reconstrueren door een theoretisch- maar ook persoonlijk gekleurde lens? Een vraag die doorgaans beantwoord wordt met een uitgebreide verantwoording waarin de auteur zich excuseert: hij kan eigenlijk niets (met objectieve geldigheid) zeggen, maar zegt vervolgens toch maar iets.

¹ Ab, 13 mei 2009, Utrecht.

De noodzaak verantwoording af te leggen voor de eigen blikrichting, en voor het kader van waaruit die blikrichting vorm krijgt, past in de huidige tijd en context. Mijn visie is met betrekking tot het inhoudelijke argument van de scriptie en de (wetenschapsfilosofische) vragen waarmee ik me rond de scriptie uiteen heb gezet, voor een groot deel door die context bepaald. Het gevoel in een tijd te staan waarin vaste kaders weggefallen zijn, heeft zowel mijn inhoudelijke argument geïnformeerd, als mijn zoektocht naar een rechtvaardiging en een vorm om kennis te poneren, *science* te *droppen*. Vaste kaders die eens vanzelfsprekende oriëntatiehorizonts vormden zijn ter discussie gesteld. Ik vat hiphop op als een kader dat geen vanzelfsprekende vaste vormen kent. Evenals de grenzen van dit kader ter discussie staan, wordt ook het kader geproblematiseerd waarbinnen ik dit onderzoek heb gedaan, en waarbinnen ik er hier verslaggeving van doe. Dit kader is de culturele antropologie met haar aannames en methoden. In een dergelijke context worden inzicht in- en rechtvaardiging van de discipline, voorwaarden om vanuit culturele antropologie te werken en mijn rol als onderzoeker te kunnen vormgeven. Als zodanig is mijn scriptie een getuigenis van de strijd om zelf-betekenis in context van ter discussie gestelde zekerheden. Een getuigenis van de zoektocht om houvast te vinden in kaders die door het zelf worden voortgebracht of onderschreven. In deze fragiele context staat het, en heeft het zijn vorm en inhoud gekregen.

Misschien dat *dropping science* een voorzichtig antwoord biedt waarin de auteur zich niet excuseert voor de persoonlijkheid die zijn werk verkleurt, maar waarin een auteur de verantwoordelijkheid neemt voor de kennis die hij *dropt*, door stelling in te nemen. Door kaders te herscheppen en anderen in staat te stellen het argument vanuit inzichtelijkheid te onderschrijven of problematiseren.

Vanuit mijn onderschrijving van de traditie, op basis van het belang dat ik aan deze vorm van persoonlijke begeleiding hecht, wil ik Hans de Kruijf bedanken voor zijn begeleiding van de ontwikkeling die tot deze scriptie heeft geleid. Een proces waarin ik me niet altijd even vanzelfsprekend en gemakkelijk heb laten begeleiden. Hier wil ik ook alle docenten noemen die impliciet en op de achtergrond betrokken zijn geweest bij dit proces. Zij hebben mij het vertrouwen gegeven dat vragen zinvol zijn, zelfs in het licht van een uitblijvend antwoord. Daarnaast noem ik Loes Berkhout en Roos van Veen die als ware medestudenten met mij en mijn werk in gesprek zijn gegaan. En tenslotte iedereen die mij een blik in het hiphop(be)leven gaf. In het bijzonder dank ik

Aruna Vermeulen, en het HipHopHuis in Rotterdam voor de gastvrijheid en het vertrouwen. Om dat vertrouwen niet te schenden zijn informanten zoveel mogelijk onherkenbaar gemaakt, de namen zijn dan ook fictief. Omdat niet alle termen die in hiphop gehanteerd worden algemeen bekend zijn is er een verklarende woordenlijst opgenomen in bijlag I.

Inleiding

'[...] door de mens afhankelijk te maken van elke fout in de maatschappelijke organisatie brengt de leer van het milieu de mens tot volkomen onpersoonlijkheid, maakt hem volkomen los van elke persoonlijke zedelijke plicht, van elke zelfstandigheid, en brengt hem tot de afschuwelijkste slavernij die men zich kan voorstellen.'

Fjodor Dostojewski, *Dagboek van een Schrijver*²

In 1873 wees Dostojewski op een tendens om oorzaken voor menselijk gedrag buiten de mens te plaatsen. Een dergelijke neiging leidt tot wat je 'sociaal slachtofferschap' zou kunnen noemen. Mensen zijn het product van hun omgeving, en er dus in zekere zin slachtoffer van. Dalrymple (2001) constateert dat veel delinquenten hun gedrag rechtvaardigen door de verantwoordelijkheid buiten henzelf te plaatsen. Verantwoordelijkheid voor gedrag wordt doorgeschoven naar wat Dostojewski in het begincitaat met 'milieu' aanduidt. De aangenomen invloed van dit milieu correspondeert met een positionering in het structuur-agency debat waarin de nadruk op structuur wordt gelegd. Volgens een dergelijke sociaal wetenschappelijke positie worden identiteit, en daaruit volgend gedrag, grotendeels door de omgeving bepaald. Tegenover deze visie staat een benadering waarin vorming van identiteit vooral bij de persoon zelf ligt. Hierin wordt het agency of creatieve actorschap van een persoon benadrukt, de mogelijkheid om zelf vorm en betekenis te geven aan de eigen identiteit. Deze scriptie staat in het spanningsveld tussen structuur en agency. Het gaat over de betekenissen die personen aan hun omgeving toekennen, en over de betekenissen die personen aan hun omgeving ontlene. Over de identiteit die personen in het licht van hun omgeving krijgen toegeschreven, en over de identiteit die personen zichzelf toe-eigenen in relatie tot hun omgeving. Het wil een beschrijving zijn van de wisselwerking tussen omgeving en zelf in de articulatie van de betekenis van beiden.

Ik heb de wisselwerking tussen omgeving en zelf toegepast op-, en grotendeels ontleend aan een specifieke casus: meisjes in de hiphopscene. In de aanloop naar mijn onderzoek stelde ik me hiphop voor als een podium waarop de stereotype artiest een zwarte man met gouden kettingen was, en de stereotype toeschouwer een meisje met

² Dostojewski 1873/2001: 22.

weinig kleding en veel rondingen. Een voorstelling van hiphop die door mijn veldwerk gedeeltelijk is achterhaald. Hiphop is omstreden om de representaties van gender dat het als podium rijk is. De invloed van geseksualiseerde verbeeldingen van vrouwelijkheid in rapteksten en videoclippen is een politieke- en maatschappelijke zorg. Zo constateert minister Rouvoet³ een seksualisering van de maatschappij en hedendaagse jongeren, en koppelt deze aan seksuele representaties uit de media. Hij constateert dit naar aanleiding van documentaire *Sex Sells*⁴, waarin onder andere jonge rappers uit de Bijlmer over seks spreken. Meisjes zouden voor een pakje sigaretten met een jongen naar bed gaan, en jongens zouden refereren aan meisjes alsof het gebruiksvoorwerpen zijn.

Mijn oorspronkelijke uitgangspunt was te onderzoeken welke betekenissen meisjes ontleen aan vrouwelijke representaties in hiphopmateriaal, maar breidde zich uit tot een focus op zowel het ontleen als toekennen van betekenissen van- en aan representaties en hiphop in zijn geheel. Welke betekenissen kennen meisjes aan hiphop als kader toe, en welke betekenissen ontleen zij eraan voor persoonlijke identiteit? Kortom, hoe worden kaders en eigenheid in dienst van elkaars betekenis gesteld? Welke posities worden in- en ten opzichte van kaders ingenomen om eigenheid in de articulatie van persoonlijke identiteit te waarborgen? Het centrale argument dat ik in het vervolg van mijn scriptie wil uitwerken betreft de wederzijdse afhankelijkheid van kaders en eigenheid. In het presenteren van zichzelf aan anderen vindt (her)definiëring plaats van het kader waaraan het zelf betekenis voor de eigen identiteit ontleent. Een meisje dat zich met hiphop identificeert schetst een beeld van hiphop dat tegemoet komt aan het zelfbeeld dat ze aan de ander wil tonen. De betekenis van het kader staat zo in dienst van de betekenis van het zelf. Tegelijkertijd maakt het zelf zijn betekenis kenbaar via de omweg van het schetsen van een horizon van oriëntatie. Die horizon is uiteraard breder dan hiphop, dat er slechts een onderdeel en hooguit een afspiegeling van vormt.

Mijn focus heeft zich, na een vooral theoretische voorbereiding, in het veld gevormd. Dit veld heeft zich tijdens het onderzoek ontwikkeld van hiphop in brede-, naar hiphop in specifiek begrensde zin. Deze begrenzing is onderdeel van het

³ Rouvoet 10 november 2008 in AD, online beschikbaar via http://www.ad.nl/binnenland/2760061/Seksmoraal_van_jeugd_is_abnormaal.html (geraadpleegd 14-12-2008).

⁴ In *Sex Sells* (KRO, 2008) liet documentairemaakster Mildred Roethof jongeren spreken over seks, naar aanleiding van documentaire ontstond een vurig maatschappelijk debat over de seksualisering van de maatschappij en jongeren.

onderzoek en de scriptie geworden omdat het begrenzen van hiphop, als muziekstijl, levensstijl en als scene, een praktijk blijkt te zijn die nauw verbonden is met het onderzoeksthema zelf. Het articuleren en afbakenen van een kader kan hierin worden opgevat als een praktijk die in dienst staat van zelfbewering, het articuleren en autoriseren van de eigen identiteit. De locatie waar mijn begrip van deze begrensde opvatting van hiphop zich heeft gevormd is het HipHopHuis in Rotterdam. Het HipHopHuis is een plek waar (de uitingsvormen van) hiphop gecultiveerd en gefaciliteerd wordt middels evenementen, en dans- en DJ-lessen voor jongeren. In de periode van februari tot eind april 2009 participeerde ik wekelijks in de b-girllessen in Watt waarin het HipHopHuis aan alle meisjes die breakdance volgen een extra training aanbiedt. Bij het overige programma van het HipHopHuis heb ik vooral (onregelmatig) geobserveerd. Naast participerende observatie en interviews bij het HipHopHuis als vaste locatie heb ik bij eenmalige evenementen als breakbattles, rap-optredens, danswedstrijden en feesten met aanwezigen gesproken. Tijdens een van die evenementen kwam ik in contact met Andy die verbonden is met stichting Habek, een stichting voor hiphop in Utrecht. Hoewel Habek zich nu nog vooral op rap en het organiseren van hiphopfeesten richt, is er de ambitie een HipHopHuis in Utrecht op te richten om de vier centrale hiphopkunsten te faciliteren.

Om het inhoudelijke onderwerp van deze scriptie, de wisselwerking tussen kaders en eigenheid, in een context te plaatsen zal ik eerst een theoretische achtergrond schetsen. Hierin ga ik in op een aantal concepties van identiteitsconstructie in context van wat ik ‘verbeelde horizons’ of ‘kaders van betekenis’ noem. De verschillende auteurs conceptualiseren een relatie of wisselwerking tussen structuur en agency in de vorming van identiteit. Deze concepties vormen een achtergrond voor de opvatting van de relatie tussen kaders en eigenheid die ik in het vervolg van de scriptie uit wil werken in relatie tot hiphopmeisjes in Nederland. In het contexthoofdstuk schets ik hiphop zoals dit door mijn informanten begrensd wordt, als verbeelde horizon van betekenis. Deze verbeelde horizon van betekenis is onderdeel van het kader waarin de meisjes hun eigenheid articuleren. De verhouding tussen articulatie van identiteit en het kader waarin deze articulatie betekenis krijgt wordt in het empirische gedeelte van deze scriptie in drie gebieden uitgewerkt. In “Doe je ding, maar *keep it real*” beschrijf ik hoe het kennen van een kader voorwaarde wordt voor een eigen articulatie ervan, en welke specifieke invulling hiphop in dit licht krijgt toegeschreven (als gelijktijdig expliciet vrijblijvend

en impliciet normatief). Met *“Gotta Represent!”* en *“Rap en Representatie”* wil ik de wisselwerking tussen kaders en eigenheid toepassen op twee specifieke gebieden of uitingsvormen van hiphop: respectievelijk breakdance en rap. In de eerste toepassing (op breakdance) richt ik me op het eigen maken van breakdance-grammatica als voorwaarde voor het uitkerven van een autonome ruimte waarin eigenheid tot gelding wordt gebracht. In het tweede staat de spanning tussen wat ik ruwweg ‘beschrijven’ en ‘beschreven worden’ wil noemen, toegeschreven versus toegeëigende identiteit.

Hoofdstuk 1 Theoretisch Kader

Zoals gezegd staat deze scriptie in het spanningsveld tussen wat als structuur en agency wordt aangeduid. Het veelomvattende ‘structuur’ vindt hierin een praktische vertaling in ‘representaties’. Het begrip ‘representaties’ is geen volledige vertaling van het begrip ‘structuur’. Representaties zijn onderdeel van structuren, en er is in zekere zin een reflectie van. Het zijn verbeeldingen van rollen, en normen ten aanzien van gedrag, die in een bepaalde context betekenisvol zijn. Gedurende mijn onderzoek heb ik mijn focus verlegd van het begrip representaties naar een breder begrip van kaders waaraan meisjes in de hiphopscene zich spiegelen en oriënteren. Het kader omvat de ideële en gefigureerde aspecten waarmee hiphop afgebakend wordt van een bredere samenhang aan subculturen. Nog steeds wordt hiermee niet volledig omvat wat doorgaans met ‘structuur’ wordt aangeduid, omdat met structuur niet alleen een samenhang aan betekenissen wordt bedoeld, een grammatica dat zich uitdrukt in praktijken, handelingen, gewoonten etc., maar bijvoorbeeld ook instituties. Ik heb mij in mijn onderzoek gericht op- en beperkt tot de betekenis van opvattingen van hiphop voor de articulatie van de eigen identiteit.

In dit theoretische kader ga ik in op het sociaal wetenschappelijke debat rond de betekenis van structuur en agency voor de constructie van identiteit. In het bijzonder staat hierbij de positie centraal waarin identiteitsconstructie wordt opgevat als een wisselwerking tussen structuur en agency.

1.1 Identiteit; tussen structuur en agency

“People tell others who they are, but even more important, they tell themselves and then try to act as though they are who they say they are. These self-understandings, especially those with strong emotional resonance for the teller, are what we refer to as identities.”

(Holland et. al 1998: 3)

Identiteit is het geheel aan betekenissen en kenmerken waaraan een persoon zichzelf herkent en aan anderen kenbaar maakt. Volgens de benadering van Holland et. al. (1998: 3) bestaat identiteit uit de verhalen die wij over onszelf vertellen. Deze verhalen komen niet in een vacuüm tot stand, maar in context van een sociale en culturele omgeving. Het academische debat rond identiteit is grotendeels gevoerd op de kruising tussen deze culturele omgeving, de structuur waarin identiteit tot stand komt en

betekenis krijgt, en agency, waarmee wordt verondersteld dat mensen zelf betekenis geven en de eigen identiteit construeren. In wezen betreft dit debat rond identiteit de relatie tussen individu en gemeenschap (Cohen 1994: 6, 29; Cravalho 2001: 203; Sökefeld 1999: 419). Is identiteit bepaald door de structuur, de gemeenschap, of construeert het subject, het individu zelf zijn identiteit?

Holland et al (1998) pogen een benadering van identiteit te ontwikkelen die zowel structuur als agency serieus neemt. Volgens hen vinden processen van identiteitsconstructie altijd plaats in een structurele context, op basis van de daarin geldende culturele normen en symbolen (1998: 3-4). Op basis van het culturele materiaal dat de persoon voor handen heeft construeert hij een zelfbeeld. Identiteit komt hier tot stand in een onderhandelingsproces tussen de agency van de persoon, en de structurele context waarin hij zich bevindt. Identiteitsconstructie vindt plaats in context van machtsrelaties die in de structurele omgeving gelden (Holland et al 1998: 5). Omdat identiteit in een bepaalde context tot stand komt is identiteit onderhevig aan markeringen zoals gender, seksualiteit of andere structurele kenmerken die contextueel betekenisvol zijn (1998: 7). In hiphop komt de machtsrelatie tussen mannen en vrouwen in het construeren van gender-identiteiten, -relaties en -normen naar voren, omdat de mannelijke stem domineert in de articulatie ervan (Forman and Neal 2007: 7). Binnen gevestigde machtsrelaties kunnen personen zich bij de identiteitsconstructie echter ook tegen geldende normen verzetten (Holland et al 1998: 5). In de dialoog die de persoon middels agency aangaat met de geldende structurele normen, ontstaat ruimte voor onderhandeling van de eigen identiteit.

Zowel Cohen (1994) als Sökefeld (1999) maakt een onderscheid tussen identiteit en zelf. Waar identiteit vaak directer uit structurele kenmerken wordt afgeleid: je bent Nederlands, hebt een bepaald opleidingsniveau, luistert hiphopmuziek; is 'zelf' als begrip omvattender en individueler. Identiteit omvat de verschillende sociale en culturele identiteiten van een persoon, en berust daarom in grote mate op overeenkomst met anderen uit eenzelfde culturele context (Sökefeld 1999: 418). Het zelf duidt daarentegen op het verschil tussen de persoon en (al dan niet cultureel gelijke) anderen. Identiteit wordt gekenmerkt door pluraliteit: iedere persoon heeft verschillende (sociale) identiteiten die bovendien door de tijd heen veranderlijk zijn (Holland et al 1998: 7-8; Sökefeld 1999: 422). Welke identificatie op de voorgrond treedt is situationeel bepaald: zo zal een meisje uit de hiphopscene thuis dochter zijn, op school een leerling, en in de omgang met een rockfan zal ze zich waarschijnlijk als

hiphopfan profileren. Tegenover identiteit staat het 'zelf'. In het zelf worden de meervoudige- en soms tegenstrijdige identificaties geïntegreerd tot een omvattender begrip van de persoon. Het zelf kent betekenis toe aan situationele identiteiten, waaronder groepsidentiteiten en verenigt deze in de persoon. Het zelf kenmerkt zich daarom als stabielere eenheid (Cohen 1994: 9; Sökefeld 1999). In deze verhandeling van het zelf speelt agency een grote rol. Het zelf kan hierbij als de uitkomst van een onderhandelingsproces tussen structuur en agency worden gezien: de situationeel, structureel bepaalde identiteiten worden door agencybemiddelde toekenning van betekenis in het zelf geïntegreerd. Een sociale identiteit als 'meisje in de hiphopscene' krijgt betekenis door de geldende opvattingen in- en van hiphop, maar biedt geen uitputtende beschrijving van het zelf.

Hoewel de hantering van het begrip identiteit algemeen wordt toegepast, blijft het begrip 'zelf' vaak beperkt tot Westerse samenlevingen en buiten beschouwing gelaten in verhandelingen over culturele Anderen (1999: 418). In zijn pleidooi het zelf centraal te stellen in antropologisch onderzoek stelt Cohen (1994: 4) dat het enige middel dat ons bij de bestudering van andere gemeenschappen ter beschikking staat onze zelf-ervaring, ons zelfbewustzijn is. Dit middel moeten we inzetten in contexten van onderzoek om via de betekenissen die Anderen aan zichzelf toekennen tot een theorie over de context te komen (1994: 6). Dit argument is te lezen als een pleidooi voor een omkering van redeneren: we moeten niet de gemeenschap of cultuur als uitgangspunt nemen om tot een begrip van het individu te komen, maar het individu als uitgangspunt nemen om tot een begrip van gemeenschap en cultuur te komen. In het vervolg van de scriptie beschrijf ik, in aansluiting hierop, hoe de invulling van wat hiphop inhoudt in dienst wordt gesteld van zelfbewering, beweringen over de eigen identiteit. De opvatting van het zelf beïnvloedt op deze wijze de opvatting van hiphop. Evenals Cohen, stelt ook Sökefeld dat het zelf in belangrijke mate toegang biedt tot inzicht in de wereld wanneer hij zegt dat *"the self thus became subject in the dual sense of being subjected to the conditions of the world and, simultaneously, being the agent of knowing and doing in that world. The belief in this subject became the a priori for the possibility of knowing the world"* (1999: 417). In zijn concept van- en pleidooi voor het zelf wordt de verwevenheid van structuur en agency gevat. Sökefeld (1999: 430) benadrukt het begrip van het zelf om tot een benadering van cultuur en identiteit te komen die agency niet tot het Westerse Zelf⁵ beperkt, en anderzijds niet in cultureel determinisme

⁵ Ik schrijf 'Zelf' met een hoofdletter wanneer het als de tegenhanger van de culturele Ander wordt

vervalt. Een dergelijke benadering moet de menselijke capaciteit tot- en noodzakelijkheid van creatief handelen, menselijk agency, serieus nemen (1999: 430). Het waarschuwt voor een te grote nadruk op structurele invloeden in identiteitsconstructie ten koste van de erkenning van agency. Deze benadering van zelf en identiteit wijst op de gevaren van een (over)geculturaliseerde opvatting van identiteit. Als zodanig maakt het onderzoekers bewust van de noodzaak om agency van onderzoekssubjecten even serieus te nemen als ons eigen actorschap. Vanuit het zelf wordt de wereld gekend. Het zelf kent de kaders waaraan hij zich oriënteert betekenis toe om de aan kaders ontleende identiteit in overeenstemming te brengen met het zelf(beeld).

Holland et. al. (1998) introduceren het concept *figured worlds* om kaders waaraan personen betekenis ontleen te kenschetsen. *Figured worlds* zijn sociale werelden waarin normen, verwachtingen en betekenissen worden gedeeld. Het zijn kaders van betekenis waarbinnen identiteit, en de interpretatie en betekenis van identiteit worden onderhandeld (1998: 271). Identiteit wordt in context van deze kaders uitgeoefend en voortdurend ge(re)construeerd. De persoon kent betekenis toe aan zijn eigen zelf in context van de culturele kaders die voor hem betekenisvol zijn (1998: 173). Vergelijkbaar met *figured worlds* is Peterson's (2003) toepassing van Appadurai's (1996) *imagined world*. Peterson (2003: 14) past dit begrip toe op culturele symbolen uit de media die invloed uitoefenen op een verspreide totaliteit van toeschouwers of consumenten. De verbeelde wereld beschrijft niet een gemeenschap, maar een gemeenschappelijk gedeeld begrip van de werkelijkheid. De verbeelde wereld is een '*lived totality [serving as] an intertextual resource for [...] play, [...] art, [...] discourse. It serves as a reference point for myriad social activities as well as a source for private fantasies*' (Peterson 2003: 14). Het begrip conceptualiseert een individueel- en sociaal referentiepunt zonder daarbij van een georganiseerde gemeenschapsstructuur uit te gaan⁶.

Peterson (2003: 15) introduceert behalve de *imagined world* ook het begrip *cultures of consumption* om behalve het referentiepunt ook deelnemers, of toeschouwers als totaliteit te typeren. In consumptieculturen construeren toeschouwers hun identiteit in meer of mindere mate in referentie tot culturele expressies die uit de verbeelde

gehanteerd, en met een kleine letter wanneer het een individueel zelf of een algemeen begrip van het zelf aanduidt.

⁶ Een toepassing van 'georganiseerde gemeenschapsstructuur' op de hiphopscene is problematisch, omdat er geen politieke dimensie als organiserend principe werkzaam is.

wereld van in dit geval hiphop spreken. Bij de vraag hoe individuen in deze *cultures of consumption* putten uit de representaties die hiphop als verbeelde wereld rijk is treedt opnieuw de spanning tussen structuur en agency op. Het interpreteren van representaties blijkt volgens Peterson analoog te zijn aan de verwevenheidsbenadering van identiteitsconstructie tussen agency en identiteit, waarin identiteit de uitkomst is van een onderhandelingsproces tussen structuur en agency.

1.2 Betekenis; tussen tekst en interpretatie

'common forms do not generate common meanings'

(Cohen 1994: 20)

Om de invloed van *imagined worlds* op het leven en de identiteit van toeschouwers te onderzoeken, drukt Peterson (2003) het proces uit als het lezen van tekst. Onder tekst verstaat hij alle discours dat door enige vorm van representatie is vastgelegd (2003: 60). Teksten zijn plaatsen waar we, in Geertz' (1973) woorden “onzelf aan onszelf tonen”. Het gaat erom de plaats en betekenis van representaties voor haar consumenten te begrijpen (2003: 14). De betekenissen die consumenten aan teksten toekennen en de betekenissen die de teksten in het leven van consumenten spelen hangen af van interpretatie. Deze interpretatie vindt altijd in een bepaalde context plaats. Wanneer een publiek via teksten representaties en culturele symbolen 'leest', en dus interpreteert, vindt recontextualisatie van deze representaties en symbolen plaats (2003: 20). Peterson (2003: 23) conceptualiseert het publiek als creatieve actoren die betekenis ontleen aan teksten uit de *imagined world* waarvan zij deel uitmaken, maar tegelijk ook betekenis aan die teksten toekennen.

Bij het proces van tekst-interpretatie spelen twee processen een rol: codering en decodering (Peterson 2003: 87). Hoe deze processen verlopen is onderwerp van een debat waarin grofweg drie posities zijn te onderscheiden. De eerste positie vindt een noemer onder *literalism* (2003: 87). Deze positie zegt dat codering bepalend is voor het lezen van de tekst. De betekenis wordt hier als het ware door de auteur gecreëerd en middels een rechtlijnig proces aan het publiek overgedragen. Deze benadering is te vergelijken met een grote nadruk op structuur in de constructie van identiteit, en zou in karikaturale vorm betekenen dat ieder die dezelfde teksten, representaties en symbolen tegenkomt een zelfde begrip van wereld en zelf opbouwt. Tegenover deze

positie staat *idealism* waarin de nadruk op het proces van decodering ligt (2003: 87). Volgens deze benadering zijn er geen vastliggende betekenissen en wordt alle betekenis door creatieve actoren toegekend, in die hoedanigheid is de positie te vergelijken met een volledige agency-benadering in het debat rond identiteitsconstructie. De positie die Peterson inneemt is te vergelijken met de benadering van identiteitsconstructie als onderhandelingsproces. Het betreft een middenpositie waarin zowel structuur als agency, respectievelijk codering/decodering, serieus wordt genomen. Peterson (2003: 88-90) beschrijft een dialectisch proces waarin interpretatie en representatie verweven zijn. De tekst wordt opgevat als een podium waarop betekenis wordt onderhandeld tussen gecodeerde representaties en decodering (interpretatie) door creatieve actoren. Het ontlenen van betekenis aan teksten die in de verbeelde wereld zijn ingebed is een onderhandelingsproces dat analoog loopt aan het onderhandelingsproces waarmee identiteit middels agency aan structuur wordt ontleend. Identiteit wordt middels agency onderhandeld uit de symbolen en betekenissen die in de context van de actor voorhanden zijn.

1.3 Het kader als bron van zelfbewering

In zijn *Sources of the Self* stelt Taylor (1989) dat het zelf zich oriënteert aan een grotendeels impliciet kader, of morele horizon die een opvatting van het goede in brede zin inhoudt: een waardenhorizon. Hoewel hiphop als kader geen recht doet aan de diepte en omvattendheid van Taylor's begrip, vat ik het op als een horizon van oriëntatie tot welke het zelf een verhouding uitdrukt of aanneemt. Een kader dat niet omvattend is omdat iemands morele horizon meerdere bronnen omvat. Uit Taylor's opvatting volgt dat zelfkennis zich ontwikkelt aan de articulatie van de horizon waaraan hij zich spiegelt. Zelfbewering, of de articulatie van de eigen identiteit, gaat hand in hand met het beschrijven en invullen van het kader waaraan het zelf zich oriënteert. Het zelf wordt gekend via de omweg van het (be)kennen van zijn oriëntatiekader.

Zelfbewering, het kenbaar maken van het zelf, is een moderne opgave omdat iemands plaats en betekenis in de maatschappij niet langer door vanzelfsprekende hiërarchische kaders worden bepaald (Taylor 1994: 16). Het wegvallen van een plaatsbepalende sociale ordening maakt behalve het zelf ook oriëntatiekaders onderwerp van een strijd om betekenis. Hiermee is niet gezegd dat maatschappelijke

structuren vrijblijvend zijn geworden. De beschikbare rollen zijn niet onbegrensd. Moderniteit kan als context worden opgevat waarin individualisering gepaard gaat met een loskomen uit traditionele rollenspelen. Moderniteit is een complex rollenspel waarin vaste rollenpatronen opengebroke zijn (Anderson 2009). Deze context vraagt gezamenlijke coördinatie van spelregels om elkaar te begrijpen. Een voorbeeld, ontleend aan Anderson (2009): in een rollenspel als honkbal moeten spelers overzicht hebben over het geheel aan spelregels en rollen om de eigen plek te kennen en op de handelingen van anderen te kunnen anticiperen. Ook anticipatie van de gevolgen van eigen handelingen wordt mogelijk wanneer de speler inzicht heeft in het geheel. In een dergelijk spel wordt de eigen rol begrepen uit het inzicht in de gehele constellatie. Omdat in een complex rollenspel de spelregels kunnen worden herschreven en de rollen gewisseld kunnen worden, vraagt een complex rollenspel behalve overzicht in een min of meer vastliggend geheel ook om gezamenlijke vaststelling van de spelregels. Normen, verwachtingen en betekenissen zijn niet langer gegeven in de kaders buiten ons, maar worden in sociale verbanden tot stand gebracht en via internalisatie geïndividualiseerd of eigen gemaakt (Habermas 1992: 152). Het zelf leert zichzelf in Habermas' (1992: 153) visie kennen in de dialoog met zijn omgeving, met anderen: “[the human spirit] first finds its way to itself only on a detour via a complete externalization in other things and in other humans”. In sociale interactie wordt een kader geschetst, een horizon verbeeld, waaraan het zelf zich oriënteert, leert kennen en aan de ander kenbaar maakt.

1.4 Besluit

Met dit theoretische kader heb ik gepoogd een raamwerk te schetsen waarbinnen mijn scriptie over identiteit tussen kaders en eigenheid in de hiphopscene een theoretische context en achtergrond krijgt. De verwevenheidsbenadering in het structuur-agency debat maakt zichtbaar hoe de betekenis van verbeelde werkelijkheden en het zelf in onderhandeling tot stand komt. In context van het wegvallen van een vanzelfsprekend betekenisverlenende sociale ordening wordt niet alleen de betekenis van het zelf onderhandeld aan kaders van betekenis, dergelijke kaders worden ook zelf onderwerp van betekenisonderhandeling. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik hiphop als zo'n kader. In navolging van de concepten *figured-* en *imagined world* vat ik hiphop hierin als verbeelde werkelijkheid op. De grenzen en betekenissen van deze verbeelde

werkelijkheid worden tussen actoren in de hiphopscene onderhandeld. Deze onderhandeling van betekenissen is te lezen als het (her)schrijven van spelregels in een complex rollenspel. Spelers nemen in oriëntatie tot het onderhandelde hiphopkader rollen aan. Ze beweren zichzelf in referentie tot een verbeelde werkelijkheid; ontlenen betekenis en kennen betekenis toe.

Hoofdstuk 2 Context: hiphop als verbeelde werkelijkheid⁷

De Rotterdamse metro is de eerste toegangspoort tot mijn onderzoeksveld. De met graffiti bekladde wagons markeren de overgang van mijn 'normale' leven naar de hiphop (onder)wereld, iedere keer opnieuw. Ze brengen me tot bij het water. Vanaf de brug zijn de met graffiti versierde schuurtjes die voor het HipHopHuis staan al zichtbaar, als een stedelijk kunstwerk. Daarachter bevindt zich een kantoorgebouw dat ruimte biedt aan jongeren die zich in kunstvormen van hiphop scholen. De zaal waar 'het allemaal gebeurt' is omgeven met opnieuw een stedelijk tafereel, uitgedrukt in graffiti. In groen, grijs, en zwart is op de witte muur een skyline afgebeeld. Een metro lijkt van boven een spiegel op de toeschouwer af te rijden. Het tafereel op de muur vormt samen met de spiegelwand een kader voor de zwarte vloer waarop in het midden het groen van de graffiti terugkomt in een spiraalvorm.⁸

De vormgeving van het HipHopHuis⁹ is op te vatten als een verbeelding van de publieke ruimte. De publieke ruimte spiegelt zich hier in de binnenruimte van een gebouw dat zelf in een stedelijke omgeving staat. De vloer van de zaal in deze binnenruimte is omgeven door een verbeelde skyline die de toeschouwer de indruk geeft zich op een open ruimte in een stedelijke omgeving te bevinden, op een plein in de stad. Tegen deze horizon spelen zich de lessen af die op deze vloer gegeven worden. De vormgeving laat niet alleen een afspiegeling zien van de directe stedelijke omgeving (Rotterdam), maar beeldt ook een bredere horizon van oriëntatie uit. Het legt een visuele verbinding met de omgeving waarin hiphop is ontstaan. De vormgeving van de zaal drukt de ideële en historische horizon uit waaraan het HipHopHuis zich spiegelt.

In reactie op de neiging om antropologische subjecten als *people without history* te benaderen door de huidige culturele symbolen en structuren te isoleren van de geschiedenis, benadrukt Rabinow (2007: xix) het belang om historische inbedding serieus te nemen. Het etnografische heden (2007: xx) dat buiten de tijd wordt gefixeerd is problematisch omdat het voorbij gaat aan de historische inbedding, maar

⁷ Ter verantwoording: met 'verbeelde' werkelijkheid wil ik niet de realiteit van hiphop ontkennen, het is een ontoereikende vertaling van wat in het theoretisch kader 'figured' of 'imagined' wordt genoemd.

⁸ Veldnotities 9 februari 2009, HipHopHuis, Rotterdam

⁹ Het HipHopHuis in Rotterdam, opgericht door Bennie Semil, Lloyd Marengo en Aruna Vermeulen (www.hiphophuis.nl). Jongeren krijgen hier les in hiphopdansstijlen en DJ'ing. Het HipHopHuis vormde de belangrijkste locatie voor mijn onderzoek.

ook aan het bewustzijn van die inbedding bij antropologische subjecten zelf¹⁰. Uit mijn onderzoek in de hiphopscene komt een dergelijk bewustzijn van historische inbedding naar voren uit verwijzingen naar het ontstaan van hiphop om de grenzen van de scene af te bakenen¹¹. Omdat het narratief van de geschiedenis een centrale plaats inneemt als onderdeel van de verbeelde werkelijkheid waaraan de Nederlandse manifestatie van hiphop gespiegeld wordt wil ik in deze contextschets de historische horizon weergeven.

2.1 De verbeelde geschiedenis¹²

“I set down the blueprint, and all the architects started adding on this level and that level”

DJ Kool Herc¹³

Midden jaren '70 ontwikkelde DJ Kool Herc een nieuwe DJ-stijl. Hij merkte dat het publiek het meest uitbundig reageerde op de zogenaamde *breakbeats*¹⁴ in bestaande nummers. Op basis van deze observatie begon hij de *breakbeats* uit verschillende nummers achter elkaar te draaien en te herhalen. Op de *breakbeats* ontstond een dansstijl die bekend werd onder de naam '*b-boying*', later '*breakdance*'. Jongens ontwikkelden dansbewegingen waarmee ze in de cirkel de strijd met elkaar aangingen. Deze *battles* werden oorspronkelijk door de DJ aangemoedigd en becommentarieerd op het ritme van dezelfde *breakbeats* waar de jongens op dansten. Gaandeweg werd dit door zogenaamde *MC's* overgenomen, ceremoniemeesters die een soort spraakzang ontwikkelden die tegenwoordig onder de noemer *rap* wereldwijd bekend is. DJ Kool Herc's blauwdruk werd de basis waarop hiphop zich uitbreidde.

¹⁰ Rabinow refereert behalve aan gekende geschiedenis ook aan de vaak ongekende macro sociale historische context. Deze bredere geschiedenis komt in mijn scriptie niet aan de orde omdat het behalve mijn informanten ook mijzelf aan dergelijke omvattende kennis van de achtergronden van hiphop, en de historische context in Nederland ontbreekt.

¹¹ Of en in hoeverre de beschrijvingen van de historische achtergrond van hiphop accuraat, gedeeltelijk, of geconstrueerd zijn is in het licht van mijn huidige argument niet noodzakelijk relevant. De gegeven beschrijving geeft de horizon weer waaraan informanten zich oriënteren. Een voorzichtig antwoord op de vraag aan welke huidige motieven de (re)constructie van *hiphoproots* beantwoordt, kan worden gelezen in paragraaf 3.1. Volledige beantwoording van deze vraag gaat het doel en bereik van deze scriptie voorbij.

¹² Op basis van Chang (2005), Forman and Neal (2007) documentaries *Big Fun in the Big Town* (VPRO, 1986), en *The Hip Hop Years* (Channel 4, 1999).

¹³ In: Chang 2005: xi.

¹⁴ Een *break(beat)* is de overgang van melodie naar ritmesectie in (vooral jazz en funk) muziek (Renaud, online beschikbaar: http://www.socan.ca/jsp/en/resources/sound_advice/Renaud.jsp, geraadpleegd 13-05-2009).

In het bovenstaande worden drie centrale elementen van hiphop zichtbaar waarvan de twee laatsten op de *breakbeats* van het eerste element werden ontwikkeld. Deze drie elementen zijn *DJ-ing*, *B-boying*, en *MC-ing/rap*. Uit documentatie over hiphop (Chang 2005; Forman en Neal 2007) en haar oorsprong, en de verhalen van informanten komt nog een vierde element naar voren. Dit vierde element is *Graffiti*, of *Tagging*, een visuele expressievorm waarmee in groots vormgegeven letters een stempel (vaak de eigen naam of artiestennaam) op de fysieke publieke ruimte werd gedrukt, als toe-eigening van fysieke en symbolische ruimte.

Een mogelijk vijfde element wordt met *knowledge* aangeduid, een element dat vooral impliciet een rol speelt¹⁵. Andy brengt dit begrip in verband met het proces van *empowerment* dat hiphop in context van het getto kan bewerkstelligen:

“[er onstond een] positieve stroming, begeleid door Afrika Bambaataa, voormalig warlord van de Black Spades, een van de grootste bendes van N.Y. Hij richtte de Zulu Nation op. Dit was de eerste HipHop organisatie die de 5 elementen DJ-ing, MC-ing, B-Boying, Graffiti en Knowledge verenigde. De basiswaarden van de Zulu Nation zijn Peace, Unity, Love & Having Fun. Hij zag in dat geweld en criminaliteit een doodlopende straat was en wilde de bendes verenigen om deze negativiteit te verminderen en zo de leefomgeving te veranderen.”¹⁶

Hoewel de invulling van dit vijfde element grotendeels impliciet blijft, lijkt het op een inhoudelijke boodschap te slaan. Deze boodschap ligt niet vast, hoewel de (historische) boodschap van hiphop breed wordt herkend¹⁷ in een politieke of sociale boodschap die vertelt over de situatie in het getto. De binding van hiphop met het getto is behalve fysiek dus ook ideëel, hiphop ontstond niet alleen in het getto maar refereerde er ook inhoudelijk aan. Chuck D, voorman van de kritische hiphopformatie *Public Enemy* noemde hiphop 'het zwarte CNN'¹⁸, een medium voor de door etnische segregatie gekleurde ervaring in het getto. Deze boodschap van hiphop is nauw verbonden met een specifieke context en specifieke actoren, het betrof de maatschappelijke situatie zoals deze door zwarte (vooral Afro-Amerikaanse) burgers werd ervaren. Hoewel de maatschappelijke boodschap put uit een specifiek Amerikaanse context wordt de

¹⁵ Mogelijk verklaart dit vijfde element de erkenning van enkele informanten dat een definitie van hiphop die zich uitsluitend op deze vier elementen baseert een onvolledige is.

¹⁶ Andy *King Kool Obama* (intern schrift Habek, stichting voor hiphop in Utrecht).

¹⁷ In literatuur en door informanten.

¹⁸ In: *The Hip Hop Years* (Channel 4, 1999).

boodschap door meisjes als de Nederlandse b-girl Wendy onderschreven als een definiërend element van hiphop:

“Als ik het over hiphop heb kijk ik vooral naar de *roots*. Ik hou daarom vooral van *oldschool* hiphop, dat is ok weet je. Die rappen over echte dingen, maatschappij-kritische issues zoals *black and white*. Dat is meer mijn ding dan die commerciële *shit* over *blingbling*, *money*, *ho’s* en *bitches*: dat is hiphop waarin de *roots* verloren zijn gegaan.”¹⁹

2.2 Het verbeelde heden

“Het HipHopHuis is niet gewoon een dansschool. Voor mij, het is mijn familie. Break is iets dat je voor jezelf doet, maar het brengt ook mensen bij elkaar. Je bent altijd in de scene, altijd met die hiphopfamilie²⁰.”

Zoals de skyline in het HipHopHuis van Rotterdam de dansvloer omgeeft, zo wordt met de historische horizon een kader voor de huidige hiphopscene in Nederland geschetst. Hoe wordt deze scene begrepen? In bovenstaand citaat refereert Kim eerst aan het HipHopHuis, dan aan ‘de scene’, als familie. De grenzen van deze familie zijn niet gemakkelijk te trekken: ze sluiten nu eens dit, dan eens dat in –en uit²¹. Toch wordt de metafoor van familie vaker gebruikt om de hechtheid van de hiphopscene in Nederland te illustreren. Met hetzelfde doel wordt een andere vergelijking gemaakt door Andy wanneer hij zegt:

“Nu ik meer actieve figuren om me heen heb, en daar in zekere zin deel van ben zou ik zeggen dat de actieve hiphopscene vrij verbonden is. Ken je die theorie van *six degrees of separation*? Dat betekent dat je met iedere willekeurige persoon via maximaal zes tussenpersonen verbonden bent, bij hiphop zou je van *one degree of separation* kunnen spreken.”²²

Dergelijke metaforen richten zich op de Nederlandse scene. In- en uitsluiting van deze scene hangt samen met een opvatting van hiphop welke zich spiegelt aan de elementen

¹⁹ Wendy, 10 februari 2009, HipHopHuis Rotterdam.

²⁰ Interview Kim, 7 april 2009, HipHopHuis Rotterdam.

²¹ In paragraaf 3.1 zal ik dieper ingaan op de afbakening die in de ‘actieve hiphopscene’ (Ab, 9 maart 2009, Utrecht) van hiphop wordt gemaakt.

²² Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

die uit de historische horizon naar voren komen. Het HipHopHuis wil een fysieke locatie zijn waar deze elementen worden samengebracht en verzorgd²³. De structurele context, of verbeelde werkelijkheid van hiphop is met deze elementen allerminst uitgeput, het zijn de uiterlijke (kunst)vormen van een breder spectrum aan praktijken en betekenissen. Een vollediger beeld van hiphop als kader van betekenis, ligt mogelijk in het toegevoegde element *knowledge*, maar blijft ook daarin onvolledig gearticuleerd. Bovendien is de context waarin identiteit van meisjes in de hiphopscene zich manifesteert niet uitgeput wanneer hiphop als kader van betekenis is blootgelegd. De scene staat in een bredere maatschappelijke context waaraan zowel de scene als de individuele leden ervan, onderworpen zijn. Deze bredere maatschappelijke context zal gedeeltelijk bepalend zijn voor het begrip van de scene, ook (en misschien vooral) wanneer de scene in oppositie tot de samenleving gedefinieerd wordt, zoals het geval is bij Chuck D's conceptie van hiphop als 'het zwarte CNN'. De normen en verwachtingen die in de bredere maatschappij gelden zouden een motief kunnen vormen om de hiphopscene een bepaalde afbakening en invulling te geven. In het licht van de onuitputtelijkheid van de context is mijn visie op structuur en agency in hiphop beperkt. Zij beperkt zich tot de expliciete representaties- en, waar ik deze doorzie, de impliciete (normatieve) kaders die hiphop aan haar leden oplegt, en de betekenissen die haar leden in dit licht aan zichzelf en aan hiphop toekennen.

2.3 Van Roffa tot U-town: hiphop in Nederland

Hiphop kan worden opgevat als een continuüm tussen wat zich als authentieke hiphop presenteert, en commerciële hiphop. De sociale organisatie van de scene loopt van anonimiteit tot hechte verbondenheid langs eenzelfde continuüm, of lijn. De term 'hiphop' omvat een uitgebreid muziekgenre dat zich niet altijd even duidelijk onderscheidt van genres als R&B, en Soul. Tot in de jaren '70 stond hiphop nog enkel voor een muziekstijl, maar het is uitgroeid tot een omvattende term die een scene aanduidt. Deze scene wordt volgens Krohn en Suazo (1995: 139) uiterlijk gekenmerkt door artiesten en jongeren met laaghangende broeken, omgekeerde petten en veterloze schoenen, en manifesteert zich rond rap, graffiti, en breakdance (Forman and Neal 2004: 2; Krohn and Suazo 1995: 140). Als jongerenscene omvat hiphop alledaagse

²³ Tijdens mijn aanwezigheid lag hierbij in het lesaanbod de nadruk op DJ'ing en hiphopdans: breakdance, popping (of electric boogy), en newstyle (streetdance).

praktijken van jongeren, kledingstijlen, algemene houding, en een manier van zijn (Forman and Neal 2004: 1). Volgens de jongeren zelf, is de ene hiphopper de ander niet. Zo zijn er jongeren die zich in het weekend hiphop noemen, en jongeren die er dagelijks mee bezig zijn. En zelfs als er overeenstemming wordt bereikt over wat de hiphopscene wel en niet omvat blijven er interne verschillen: zo positioneren jongeren uit Roffa, ‘hiphopstad van Nederland’²⁴ zich bijvoorbeeld in rap- en danswedstrijden tegenover jongeren uit U-town²⁵.

Hoewel ik tijdens mijn onderzoek bij allerlei evenementen aanwezig was die onder de noemer ‘hiphop’ georganiseerd werden, heb ik mij in deze scriptie beperkt tot een begrensde opvatting van de hiphopscene zoals deze als verbeelde werkelijkheid in oriëntatie op de historische horizon wordt geconstrueerd. Hierbinnen heb ik me met breakdance en rap bezig gehouden, het eerste in actieve, het tweede uitsluitend in passieve zin. Ik participeerde in b-girllessen van het HipHopHuis in Rotterdam, gegeven door Indira. Het aantal meisjes dat in deze b-girllessen participeerde varieerde, ik ontmoette er ongeveer dertien meisjes regelmatig. Deze meisjes varieerden in leeftijd van zeventien tot in de dertig, en vertegenwoordigden een afspiegeling van het diverse Rotterdam met verschillende achtergronden wat betreft etniciteit en opleiding. Als b-girl hielden de meesten van hen zich zo’n twee of drie avonden in de week bezig met breaklessen of training. In de meeste breakdance *battles* die ik bijwoonde waren het voornamelijk b-boys die het tegen elkaar opnamen, hier en daar voegde zich een b-girl in de strijd. In een speciale b-girl *battle* lieten ook b-girls hun *skills* zien. Vaak worden breakdance *battles* met een rapoptreden gecombineerd, maar er worden ook evenementen georganiseerd waarin rap centraal staat. In Utrecht organiseert stichting Habek bijvoorbeeld een maandelijks ROF! feest, met dj’s en rappers. Omdat dergelijke evenementen meestal onafhankelijk van elkaar staan ontstonden hier meestal eenmalige gesprekken met aanwezigen. In deze context leerde ik hiphop kennen en de strijd om betekenis die in naam van hiphop wordt gevoerd. Een strijd om de betekenis van hiphop en de betekenis van hiphopidentiteit waar ik in het volgende hoofdstuk verslaggeving van doe.

²⁴ Roffa refereert aan Rotterdam, dat zich als de hiphopstad van Nederland profileert (Hart *Hiphopstad Rotterdam: visie op de scene*; van Stapele in *van Brooklyn tot Breukelen*, en “De hiphophoofdstad? Roffa!”, NRC Next, 28 mei 2009).

²⁵ U-town is een naam waarmee Utrechtse artiesten hun stad als hiphop presenteren (bijvoorbeeld in een tekst van Kytteman’s Hiphop Orkest: *U-town University, representing universally*).

Hoofdstuk 3 “Doe je ding, maar *keep it real*”

Hiphop: tussen kaders en eigenheid

In het vorige hoofdstuk is gepoogd een beeld te schetsen van hiphop. Hiertoe heb ik twee schetsvellen gehanteerd: een historische- en een actuele voor hiphop in Nederland, hier en nu. Uit de schets op het tweede vel blijkt een veelheid aan verschijningsvormen. Mijn onderzoek is gepositioneerd in de scene die zich spiegelt aan een historische schets van hiphop. In dit hoofdstuk wil ik het kader schetsen dat door deze groep aan hiphop gegeven wordt: waar lopen de grenzen tussen wat wel- en wat niet tot hiphop behoort? De begrenzing van hiphop laat een ambigue invulling van hiphop zien. Hiphop wordt enerzijds als toegankelijke vrijplaats afgeschilderd, anderzijds wordt aan anderen toegang tot dit domein ontzegd door hiphop in oppositie tot hen te definiëren. Het afbakenen van een groepsidentiteit door hier toegang te verlenen, en daar toegang te ontzeggen betekent tegelijkertijd een afbakening van het kader waarin betekenis wordt gegeven aan de eigen identiteit. Door bepaalde representaties en praktijken in te sluiten als onderdeel van hiphop, en andere representaties uit te sluiten, wordt het kader waarbinnen de eigen identiteit betekenis krijgt toegeschreven gecontroleerd. Representaties die in het licht van de bredere maatschappelijke context problematisch zijn worden buiten het bereik van hiphop geplaatst. Hiermee worden de representaties buiten de persoonlijke invloedssfeer verbannen, ze behoren niet tot het persoonlijke referentiekader. De betekenis van identiteit blijft zo eigendom van het zelf via de omweg van betekenisgeving aan het kader waaraan het zelf zich spiegelt.

3.1 De hiphopscene en de strijd om authenticiteit

“Exactly when a HipHopGeneration began and whom it includes remains, quite appropriately, a contested question. [...] Whom does it include? Anyone who is down.”

(Chang 2005: 2).

De expressievormen van hiphop (in eerste plaats *rap*) zijn tot de *mainstream* doorgedrongen, waarmee de fysieke binding met het getto verloren is gegaan, hoewel het als locatie een belangrijk referentiepunt en bron van symboliek en betekenis van hiphop is gebleven. Eenmaal uit het getto en in de *mainstream* is de betekenis van

hiphop niet langer exclusief eigendom, maar voortdurend gecontesteerd: “Je moet goed begrijpen: dat is geen hiphop!”²⁶ Met deze uitspraak reageert b-girl Kim, een achttienjarig meisje dat ik bij het HipHopHuis ontmoette, op mijn opmerking over een rapoptreden dat ik een aantal dagen eerder heb bijgewoond. Het is niet de eerste keer dat me dit verwijt wordt gemaakt. Ik ben duidelijk niet in staat te herkennen waar de grenzen tussen hiphop en niet-hiphop lopen. Op mijn vraag wat hiphop dan wel is volgt in de regel een antwoord als “dat je je ding doet”, zo ook in dit geval. ‘Doe je ding’ wordt maatstaf.

Hiphop is een podium waarop een strijd om authenticiteit wordt gevoerd. Een strijd om de auteursrechten en betekenis van hiphop. De strijd om authenticiteit is relevant geworden op het moment dat het ‘in-het-moment karakter’ van hiphop werd bedreigd door opname in de mainstream (pop)cultuur. Hiphop bestond niet langer uit de beats die een DJ live maakte en waarop een spontane b-boybattle of rap ontstond.

“Hiphop ontstond in de getto’s en bestond daar alleen uit *live performance* er ontstond iets in het moment, en dat moment was hiphop. Daarom vinden sommigen dat hiphop al dood is vanaf het moment dat de eerste rapplaten werden gemaakt, toen het werd vastgelegd was het al niet levend meer.”²⁷

Dat een ambivalente houding ten opzichte van het inkaderen van hiphop inherent is aan deze strijd, komt naar voren in antwoorden op de vraag wat wel, wat niet hiphop is. Er is geen absolute maatstaf, maar toch wordt beoordeeld of aan een maatstaf wordt voldaan. Er kan niet geoordeeld worden, maar men oordeelt toch.

Kim: “Ik heb geen autoriteit om te zeggen wat hiphop is en wat niet. Maar als je een hiphopavond organiseert moet je niet 50 Cent op dezelfde hoogte als Public Enemy zetten. Het ligt eraan wat ze brengen, waar ze vandaan komen. Als je over tietten en billen rapt ben je wel een rapper, maar het is geen hiphop wat je brengt.”²⁸

Andy: “In de hiphopscene heerst controversie: wat is commercieel, wat hiphop? Ikzelf sta achter hiphop in het algemeen, dus ook achter gangsterrap over *bitches*. Je kunt niet oordelen over waar het vandaan komt. [een aantal vragen en antwoorden later] ik kijk

²⁶ Kim, 31 maart 2009, Watt, Rotterdam (naar aanleiding van rappers Steen&Spinal).

²⁷ Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

²⁸ Interview Kim, 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

wel of het om geld of gevoel gaat. Als het om gevoel gaat is het hiphop, of ook gewoon omdat je er zin in had.”²⁹

Ondanks zijn stelling dat hij achter alle hiphop staat, blijkt Andy, van stichting Habek, Utrecht, er nu en dan belang bij te hebben bepaalde vormen van hiphop uit te sluiten. Hoewel hij zover eigenlijk nooit gegaan is met betrekking tot werkelijke mensen, instellingen, en artiesten, geeft hij wel aan dat zijn stichting lijdt onder de invulling die anderen aan hiphop geven, en die van zijn eigen opvatting verschilt. Onafhankelijk constateert Indira hetzelfde vanuit het HipHopHuis in Rotterdam. Al kennen ze elkaar niet, in het representeren van hiphop in respectievelijk Utrecht en Rotterdam staan ze tegelijkertijd op één lijn en lijnrecht tegenover elkaar. Op één lijn omdat ze hetzelfde probleem benoemen, tegenover elkaar omdat ze de oorzaak van het probleem in elkaars manier van doen herkennen. Andy vertelt over stichting Habek en positioneert deze stichting in oppositie tot delen van de hiphopscene die een andere invulling geven aan hiphop:

Andy: “[...] de stichting heet Habek, dat betekent “hou je bek”. Het is een uitroep die erg veelzijdig is in gebruik, de betekenis hangt af van hoe je het zegt, wanneer je het zegt, waar je het zegt en tegen wie je het zegt. Ik denk dat het vooral betekent: “maak je niet zo druk, neem het met een korreltje zout, neem jezelf niet te serieus”. Habek wil de versplinterde scene in Utrecht meer organiseren. Habek is tegen gangsterrappers, die eigenlijk vooral iets imiteren wat ver van ze afstaat: wees gewoon jezelf en creatief! We hebben trouwens een naam voor dat soort figuren: “*beatje rappertje*” omdat iedereen wel een beetje kan rappen, maar dat betekent nog niet dat je hiphop bent. [...] Wij creëren een fysiek platform waarmee we mogelijkheden faciliteren. Zo willen we bijvoorbeeld een HipHopHuis oprichten waar b-boys kunnen trainen. Nu zijn zij aangewezen op de openbare ruimte, zoals Hoog Catharijne, maar daar worden ze door de politie weggestuurd. Ook willen we een oefenruimte, een studio, een groter kantoor. [...] Met Habek hebben we veel invloed op de Utrechtse scene, maar toch krijgen we geen subsidie. Ik denk door de vooroordelen die er over hiphop bestaan. We worden wel vaak door grotere instellingen ingehuurd, zij krijgen de subsidie en besteden die dan vervolgens onder hun naam aan ons uit. Verder worden we vooral tegengewerkt. [...] Imago is iets raars. Want het wordt door de extreme minderheid bepaald terwijl de meerderheid er de schuld van krijgt. Maar een klein deel van hiphop is gangster- en anti-vrouw. Het

²⁹ Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

enige dat je kan doen is ‘Habek’ zeggen en jezelf zijn. [...] Het imago van gangsterrap heeft wel invloed op de Utrechtse scene, wij krijgen dan geen subsidie door de vooroordelen over hiphop. Stichting Habek wil met echtheid mensen bereiken, dat ze het in Rotterdam anders doen –*the gangster way*– heeft wel invloed op ons via het imago.”³⁰

Na dit interview met Andy heb ik Indira gevraagd hoe de relatie tussen de verschillende hiphopinstellingen was. In een ethisch misschien weinig verantwoorde poging om de relatie tussen de twee hiphopinstellingen waarmee ik te maken had, Habek in Utrecht, en het HipHopHuis in Rotterdam, te pijlen.

Quirine: “Ik ben in contact gekomen met een stichting in Utrecht die daar ook een HipHopHuis willen oprichten, werken jullie daarmee samen?”

Indira: “Nee ik werk niet met ze samen. Kijk, zij doen hun ding weet je, wij doen het anders. Maar ze kunnen het voor ons verpesten, terwijl onze visie niet eens hetzelfde is.”³¹

Er spelen verschillende belangen achter de strijd om authenticiteit. Andy en Indira vertegenwoordigen hierin institutionele belangen die ze nu en dan in oppositie tot elkaar plaatst: in de rechtvaardiging (en financiering) van hun respectievelijke stichtingen zijn zij van het imago van hiphop afhankelijk. Een imago dat volgens de een door de ander negatief beïnvloed wordt, en volgens de ander door de een. Uit het betoog van verschillende b-girls komt een individueel belang naar voren.

Beverly, een meisje dat ik bij het optreden van rappers Spinal & Steen waar ook Kim op reageert heb ontmoet, geeft als motief aan dat het haar om respect te doen is, een begrip dat dichtbij ‘erkenning’ ligt, dat voor Honneth (1996) als het meest fundamentele menselijke motief achter zelfbewering en motief voor sociale strijd geldt. Omdat respect samenhangt met de betekenis of identiteit die door de omgeving wordt toegeschreven op basis van haar identificatie met hiphop, geeft ze het kader een bepaalde betekenis.

Quirine: “waarom wil je mij ervan overtuigen dat Spinal & Steen niet hiphop zijn?”

³⁰ Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

³¹ Indira, 10 maart 2009, Watt, Rotterdam.

Beverly: “Jij zegt net dat je geschokt bent over sommige teksten. Dat ben ik ook. Maar jij zegt ‘van hiphop’ erbij. Dan *disrespect* je hiphop vind ik. Ik voel me dan aangesproken snap je? Terwijl ik niet vindt dat deze teksten iets over hiphop zeggen.”³²

Kim noemt, analoog hieraan, imago als persoonlijk motief van grensafbakening:

Kim: “Mensen binnen hiphop verpesten het voor elkaar. Rotterdamse streetdancers zijn bijvoorbeeld arrogant, en dan denken mensen dat Rotterdamse breakdancers het ook zijn, dat ik het ook ben dus! Zij verpesten het dan voor ons, net zoals Steen het bijvoorbeeld verpest voor rappers die iets hebben opgebouwd”³³

De angst is dat het imago van hiphop, in dit geval Rotterdamse hiphop, wordt geprojecteerd op b-girls als Kim. Het imago van hiphop wordt dan op de persoonlijke identiteit geprojecteerd. Het individuele belang vertaalt het imago van hiphop in een persoonlijk imago, waardoor de invulling en opvatting van hiphop tot een persoonlijke zaak worden. Een dergelijk belang is interessant in het licht van mijn argument omdat het een wisselwerking tussen betekenisgeving van persoonlijke- en groepsidentiteit (structurele kaders) laat zien. Om persoonlijke identiteit aan een kader te ontlenen, wordt het kader tegelijkertijd aangepast aan de eisen van een wenselijke invulling van persoonlijke identiteit.

Het kader dat door b-girl Kim in oppositie tot een bepaalde vorm van rap wordt geschetst wanneer ze deze afwijst als “geen hiphop”, is symptomatisch voor de articulatie van hiphop zoals ik deze in context van het HipHopHuis, bij breakbattles en rapjams vaker tegen ben gekomen. Er is sprake van een negatieve definitie van hiphop wanneer ten opzichte van bepaalde fenomenen wordt gesteld dat het geen hiphop is. Aan de hand van de verzameling aan negatieve definities (en de fenomenen waartegenover deze tot stand komen) is een ruwe grensafbakening te onderscheiden, waarin de manifestaties van hiphop tegenover welke de eigen scene afgezet wordt doorgaans ‘commercieel’ worden genoemd. De eigen scene staat hier als ‘authentieke’ verbeelding van hiphop tegenover. De positieve definitie van hiphop lijkt behalve het expliciete “dat je je ding doet” ook een impliciet normatieve maatstaf te omvatten waarmee bepaalde segmenten buiten het kader worden geplaatst. Welke normatieve

³² Beverly, 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

³³ Interview Kim, 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

maatstaf dit is blijft grotendeels ongearticuleerd, het lijkt te verwijzen naar iets als het vijfde element *knowledge* dat Andy noemde als aanvulling op de vier uitingsvormen van hiphop. In praktijk worden handelingen van anderen tegen de maatstaf ‘doe je ding’ beoordeeld op *realness*, of *credibility*³⁴. Past de handeling, en daarmee de getuigenis van zichzelf bij het beeld dat de interpretator van de persoon in kwestie heeft? Is het in overeenstemming met zijn of haar achtergrond? De rappers Spinal & Steen, die Kim met haar uitspraak van hiphop uitsluit, zijn witte jongens die vormen van Amerikaanse gangsterrap, dat zijn oorsprong in de Amerikaanse getto-realiteit heeft, in een Nederlandse context praktiseren. Zij representeren iets dat niet eigen is, en maken daarmee van het origineel een karikatuur. “Het is niet *real*”, zo vervolgt Kim haar betoog “hoe kunnen zij over die dingen rappen als ze nooit zelf iets ergs mee hebben gemaakt?”³⁵. Zo wordt hiphop het spanningsveld tussen het eigen ding en de maatstaven van *realness* en *credibility*. *Realness* en *credibility* worden in referentie tot de historische horizon vastgesteld. Vanuit een uiteenzetting met een aangenomen historisch kader wordt een nieuw kader gearticuleerd, van wat *real* en eigen, wat hiphop is. Het kunnen reproduceren van het kader als verbeelde horizon wordt onderdeel van *realness* en ‘hiphopheid’: “hoe kun je *real* zijn als je niet weet waar je het over hebt?”³⁶.

3.2 Besluit

In dit hoofdstuk zijn de grenzen van hiphop geschetst. Met ‘doe je ding, maar *keep it real*’ wordt de betekenis van hiphop beperkt en gecontroleerd. Ongewenste representaties worden uitgesloten van hiphop, om invloed van dergelijke representaties op de eigen identiteit uit te sluiten. De afbakening van het kader kent een normatieve maatstaf in *realness*, en wordt tegelijkertijd met ‘doe je ding’ in termen van eigenheid gedefinieerd. Het volgende hoofdstuk beschrijft hoe eigenheid in een dergelijk kader vorm krijgt. Hoe eigenheid in het hiphopkader wordt geïntegreerd met betrekking tot een specifiek gebied van hiphop: breakdance.

³⁴ Ik gebruik de Engelse termen omdat ze in uitspraken van informanten zo genoemd worden.

³⁵ Interview Kim, 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

³⁶ Aurora 18 maart 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

Hoofdstuk 4 “Gotta Represent!”

Kaders en eigenheid in breakdance

Maud stapt als eerste naar voren. Met haar *toprock*³⁷ maait ze symbolisch de ruimte vrij. De randen van het zwart-wit geblokte zijl worden door zittende toeschouwers gemarkeerd. Met haar *toprock* eigent Maud zich de open ruimte toe, terwijl ze tegelijkertijd aandacht vraagt voor de *performance* die ze op het punt staat te geven. Als een bokser die zich oplaadt voor het komende gevecht. Vanuit *toprock* naar de grond, naar *sixstep*³⁸ onderbroken door een *freeze*³⁹, en een *backspin*⁴⁰. En vanuit *sixstep* weer omhoog: een sprong waarbij ze haar benen als in *slow motion* over de vloer naar elkaar toeschuift, de armen in het midden: alsof de benen een rits vormen die door de armen wordt dichtgetrokken. Als laatst een uitdagende knik naar de tegenstanders. Één van hen gaat onmiddellijk de uitdaging aan door naar voren te springen, Maud terugdringend naar haar plaats aan de zijde van haar *partner in crime*. Aan de zijlijn volgt de b-girl de *moves* van haar tegenstander. Becommentarieert het met haar lichaamstaal. Wat goed is wordt met een wapperende hand gerespecteerd. Waar ze minder onder de indruk is gebaart ze uitdagend: kom maar op! Of vertrekt ze haar gezicht tot een verveelde of uitdagende uitdrukking: het blijft een gevecht...⁴¹

Breakdance draait grotendeels om *battles* waarin b-boys en b-girls het tegen elkaar opnemen met geïmproviseerde breakroutines. Een *battle* volgt doorgaans een vast patroon waarin het aantal b-boys of b-girls dat het tegen elkaar opneemt, en het aantal rondes dat ze dansen kunnen verschillen. In onderstaand fragment beschrijf ik het standaard verloop van een *battle*:

Het gemarkeerde vierkant blijft leeg, de dansvloer wordt gerespecteerd en slechts bij uitzondering betreden waarna zo snel mogelijk weer verlaten. Het publiek gaat aan de gemarkeerde randen zitten maar waagt zich niet binnen de lijnen. Zo vormt zich

³⁷ ‘*Toprock*’ verwijst naar alle passen uit breakdance die staand worden uitgevoerd, het vormt doorgaans een inleiding tot de breakmoves die dicht bij de grond worden uitgevoerd (‘*downrock*’ verwijst naar voetwerk op de grond, waarvan ‘*sixstep*’ meestal de basis vormt).

³⁸ ‘*Sixstep*’ is een breakroutine waarbij de b-boy of b-girl op de grond in zes stappen om zichzelf heen draait, afwisselend op de rechter- en linkerhand steunend.

³⁹ Een ‘*freeze*’ is een moment waarin een b-boy of b-girl zijn/haar improvisatie stilzet, vaak in een interessante houding of pose. Er worden verschillende soorten onderscheiden zoals *baby-freeze* (waarbij het lichaam op de elleboog rust), *hand-freeze* (verschillende houdingen op basis van een handstand), *shoulder-freeze* (op schouder en hoofd), *head-freeze* (steunend op het hoofd).

⁴⁰ Met ‘*spinning*’ wordt een rotatie aangeduid, waarbij een b-boy of b-girl met een lichaamsdeel contact heeft met de grond, en daarom heen draait. Zo wordt bij een ‘*backspin*’ op de rug gedraaid, bij een ‘*headspin*’ op het hoofd.

⁴¹ Veldnotities b-boy battle (2 vs. 2), 11 april 2009, Den Haag.

langzaam een door toeschouwers gemarkeerde arena. Een soort boksring zonder touwen. [...] Een *battleronde* verloopt ongeveer als volgt: de presentator bepaalt met een draaiende patfles welke partij begint. Één van de partners stapt naar voren en 'doet zijn ding'. Vervolgens 'antwoordt' één persoon van de tegenpartij. Dan stapt persoon twee uit het eerste duo naar voren en als laatste de tweede persoon van duo twee. Het ritueel herhaalt zich (ieder komt dus individueel twee keer aan de beurt). Maar de andere dansers staan ondertussen ook niet stil. Soms voeren de duo's eerst samen een choreografie uit waarna één van beiden op de voorgrond treedt. De gehele tijd dat een danser niet in het centrum staat doet hij vanaf de zijlijn aan de battle mee: door op de achtergrond de partner te steunen, het publiek te bewerken tot klappen, of door op de tegenpartij te reageren met bewegingen. [...] Voor en na een *battleronde* omhelzen de tegenspelers elkaar. De jury wijst na de *battleronde* een winnaar aan. Het publiek telt af vanaf drie (*three-two-one*) waarna elk individueel jurylid de favoriete partij van de ronde aanwijst. De winnende partij gaat door naar de volgende ronde, tot in de finaleronde de winnaar van de gehele *battle* bekend wordt.⁴²

Een kenmerkende uitspraak in relatie tot *battles* is “*Gotta Represent!*”. “*You represented [out there]!*” is een groot compliment. Het betekent dat je voor iets bent gaan staan, en daarmee de jury (als vertegenwoordigers van het publiek) hebt overtuigd. “*Represent*” heeft geen eenduidige betekenis. Het is een uitspraak die naar verschillende niveaus van representatie verwijst. Wat representeer je, waar sta je voor? De uitspraak refereert aan achtergrond, een fysieke locatie van herkomst. Zowel artiesten als het publiek representeren een stad, of oorspronkelijk een *hood*⁴³, en worden daarop aangesproken:

“*Welcome in Amster-fucking-dam! [...] Juste Debout Amsterdam two-thousand-fucking-nine! Aight?!*” Nu is het moment dat de voorrondes van Juste Debout, een internationale hiphopwedstrijd voor alle staande dans, ook in Amsterdam worden gestreden. Na het voorstellen van de juryleden worden verschillende plaatsen afgeroepen. Welke steden representeren wij (het publiek)? “Rotterdam? Amsterdam? Duitsland? Frankrijk? Utrecht? Arnhem? ...” Het ritueel duurt zo’n vijf minuten. Telkens wanneer de *host* een plaats afroept klinkt in een deel van de ruimte gejuich op. Ik blijf in de Amsterdam-hoek te zijn neergestreken, waar om me heen nauwlettend in de gaten

⁴² Veldnotities Juste Debout, 1 februari 2009, Amsterdam.

⁴³ Het representeren van een *hood* onderligt de strijd tussen East- en Westcoast in de geschiedenis van hiphop in Amerika. Volgens documentaire *The Hip Hop Years* culmineerde deze strijd in de haast mythische moorden op rapper Tupac Shakur (Westcoast), en later zijn voormalige vriend Biggie Smalls/Notorious BIG (Eastcoast).

wordt gehouden wie bij welke plaatsnaam opspringt. Als Utrecht wordt omgeroepen blijf ik stil.”⁴⁴

Deze invulling van *represent*, waarmee een geografische afkomst gerepresenteerd wordt, is op te vatten als een afspiegeling van de oorspronkelijke binding tussen hiphop en de *hood*, het getto waar een artiest vandaan kwam. In de huidige context, waar bovenstaand fragment een voorbeeld van is, wordt dit vertaald in staan voor de stad of het land waar je woont. *Battles* worden dan ook niet alleen tussen individuele b-boys en b-girls gestreden, maar vaak ook tussen de respectievelijke steden die zij representeren.

Behalve aan geografische afkomst, refereert *represent* aan het representeren van hiphop zelf. Het betekent dat een bepaalde houding wordt uitgedragen: dat je hiphop bent. Maar tegelijkertijd wordt eigenheid gerepresenteerd, en een beeld van het zelf uitgedragen. Hiphop kan alleen geloofwaardig gerepresenteerd worden wanneer het eigen is gemaakt: “je kan niet gaan staan voor iets dat niet van jou is.”⁴⁵ In *represent* komen de twee zijden van een centrale paradox samen. Die paradox is dezelfde die in het vorige hoofdstuk onder “Doe je ding, maar *keep it real*” is samengevat: om hiphop te zijn moet je je ding doen en eigenheid tonen, maar om binnen hiphop je ding te kunnen doen moet hiphop als kader worden eigen gemaakt. *Represent* steunt op dezelfde pijlers: het representeren van achtergrond en eigenheid, die hierin hun wederzijdse afhankelijkheid tonen.

4.1 “Drop je shit, maar wel op de beat”

Om te breken moet je de *moves* kennen

Dani (b-girl): “Ik heb moeite met *toprock*, en ik denk dat het moeilijker is omdat er geen spiegels zijn.”

Indira: “Je moet goed begrijpen: break komt van de straat. Denk je dat ze daar spiegels hadden? Het gaat er niet om *smooth* te dansen. Je breakt omdat er een beest in ons zit dat eruit moet, je wil iets uiten. Het gaat dus niet om strakke passen. Dan wordt het imitatie, dat kan geen break zijn. Het gaat om improvisatie, we doen hier geen choreografie. Hier leer ik je wel wat passen maar dat is ook om je aan te moedigen met die *boys* te trainen. In de *free practise* leer je het meest: je leert namelijk van elkaar.

⁴⁴ Veldnotities Juste Debout, 1 februari 2009, Amsterdam.

⁴⁵ Aurora, 18 maart 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

Je ziet bijvoorbeeld dat zij een *dope move* kan [wijst naar b-girl Ruby] dan vraag je of ze het jou wil leren. Dat is break. Je eigen stijl ontwikkelen.”

Dani: “Maar om iets eigen te maken moet je de techniek kennen en daarvoor heb je een voorbeeld nodig, les en spiegels. Spiegels zouden mij helpen bij het eigen maken.”

Indira: “Oh! Ik snap wat je bedoelt. Kijk, daar denk ik niet aan. Maar je hebt wel een punt dat je technieken moet beheersen. Ik zal proberen een ruimte met spiegels te vinden dan. [...stilte...] Maar weet je, ik heb een probleem met spiegels. Bij ballet ofzo, of *newstyle*, daar volg je gewoon de lessen, de bewegingen van een leraar, maar bij break kan dat niet. Iedereen doet een andere *sixstep*. Zo ontwikkelt het zich ook. Break groeit omdat iedereen er zijn ding aan toevoegt. Je eigen ding vind je door samenwerking met anderen: jij leert mij dit, ik leer jou dat. [...] Je moet goed begrijpen: je kan je wel op één ding focussen maar dan wordt het geen break. Je moet ook *spinning* kunnen, verder gaan.”⁴⁶

Een gesprek over breakdance en techniek als voorwaarde voor originaliteit en eigenheid. Het fragment laat de ambiguïteit ten aanzien van techniek zien. Het is te lezen als een concrete uiting van de spanning tussen kaders en eigenheid. Breakdance wordt, in analogie met hiphop, gedefinieerd als een soort dans waarin eigenheid centraal staat. Uit deze invulling van breakdance volgt een ideaal van autodidactiek. Of het ideaal om op basis van gelijkwaardigheid de *moves* van elkaar te leren. De ideale setting om breakdance te leren is op straat, buiten geïnstitutionaliseerde lessen om. Als het weer het toelaat wordt dan ook het liefst buiten getraind, op een plein of in een park. Met gettoblaster op een zwart-wit geblokt zijl in de publieke ruimte⁴⁷.

Indira's visie op breakdance komt naar voren in haar invulling van de b-girllessen. Indira maakt het ideaal van autodidactisch breaken behalve in bovenstaand fragment, ook in uitspraken buiten de training om expliciet:

Quirine: “Waarom ben je aparte b-girl trainingen gaan geven?”

Indira: “Eigenlijk vind ik dat ze break, net als de boys, zelf in zo'n vrije training moeten ontwikkelen. Maar sommige meisjes zijn te onzeker, die hebben dan aparte training nodig. Maar als ik jou de passen leer ben je nog niet break weet je, je moet je eigen kracht vinden.”⁴⁸

⁴⁶ Fragment uit (focus)groep gesprek 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

⁴⁷ Veldnotities b-girl training 14 april 2009, Rotterdam.

⁴⁸ Indira, 10 februari 2009, Watt, Rotterdam.

Met opdrachten als “doe de *freeze* die je zelf wil, dan bedenken we er samen een aanloop voor”⁴⁹ stelt Indira in de b-girl trainingen voortdurend het ontwikkelen van een eigen stijl centraal. In haar lessen wil zij een ruimte faciliteren om die eigenheid te ontwikkelen. Aan de andere kant blijkt uit Indira's visie op breakdance behalve eigenheid ook een andere invulling van wat iets tot breakdance maakt. Hoewel eigenheid en originaliteit idealen zijn die zij tot de kern van breakdance rekent, heeft breakdance ook een vaster kader waarbinnen deze eigenheid en originaliteit worden verwacht. Breakdance wordt dan aan de hand van specifieke technieken gedefinieerd. Een dergelijke techniek is *spinning*. “Als je niet kunt *spinnen* ben je niet break”, aldus b-girl Indira: “de eerste vraag die mensen [buitenstaanders] je zullen stellen als je zegt dat je aan breakdance doet is of je op je hoofd kunt draaien.”⁵⁰

Dat eigenheid niet in alle gevallen tot insluiting in breakdance leidt blijkt ook uit de reactie van enkele b-girls op Ruby, een meisje dat tijdens mijn onderzoek na jarenlang turnen in de breakscene terecht kwam. Ruby was voor nieuwe b-girls, zoals mijzelf, in zekere zin een nachtmerrie: schijnbaar moeiteloos maakte ze zich *moves* eigen die mij onbereikbaar toeschenen. Voor ervaren b-girls was haar talent mogelijk nog frustrerender, aangezien zij in enkele weken het niveau dat zij in jaren hadden opgebouwd leek te gaan inhalen. Voor Indira was haar komst een feest. Van Ruby kon ook Indira nog wat leren: flikflaks, overslagen etc. Vanuit haar achtergrond wist Ruby iets nieuws toe te voegen. Deze eigenheid werd echter door enkele andere b-girls aangevochten. “Beter ga je niet turnmoves in een breakbattle doen”⁵¹, reageert Kim. “Break heeft een ruigere *attitude* dan turnen, dat wordt echt niet geaccepteerd”⁵², zegt Aurora. Eigenheid vindt in breakdance niet alleen zijn grenzen in de techniek, maar ook in de *attitude* waarmee break gedefinieerd wordt. Aurora beschrijft deze houding als 'ruw', Indira als 'vervelend': “Je moet vervelend zijn om te kunnen breaken. De *attitude* vraagt het van je. Neem bijvoorbeeld Kim: zij is zo'n vervelend persoon dat ze zelfs zonder te trainen kan breaken.”⁵³

Opnieuw een schijnbare tegenstelling: je bent pas breaker als je kunt spinnen, als je bepaalde technieken onder de knie hebt en een specifieke houding. Tegelijkertijd ben je pas breaker als je iets eigens doet, als je een zekere originaliteit laat zien.

⁴⁹ Indira, 10 februari 2009, Watt, Rotterdam.

⁵⁰ Indira, 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

⁵¹ Kim, 14 april 2009, Rotterdam.

⁵² Aurora, 14 april 2009, Rotterdam.

⁵³ Indira, 10 februari 2009, Watt, Rotterdam.

Combineer je deze twee schijnbaar tegengestelde eisen dan spiegelt het opnieuw de wisselwerking tussen kaders en eigenheid die ik hanteer. Je bent b-boy of b-girl als de vastliggende vormen eigen zijn gemaakt; als vanuit inzicht in het kader, eigenheid en creativiteit worden ingezet om op eigen termen betekenis te geven aan het kader en de eigen positie daarin. Techniek en houding zijn dan op te vatten als puzzelstukjes met vastliggende vormen, waaruit een nieuw geheel wordt samengesteld: een eigen puzzel waarin kaders en eigenheid worden geïntegreerd. De kunst is om de gegeven puzzelstukjes zo samen te voegen dat ze een nieuwe betekenis krijgen.

4.2 “Je moet kunnen b-boyen om een b-girl te zijn”

De genderparadox van breakdance

Omdat breakdance in het algemeen in eerste plaats met mannelijke dansers wordt geassocieerd, krijgen de gegeven puzzelstukjes (technieken en houding) al snel een mannelijk karakter toegeschreven. Zoals ik in hoofdstuk 2 heb beschreven is breakdance een andere term voor ‘b-boying’. Voor het werkwoord is geen vrouwelijke tegenhanger zoals die er voor de actor wel is: ‘b-girl’. Hoewel de b-girl trainingen, en de b-girl *battle* die ik heb bijgewoond laten zien dat vrouw en break zijn elkaar niet uitsluiten, blijft b-boying een door mannen gedomineerd domein.

In antwoord op mijn vraag waarom de aparte b-girl training van belang is, geven veel b-girls aan dat het een veilige ruimte biedt waarin het niet erg is als het wat langzamer gaat. Een aantal antwoorden:

Melody: “Persoonlijk vind ik aparte b-girlles goed omdat bij gewone lessen de b-boys altijd overheersen. Dan lijkt het zo onbereikbaar om goed te kunnen breaken en daar word ik dan zenuwachtig van. Het is niet dat ik er echt een slechte ervaring mee heb ofzo, maar meisjes hebben gewoon minder kracht en uithoudingsvermogen dan jongens. Het is ook niet zo gek om dan apart te trainen enzo: bij de Olympische Spelen worden mannen en vrouwen ook gescheiden. Ik vind het niet terecht als je het verschil tussen mannen en vrouwen gaat ontkennen.”⁵⁴

Maud: “Ik ben begonnen in een b-girlles. Het was in het begin wel confronterend om met mannen te trainen omdat ze veel sneller vooruitgingen dan ik. Ik denk dat mannen meer kracht hebben, maar ook dat ze dingen gewoon doen zonder te

⁵⁴ Interview Melody, 17 maart 2009, Watt, Rotterdam.

denken. Een b-girlles is wel positief om te beginnen. Het is motiverender als de grens haalbaar is. Maar om verder te komen moet je ook met jongens trainen. Het is niet altijd leuk alleen met meisjes, en juist omdat ze vaak beter zijn kun je veel van jongens leren.”⁵⁵

Rianne: “B-girlles is belangrijk omdat je beter kunt kijken naar wat meisjes kunnen in vergelijking met jezelf. Jongens hebben het meer onder de knie. Ze hebben al de kracht, meisjes hebben meer oefening nodig. Maar het is wel beter als meisjes ook meer onder de jongens gaan want het motiveert je wel als ze beter zijn.”⁵⁶

In deze antwoorden wordt onder andere een verschil in fysieke kracht benoemd om het niveauverschil te verklaren dat in veel gevallen tussen b-boys en b-girls wordt geconstateerd.⁵⁷ Het niveauverschil zelf wordt als reden genoemd om liever in aparte b-girllessen te trainen. Hetzelfde niveauverschil wordt ook voor het omgekeerde argument gemobiliseerd: omdat b-boys in het algemeen verder zijn kunnen b-girls veel van ze leren. Daarnaast wordt uitdaging genoemd als reden om met jongens te trainen. Uitdaging kan ook een motief zijn om iets als breakdance te doen, juist omdat het met mannelijkheid wordt geassocieerd:

Melody: “Ik doe behalve break ook aan drummen, en ik DJ. Bij al die dingen zijn alleen maar jongens. Aan de ene kant is dat wel een drempel, maar het is ook leuk om dingen te doen die andere meisjes niet doen: het is een uitdaging.”⁵⁸

Melanie: “Ik doe eigenlijk altijd dingen met jongens, meer jongensdingen dan meisjesdingen dus. Zoals bij Tae-Kwondo, maar ook op school. Ik voel me bij beiden op mijn gemak. Niet dat mannen en vrouwen hetzelfde zijn, maar ik kan met allebei hun manieren mee gaan snap je? Maar ik doe vaker jongensdingen omdat ik me gewoon tot extreme en gevaarlijke dingen voel aangetrokken, gewoon iets anders.”⁵⁹

⁵⁵ Interview Maud, 24 maart 2009, Watt, Rotterdam.

⁵⁶ Interview Rianne, 31 maart 2009, Watt, Rotterdam.

⁵⁷ Of hiermee een uitputtende verklaring is gegeven is twijfelachtig. Mijn indruk is dat, ondanks dat fysieke verschillen waarschijnlijk een rol spelen, hiermee niet alles is gezegd. Tijdens mijn onderzoek heb ik een aantal jonge kinderen zien breaken. Dit waren allemaal jongens, waarvan enkelen min of meer volwaardig aan b-boy *battles* met/tegen oudere b-boys deelnamen. Mijn indruk is dat het niveauverschil er ook mee te maken kan hebben dat meisjes vaak op latere leeftijd beginnen met breakdance na een overstap bijvoorbeeld vanuit streetdance, terwijl het voor jongens normaler is op jonge leeftijd al met breakdance te beginnen.

⁵⁸ Interview Melody, 17 maart 2009, Watt, Rotterdam.

⁵⁹ Interview Melanie, 24 maart 2009, Watt, Rotterdam.

In alle voorgaande reacties lijkt de mannelijkheid van het domein als referentie te gelden waartegen positief dan wel negatief stelling wordt genomen. Stellingname tegen de mannelijkheid van het domein op zich, of neutraliteit ten opzichte van mannelijkheid en vrouwelijkheid in breakdance komt nauwelijks voor op een enkele uitzondering na: “Ik heb geen moeite met gemengd trainen hoor, ik zie geen verschil tussen alleen met meisjes of met allebei trainen”⁶⁰, aldus Christa.

Hoe positioneren b-girls zich in- of ten opzichte van dit vooral mannelijk gedefiniëerde kader? Het ‘grammatica’ van breakdance, opgevat als passen en technieken, ligt als definiërend principe van breakdance grotendeels vast⁶¹. Om als b-girl, in de zin van ‘breaker’, te worden herkend moet deze grammatica worden eigen gemaakt. In die zin gaat het kopiëren van het mannelijk gedefiniëerde kader vooraf aan mogelijke eigenheid als b-girl. Vandaar de titel “Je moet kunnen b-boyen om een b-girl te zijn”. Wendy, één van de b-girls die ik in Rotterdam ontmoette, is voor mij een sprekend voorbeeld geworden van iemand die het mannelijke breakdance kader weet te herdefiniëren door vrouwelijkheid in te zetten binnen het break-grammatica van techniek en houding.

Mijn eerste volwaardige gesprek over breakdance is met Wendy geweest⁶². Ze heeft mij in dat gesprek twee zijden van break laten zien die later de basis zijn gaan vormen voor mijn begrip van break en hiphop in het algemeen. Wendy ziet de b-girllessen als een manier om zich “break technieken en misschien ook houding eigen te maken.” Daarnaast benadrukt ze het belang een eigen *flow* te ontwikkelen: “Ik vind het belangrijk om mijn *flow* te vinden, zodat ik niet gewoon b-boys imiteer maar mijn eigen ding doe.”

In hetzelfde gesprek positioneert Wendy zich in wat zij 'oldschool' hiphop noemt en tegenover commerciële hiphop plaatst. De tweede variant wordt een soort afvalbak voor alle hiphoprepresentaties die zij problematisch vindt: “Als je kijkt naar rapteksten over *bitches* en *ho's*, en videoclipps met blote vrouwen enzo, dan lijkt het of vrouwen alleen maar om seks draaien. Ze filmen meestal heupen, borsten en billen. Ik hou er niet van als vrouwen alleen worden gebruikt om seksueel te dansen naast een man die haar met zijn woorden aan het uitkleden is.” Na dit gesprek heb ik in mijn veldnotities geschreven: “verwerpt seksuele representaties van vrouwen”, waaruit ik impliciet de conclusie trok dat ze geen rol in haar leven speelden, en dat ik haar de

⁶⁰ Interview Christa, 17 maart 2009, Watt, Rotterdam.

⁶¹ Zie alinea 4.1 “Drop je shit, maar wel op de beat”.

⁶² Gesprek Wendy, 10 februari 2009, Watt, Rotterdam.

bewegingen waaraan ze refereert nooit zou zien maken. Een dag na het gesprek ben ik Wendy opnieuw tegengekomen in het HipHopHuis:

Ik ben met Alyssa meegelopen van de metro naar het HipHopHuis. Als we binnenkomen is de *intermediate* breakdanceles aan de gang. “Ze studeren een choreografie in voor een gepland filmpje”, vertelt Alyssa. Na wat oefenen en schaven aan de choreografie wordt een korte *battle* gehouden. De dansers worden in twee groepen ingedeeld en tegenover elkaar geplaatst. Het *battle*vlak wordt steeds door één van de dansers toegeëigend, afwisselend uit de verschillende teams. Wendy valt direct na de improvisatie van Christa in. Ze reageert op haar tegenstander door haar achterwerk naar haar toe te keren waarop Christa haar “*nice ass!*” toeroept. Wendy begint een breakroutine waarin ze haar billen en borsten inzet om de tegenstander uit te dagen, tot slot grijpt ze in haar kruis en stapt terug op haar plaats.⁶³

De bewegingen en gebaren die Wendy in deze battle inzet zijn dezelfde waarvan ik in de veronderstelling was geweest dat zij ze nooit zou maken. In een gesprek met Alyssa naar aanleiding van deze battle maakte zij een verschil tussen de representaties uit videoclips en het inzetten van dergelijke representaties in contexten als deze:

“In videoclips worden vrouwen door een rapper gevraagd om zo te dansen. Dat doen ze dan voor geld, ze verkopen zichzelf en meestal worden ze dan hoer genoemd door die rapper. Het is iets anders als je die dingen doet in breakdance. Het is sowieso veel moeilijker om dat te doen want veel *moves* liggen gewoon vast. Dus als Wendy dat doet in een *battle* laat ze zien wat ze in huis heeft. Wendy laat gewoon zien wat ze kan en wie ze is. Zij heeft dan de macht snap je? Niet een man ofzo.”⁶⁴

De bewegingen die in relatie tot de representatie problematisch worden gevonden worden toegeëigend en krijgen een nieuwe betekenis. Wendy zet ze in de context van deze battle in om de tegenstander uit te dagen. Ze is “*b-girl, and proud of it!*”⁶⁵

⁶³ Veldnotities, 11 februari 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

⁶⁴ Alyssa, 11 februari 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

⁶⁵ Alyssa, 11 februari 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

4.3 Besluit

In het vorige hoofdstuk heb ik de strijd om authenticiteit rond hiphop beschreven. Ik heb de begrenzing van hiphop zoals deze in de authenticiteitsstrijd wordt gearticuleerd als een complexe integratie van kaders en eigenheid geïnterpreteerd. Evenals hiphop wordt ook breakdance in termen van eigenheid begrepen. Hiphop is je ding doen, breakdance is een eigen *flow* ontwikkelen. Maar evenals hiphop kent breakdance tegelijkertijd normatieve verwachtingen. Eigenheid moet zich binnen de grenzen van vaste technieken manifesteren, en bovendien moet aan een bepaalde breakdance *attitude* of houding worden voldaan. Succesvolle presentatie van eigenheid wordt afhankelijk van de mate waarin ook het vaste kader van breakdance is eigen gemaakt. Omdat breakdance een traditioneel mannelijk kader is kan het invullen van de *b-girl* identiteit als een opgave van eigenheid worden gezien. Een *b-girl* moet zich het *b-boy*kader eigen maken om er een autonome ruimte in te creëren voor vrouwelijkheid. Dit gebeurt wanneer een *b-girl* haar vrouwelijke lichaam inzet zonder het breakdance grammatica van techniek en houding tegen te spreken.

Hoewel het inzetten van vrouwelijkheid middels lichamelijke beweging representaties uit videoclipen kan reproduceren die problematisch worden ervaren, is de *b-girl* in het kader van breakdance de auteur van haar zelf. Het succesvol (her)definiëren van dergelijke representaties hangt af van de capaciteit om ze als eigenheid te presenteren zonder de grenzen van breakdance te overschrijden. In het volgende hoofdstuk beschrijf ik hoe representaties van vrouwelijkheid in context van rap, en in handen van voornamelijk mannelijke auteurs, een geheel andere betekenis krijgen toegeschreven, en hoe meisjes uit de hiphopscene ze in dit licht begrijpen.

Hoofdstuk 5 *Gimmick vs. Real*

Rap en representatie

“Tot Eminem kende ik rap alleen als *gimmick*. Artiesten rapten over heftige thema’s en zeiden soms schokkerende dingen, maar dat ging eigenlijk nooit over echt aanwijsbare mensen. Bij Eminem was dat anders, hij refereerde aan werkelijke mensen. Soms ging dat zelfs te ver voor mij. Hij rapte over zijn ex en over *getto boys*, harde teksten maar geen *gimmicks*: dit was *real*, dit was de realiteit. Na Eminem is weer meer *gimmick*- dan *real* rap gemaakt.”⁶⁶

In dit fragment wordt rap in twee categorieën ingedeeld: rap kan *gimmick* zijn, of *real*. In het eerste geval wordt een soort rol gespeeld en het vertelde verhaal wordt als fictie opgevat. Het tweede is *real*, authentiek, en schetst een geloofwaardig beeld van de werkelijkheid. *Gimmick vs. Real* gaat over de geloofwaardigheid van (zelf)representatie in rap. Het onderscheid tussen *gimmick* en *real* berust op dezelfde maatstaf die in de typering van hiphop als “doe je ding, maar *keep it real*” naar voren komt. Een rapper wordt beoordeeld op *realness* en naar die maatstaf ofwel *gimmick* ofwel *real* bevonden. Wordt gerepresenteerd wat werkelijk eigen is, of is er sprake van imitatie? De uitkomst van een dergelijke beoordeling door individuele toeschouwers leidt niet rechtlijnig tot in- of uitsluiting van hiphop⁶⁷, maar betekent altijd iets voor de manier waarop de rap beluisterd wordt. Het bepaalt of teksten inhoudelijk serieus te nemen zijn.

Afkomst is de meest gangbare reden om rap als *gimmick* af te schilderen: “Een rap over het getto vertolkt door een witte rapper zal eerder *gimmick* heten, dan dezelfde rap wanneer deze door een zwarte rapper wordt ‘gedropt’”⁶⁸, meent Aurora, een b-girl uit het HipHopHuis in Rotterdam. In onderstaand fragment wordt deze ‘etnische maatstaf’ ingezet in een spontane rap-*battle* om de geloofwaardigheid van de tegenstander te problematiseren. Aangezien de rapper in kwestie de (witte) etniciteit van zijn tegenstander deelt, is zijn aanvechting zelf als *gimmick* te lezen.

In de rij voor het optreden van Spinal & Steen in de Ekko, Utrecht. Achter me begint een witte jongen te *freestylen* (rappen). Ik bedenk me dat Andy hem waarschijnlijk als

⁶⁶ Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

⁶⁷ Het etiket ‘*sell out*’ geeft dergelijke uitsluiting wel aan. Het betekent zoveel als dat je jezelf (maar ook hiphop) hebt verkocht; dat je commercieel succes boven hiphop hebt gesteld. Ook in dit geval wordt *realness* geproblematiseerd, maar het gaat een stap verder: de rapper wordt buiten het hiphopkader geplaatst.

⁶⁸ Aurora, 18 maart 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

'beatje rappertje' zou karakteriseren: "iedereen kan wel rijmen, dan ben je nog niet echt hiphop."⁶⁹ De rapper in kwestie heeft een blikje bier in de hand, waarschijnlijk niet de eerste gezien hij wankelt en het blikje niet recht vast kan houden. Hij start een *mini-battle* met wie maar wil, daagt iedereen uit, slaagt hierin in totaal één keer. In die *battle* probeert hij de geloofwaardigheid van zijn tegenstander aan te vechten door te benadrukken dat hij wit is: "wat kun je dan/witte man/[...]⁷⁰/ik ben een *niggah* al zie je dat niet/wacht maar tot ik schiet/[...]/ik schiet jullie allemaal lek"⁷¹.

In deze *battle* is de tekst inhoudelijk een representatie van de rapper zelf, maar ook wordt een beeld van de tegenstander geschetst. De rapper trekt hier in twijfel of zijn tegenstander tot rappen in staat is, of hij iets kan, omdat het een witte man betreft. Dit beeld refereert niet alleen aan de man die tegenover de rapper staat, hij kent hem niet, maar ook aan een representatie van etniciteit zoals deze algemener geldig is in hiphop. Het betreft een representatie die huidskleur koppelt aan (historische) ervaring in het getto, en van daaruit huidskleur als markering van geloofwaardigheid in hiphop aanneemt. Wanneer hiphop als Chuck D's 'zwarte CNN' wordt opgevat, hebben witten er geen toegang toe.

De geldigheid van dergelijke representaties kan worden geproblematiseerd in een context waarin hiphop voor een groot deel 'wit' is. In een dergelijke context wordt het inzetten van dergelijke representaties *gimmick*. *Gimmick*, omdat representaties worden gekopieerd naar een context waarin hun geldigheid niet langer vanzelfsprekend is; er wordt een karikatuur gespeeld van wat als hiphop wordt verondersteld:

Beverly: "Ik ben niet down met Spinal & Steen. Begrijp me goed, ik hou van hiphop. Meestal is ROF! ook ok weet je. Maar ik hou van hiphop dat ergens over gaat. En dit [rapoptreden Spinal & Steen] gaat nergens om, het klopt niet. Hiphop haat ongelijkheid, maar niet alles snap je? Zij gebruiken hiphop om alles te haten. Bovendien weten zij daar niets van. Ze zijn niet zwart en hebben nooit op straat geleefd. Daar komt dat vandaan, dingen als *bitches* en *bling*. Omdat er geen geld was werd het belangrijk juist. En dan gaan zij hier gangster-achtig lopen doen en schelden.

⁶⁹ Interview Andy, 9 maart 2009, Utrecht.

⁷⁰ Enkele regels uit de *run* (*freestyle rap*) zijn weggefallen omdat ik ze niet verstaan, of niet onthouden heb.

⁷¹ Veldnotities, 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

Het is omdat ze denken dat het zo hoort ofzo, dat je zoveel mogelijk moet schelden als je rapt.”⁷²

In representaties zoals de beschreven etnische- worden verbanden gelegd tussen verschillende factoren: ben je wit, dan deel je niet in de ervaring in het getto, die met zwart in verband wordt gebracht. Het betekent dat je die achtergrond dan ook niet geloofwaardig kunt representeren. Je kunt niet praten over ervaringen die je niet zelf hebt doorleefd.

5.1 *Bitches & Ho's*

Problematische verbeeldingen van gender in (gangster)rap

Het optreden van Spinal & Steen begint, het publiek komt los van de muren, en de centrale vloer raakt bevolkt. “Ik zeg één, twee, drie. En dan jullie: kááánker!”. De zaal gehoorzaamt en roept telkens “Kááánker!” terug, wanneer de rapper “drie” heeft gezegd. Gealarmeerd door het woord “*bitch*”, probeer ik zo snel als ik kan de gerapte teksten op te schrijven: “Dit is fokking mijn huis *bitch*!/een eigen huis/een plek onder de grond/zoals de bom tikt tikt ie nergens/oost, west, wij best”. Tussendoor wordt het publiek aangespoord: “Laat je horen Utrecht, als de kanker!”. En weer een rap: “Fock die kankerleiders/ik heb zin een baksteen op je gezicht te breken/je vrouw verkrachten/je ouders slachten.”

Ik bedenk me dat hier op het podium alles wordt gezegd wat volgens de waarschuwingsbordjes bij de ingang verboden was⁷³: seksistisch taalgebruik, aanzetten tot gewelddadigheid...maar de rappers worden niet verwijderd. Ze gaan door het publiek aan te moedigen: “Geef het op voor je eigen kankerstad!”. Er ontstaat een pitgevecht, waarvan ik dacht dat het uitsluitend een gebruik in de heavy-metal was⁷⁴. Het publiek beukt agressief op elkaar in. Ik ben blij dat ik op het trappetje sta, buiten de directe gevarenzone. Één van de rappers stelt wat nieuwe “kankerkadavertjes” voor, die kennelijk bij de crew horen, en nodigt het publiek weer uit tot een yell: “Utrecht hooligans!”. De tekst wordt enthousiast overgenomen. Nog een rap: “er hangt een lul uit mijn gulp die een wijf zoekt/gooi een steen van het viaduct/ik

⁷² Beverly, 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

⁷³ De bordjes waarschuwen voor het volgende: Racistische en seksistische uitspraken worden met verwijdering bestraft, evenals gewelddadigheid of aanzetten daartoe (Veldnotities 27 maart 2009, ROF!, Utrecht).

⁷⁴ B-girl Kim vertelt me later dat 'pit-gevechten' geen uitzondering zijn: “*moshpits* horen er nu eenmaal bij, ik hou er niet van maar het is er.” (Interview Kim, 7 april 2009, Watt, Rotterdam).

gebruik geen condoom/stop een heel meisje erin/neuk je vriendin/[iets over een trioetje]/spinal en steen!/spinal en steen!⁷⁵

Verbeeldingen van gender springen in het oog, of eigenlijk het oor, in dergelijke rapteksten. Hoewel vrouwelijke rappers niet van de hiphopscene uitgesloten zijn of kunnen worden, blijft de constatering van Forman en Neal (2007: 7) geldig dat articulaties van gender doorgaans mannelijk eigendom zijn: mannen vormen de dominante stem in het articuleren van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Onder de verbeeldingen van gender bevinden zich representaties die door veel vrouwelijke leden van de *culture of consumption* (Peterson 2003: 15), het hiphoppubliek, als problematisch worden benoemd. Om problematisch ervaren representaties te illustreren schets ik een beeld van een optreden van het rapduo Spinal & Steen.

“moord je broertje en ouders uit met je keukenmes/en neuk een slet/we komen je volspuiten kankerhoer/[...]/ik neuk ze ook als ze dood zijn”. Een meisje wordt het podium opgetrokken. Ze danst met één van de rappers, die tegen haar “aanrijdt”. Hij slaat een arm om haar keel alsof hij haar wurgt, en grijpt met zijn andere hand in haar kruis. Hij duwt haar aan haar nek naar voren, waardoor ze gebukt voor hem staat. Hij *faket* vervolgens dat hij seks met haar heeft (stoot meerdere malen tegen haar naar hem toegestoken billen). Ze blijft met hem dansen, waarbij ze zich sexy maakt, en zwoel uit haar ogen kijkt. Het ziet er wat onhandig uit, want ze is kennelijk te dronken om rechtop te blijven staan. Dan wordt ze hardhandig van het podium geduwd. Als een oud stuk vlees aan de kant gezet. [...]“kankerwijf!”, wordt het meisje nageroepen. [...] “Geef het op voor dat kankersletje van net!” Opnieuw wordt ze het podium op gesleept. “Presenteer deze”, roept één van de rappers, waarna hij hun nieuwe cd in haar slipje steekt. Een vriendin van het meisje probeert haar van het podium te trekken maar ze wordt door de rapper tegengehouden (wederom met zijn arm om haar keel naar achteren getrokken). Hij zet een yell in ter ‘ere’ van het meisje: “kankerhoeren!”⁷⁶

Het meisje uit dit fragment wordt een personificatie van de seksslavin⁷⁷, een verbeelding van vrouwelijkheid langs seksuele lijnen. Vrouwen worden in deze representatie alleen gewaardeerd om hun seksualiteit getuige een uitspraak als “ik haat

⁷⁵ Veldnotities 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

⁷⁶ Veldnotities 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

⁷⁷ ‘Seksslavin’ is tevens de titel van een nummer van Spinal & Steen.

je vriendinnetje behalve als ze d'r kut laat zien.”⁷⁸ De geldigheid van dergelijke verbeeldingen van vrouwelijkheid wordt door hiphopmeisjes op verschillende manieren aangevochten. De representaties als *gimmick* identificeren is één van de strategieën hiertoe. In de reacties op problematische verbeeldingen van gender herken ik strategische lezingen van de representaties. De representaties worden zo benaderd, of gelezen, dat ze geen bedreiging vormen voor het zelfbeeld dat wordt uitgedragen. De betekenis en het bereik van representaties worden strategisch bepaald. In analogie met Petersons (2003) proces van tekstinterpretatie wordt de representatie een podium waarop betekenissen onderhandeld worden. Een uitkomst van dergelijke onderhandeling is wat ik ‘externalisatie’ noem: de representatie wordt erkend, maar de lezer definieert de doelgroep op zo’n manier dat zijzelf niet door de representatie aangesproken wordt. Melody, een b-girl uit het HipHopHuis, past een dergelijke strategie in combinatie met een andere toe. Ze plaatst zichzelf buiten de doelgroep van het vrouwbeeld dat wordt geschetst, en plaatst tegelijkertijd de representatie buiten de grenzen van hiphop:

Melody: “Die representaties waar jij het over hebt, die eigenlijk vrouwonterend zijn enzo, daar spiegelen sommige meisjes zich wel aan. Maar niet alle meisjes zijn zo en dus is het niet terecht dat vrouwen zo worden beschreven. Maar hier, in het HipHopHuis bijvoorbeeld, zijn zulke meisjes niet. Dat speelt veel meer gewoon in het uitgaan, het hoort niet bij hiphop. Het komt dus ook niet echt uit hiphop snap je?”⁷⁹

Haar eigen opvatting van (haar) vrouwelijkheid wordt beschermd door zichzelf in oppositie tot de doelgroep (‘zulke meisjes’) te definiëren. Tegelijkertijd positioneert Melody zich in een opvatting van hiphop die ze afzet tegen het uitgaansleven waarin dergelijke representaties volgens haar wel geldig zijn. De definitie van hiphop staat in dienst van haar zelfbeeld als vrouw. Het externaliseren van representaties door zichzelf buiten de doelgroep te plaatsen komt ook voor zonder hiphop nauwer in te kaderen:

Rianne (b-girl): “Rap over vrouwen is rare hiphop. Ik voel me daar niet door aangesproken, het gaat niet over mij. Er zijn wel meisjes die er een voorbeeld aan nemen maar ze moeten gewoon zichzelf zijn en niet alles voor geld doen. Die meisjes

⁷⁸ Spinal & Steen, 27 maart 2009, ROF!, Utrecht.

⁷⁹ Interview Melody 17 maart 2009, Watt, Rotterdam.

bestaan echt hoor!” Quirine: “Ken je zulke meisjes dan persoonlijk uit je omgeving?” Rianne: “Nee, ik ken ze niet. Maar via via. Ze zijn er, en dus is het ook terecht dat erover gesproken wordt, in rap dan. Maar als de teksten te erg zijn dan luister ik niet.”⁸⁰

Kim (b-girl): “In sommige gevallen hebben die teksten ook gewoon gelijk hoor. Bijvoorbeeld *Golddigger*, van Kanye West, wat hij zegt is niet tof. Maar de manier waarop hij het zegt maakt dat je hem gelijk geeft. Sommige vrouwen gaan echt met mannen om het geld, dat gebeurt ook in mijn omgeving. Als je dat niet doet hoef je je ook niet aangesproken te voelen: het gaat niet over mij.”⁸¹

Melanie (b-girl): “In iedere muziek worden goede en slechte dingen geuit. Jezelf uiten is goed, ik kan daar niet over oordelen. Zelfs niet als het over mij gaat, of over vrouwen, ik respecteer de manier waarop zij denken. De representaties die rappers op MTV laten zien zijn deel van hun werk. Hun werk is om beroemd te zijn. Ik hou er niet van hoor, ik hou niet van *disrespect*. Maar toch kan ik niet oordelen. Ik kan alleen mijzelf respecteren en mezelf dus niet op zo’n manier laten zien. Maar ik heb geen mening over anderen.”⁸²

Het zelf wordt in deze reacties ten opzichte van de problematische representaties gearticuleerd. Toch blijkt uit het portret van b-girl Wendy uit het voorgaande hoofdstuk, dat verwerping en inzetten van elementen uit problematische verbeeldingen van gender elkaar niet noodzakelijk uitsluiten. Maar bij het inzetten van de representaties verandert de betekenis en worden de verbeeldingen niet langer als problematisch gezien. Wat de representaties problematisch maakt is dat ze door mannen verwoord zijn, waarmee de vrouw geobjectificeerd wordt. In handen van vrouwen betekenen soms soortgelijke beelden (bijvoorbeeld het benadrukken van bepaalde lichaamsdelen) iets anders. De machtsrelatie is veranderd, daarmee de context, daarmee de betekenis van het beeld. De betekenis is toegeëigend.

⁸⁰ Interview Rianne, 31 maart 2009, Watt, Rotterdam.

⁸¹ Interview Kim, 7 april 2009, Watt, Rotterdam.

⁸² Interview Melanie, 24 maart 2009, Watt, Rotterdam.

5.2 Besluit

Dit hoofdstuk ging over representatie in rap. Representaties kunnen verwachtingen ten aanzien van gedrag scheppen, wanneer de representatie als blauwdruk voor identiteit wordt verondersteld. Verbeeldingen van vrouwelijkheid hebben een centrale plaats in (de maatschappelijke conceptie van) hiphop. Om niet te worden geïdentificeerd met problematische representaties die met hiphop geassocieerd worden, worden ze buiten het kader van hiphop geplaatst. De betekenis van hiphop komt zo in dienst te staan van zelfbetekenis. Behalve (her)definiëring van het kader zetten meisjes andere strategieën van omgang met problematische representaties in. Bijvoorbeeld door zichzelf te identificeren in tegenstelling tot de aangenomen doelgroep tot wie de representaties zich in werkelijkheid richten, of door de autoriteit van de rapper aan te vechten en onderdelen van representaties op eigen termen in te zetten.

Hoofdstuk 6 Conclusie

In het spanningsveld tussen structuur en agency staan autonomie en authenticiteit op het spel: is identiteit een afspiegeling van de structurele context waarin deze tot stand komt, of is een individu tot zelfbepaling in staat? Aan de andere kant staan zekerheden op het spel: bieden kaders voldoende basis om een zinvolle invulling van het zelf op te baseren? In het theoretische kader heb ik gezocht naar een positie in dit spanningsveld die aan zowel structuur als agency recht kan doen. Hieruit volgde een opvatting van identiteit waarin de betekenis in wisselwerking tussen omgeving en zelf tot stand wordt gebracht, en de betekenis van kaders en eigenheid in elkaars dienst komen te staan. Er worden betekenissen ontleend en toegekend aan de kaders waaraan het zelf zich spiegelt. In zelfbeweringen wordt aan kaders gerefereerd die voor het zelf betekenisvol zijn. De betekenis die aan dergelijke kaders wordt toegekend moet echter in overeenstemming worden gebracht met de betekenis die anderen eraan ontleenen. Het is hier dat een strijd, zoals die om de authenticiteit van hiphop, ontstaat. Een strijd die draait om de erkenning van een bepaald begrip van hiphop. Een strijd die met een omweg om hetzelfde gaat als Honneths (1996) strijd om erkenning, namelijk de erkenning en positieve waardering van het beweerde zelf.

Hiphop is als verbeelde werkelijkheid, één van de kaders waaraan meisjes in de hiphopscene zich oriënteren. Een kader dat niet geïsoleerd is van een omringende samenleving die ook invloed op de betekenis van het kader uitoefent. Hoewel ik het bereik van mijn onderzoek sterk beperkt heb door de verhouding tot die bredere context grotendeels buiten beschouwing te laten, en steeds de nadruk te leggen op hiphop als kader van oriëntatie, zou hiphop voor de leden van haar scene de functie van een *counter culture* (Honneth 1996: 124) kunnen hebben. In een *counter culture* wordt de erkenning gevonden die in de bredere samenleving niet wordt toegekend. In het historische narratief dat over hiphop verteld wordt krijgt het een dergelijke betekenis omdat hiphop wordt voorgesteld als uitwisselingsplaats voor de gedeelde ervaring in het getto die door structurele etnische segregatie is gekleurd, een zwart CNN. De relatie tussen hiphop en de maatschappelijke context waarin het zich manifesteert blijft niet beperkt tot dit mogelijk oppositionele karakter van hiphop tegenover de maatschappij. Ook het maatschappelijke kader kent normen en verwachtingen waaraan leden van de hiphopscene onderhevig zijn. Dat bepaalde representaties die in hiphop genormaliseerd lijken, door meisjes uit de hiphopscene

vaak als problematisch worden ervaren kan dan ook een gevolg van een onderschrijving van in de bredere maatschappelijke context geldende normen zijn.

In het verdedigen van een beeld van het zelf, bijvoorbeeld tegenover anderen die niet het hiphopkader maar wel het bredere maatschappelijke kader delen, kan de definiëring en begrenzing van hiphop in dienst worden gesteld van zelfbewering. Met ‘doe je ding, maar *keep it real*’ als kader, biedt hiphop de mogelijkheid individuele vrijheid en autonomie te verbinden met een inhoudelijk criterium van authenticiteit. In breakdance vertaalt dit zich in een grammatica van techniek en houding dat voorwaarde wordt voor het uitdrukken van eigenheid en *flow*. Eigenheid dus, die in overeenstemming met het kader tot stand komt. Wat je doet, moet in overeenstemming zijn met de achtergrond en het kader waaraan het zelf zich oriënteert, het moet *real* zijn en geen *gimmick*. Zelfbewering wordt niet automatisch geautoriseerd maar moet tegen een geloofwaardige achtergrond gepresenteerd zijn. Dus is een lezing van het kader nodig om een zelfbewering binnen haar kantlijnen te schrijven, of moet het kader herschreven worden om met een omweg de auteursrechten over de betekenis van het zelf op te eisen.

Mijn onderzoek is een zoeken naar hiphop geworden. Naar de betekenis van hiphop, en de betekenis daarvan voor hiphopidentiteit. Ik zocht als veldwerker naar een (onder)grond om op te staan. Het vinden van een grond om hiphop op te begrijpen, leek behalve de mijne ook een opdracht voor mijn informanten. Daarachter speelde zich een eenzamer zoektocht af naar wetenschapsfilosofische gronden om het onderzoek op te kunnen baseren. Deze tweede zoektocht maakte dat ik de antropologie met haar methoden nu en dan vervloekte, omdat ze me op mijzelf terugwierpen, en omdat ik er niet goed in was. Dat laatste was misschien een vermomde zegen, omdat juist mijn gevoel van falen de noodzaak vormde om me te verdiepen in wat dat dan eigenlijk vraagt, onderzoek doen, en welke voorwaarden verondersteld worden om een werkelijkheid te benaderen in wetenschappelijk onderzoek.

Mijn reflectienotities laten in het begin vooral persoonlijke onzekerheden zien: hoe ik “dodelijk verveeld aan de zijlijn sta en me een kind voel aan de rand van de zandbak. Bang om toegang te vragen tot het spel van onbekende anderen: *mastering the fine art of hanging out*”⁸³. In de melo-dramatische stijl van een gesprek van mijn zelf tot mijzelf: “en nooit was ik liever een meubelstuk geweest dan nu”. Een voortdurend gevoel van gelijktijdig teveel en te weinig zijn tekende die eerste periode van observerende participatie, waarbij de nadruk zoveel teveel op het observeren, en op zelfonderzoek lag. Teveel aanwezig, want niet op mijn plaats; te weinig aanwezig, want te weinig de rol van onderzoeker vervullend. Mijn moeite om me als onderzoeker gerechtvaardigd te voelen in ‘het veld’ werd versterkt door de voortdurende noodzaak om mijn aanwezigheid uit te leggen. Naar aanleiding van zijn veldwerkervaring schrijft Maxwell (1997: 50) “*I explain what I’m doing (for what feels like the thousandth time)*” en hoewel je zou zeggen dat het met iedere keer makkelijker wordt vond ik mijn eigen verklaring iedere volgende keer alleen maar stompzinniger klinken.

Maar na verloop van (naar mijn gevoel en geweten veel te veel) tijd nam de pijn aan mijn ‘rondhangspier’ wat af, waardoor ik me op een volgend (maar samenhangend) dilemma kon richten: de onduidelijke lijn tussen mijn rol als persoon

⁸³ Reflectienotities, 12 februari 2009, HipHopHuis, Rotterdam.

en als onderzoeker. Wanneer een avond eindelijk ophield een persoonlijk drama aan de zijlijn te zijn ontstonden nieuwe vragen: “en...heb ik nu data verzameld? Want ik ben toch onderzoeker? Ik onderzoek toch iets?”

Alle dilemma's, en ook de vraagstukken rond analyse, komen in zekere zin neer op de spanning tussen 'ik als persoon', en 'ik als onderzoeker'. 'Ik als onderzoeker' moet een brug slaan tussen de sociale werkelijkheid en de wetenschappelijke noties daarvan. Dat vraagt van 'ik als persoon' dat zij zich in dienst stelt van die onderzoekersrol, die weer een in dienst stellen van de sociale werkelijkheid betekent. Een oefening in dienstbaarheid, en hier en daar in zelfverloochening en eenzaamheid.

Mijn onderzoek vroeg behalve mentale ook fysieke inspanningen. Participerend observeren in de breakscene betekent spierpijn, blauwe plekken, en lessen in nederigheid, want ook deze *skills* ontwikkelden zich maar langzaam. In mijn tussenpositie van net niet in- en net niet buiten de scene staan, zag ik mijzelf als 'wanna-b-girl', wel onderweg maar nog niet daar. Zoals Geertz' 'momentum van rapport' in het gezamenlijke vluchten voor de politie lag, zag ik de mijne in de gedeelde ervaring van pijn. Hoewel ik die ervaring eigenlijk alleen met de beginnende b-girls deelde, schiepen de pijnlijke plekken een band: gevechtswonden van b-girls 'in the making'.

Naast het participeren en observeren ging ook het interviewen soms moeizaam. Met hiphopmuziek op de achtergrond werd ik steeds herinnerd aan de kloof tussen mijn redenen om hier aanwezig te zijn, en die van 'de anderen'. Mijn persoonlijke drempel om tijd en energie te vragen van mensen die gewoon een avond uit zijn bij hiphopfeesten, speelde hierin de hoofdrol. Die drempel is met de tijd niet lager geworden. Maar het was ook niet de laatste.

De (beginnende) analyse was confronterend. Het veld laat zich niet lezen als een kant en klare etnografie, zoals ik misschien stiekem vooraf had gehoopt. In het veld zie je slechts dingen die op zichzelf al gedeeltelijke beelden van de werkelijkheid zijn. Daaruit maak je vervolgens nog gedeeltelijker betekenissen op die in je gedeeltelijke referentiekader te plaatsen en begrijpen zijn. Een fundamentele rechtvaardiging voor mijn vertaling van die werkelijkheid is dan ook tot nog toe onvindbaar. De hoop op een rechtvaardiging, om desondanks iets geldigs en zinvol kunnen zeggen in antropologisch onderzoek, komt uit onverwachte hoek. Ondanks zijn invloed op het postmodernisme en het kritisch reflecteren op de machtsverhoudingen waarin waarheid

tot stand komt, de bronnen van mijn onderzoeksdilemma's, vind ik in Foucault (2004: 207) een aanmoediging om het antropologische project niet op te geven:

“wie een samenleving op antropologische manier beschrijft, is niet met een constructie bezig, maar met een beschrijving. Uiteraard gehoorzaamt deze beschrijving aan een aantal historisch bepaalde regels, waardoor men tot op zekere hoogte kan zeggen dat ze in vergelijking met andere beschrijvingen een constructie is. Maar dit betekent niet dat er buiten de beschrijving niets bestaat en dat alles uit het hoofd van de onderzoeker komt.”

Referenties

Anderson, Joel

2009 College in cursus Wijsgerige Antropologie en Kritische Theorie, 2 juni 2009, Utrecht.

Appadurai, Arjun, ed.

1996 *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chang, Jeff

2005 *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Macmillan St. Martin's Press.

Cohen, Anthony P.

1994 *Self Consciousness, An Alternative Anthropology of Identity*. London and New York: Routledge.

Cravalho, Mark A.

2001 'Personal Meaning, Self-Representation, and Agency in Some Recent Works', *American Anthropologist* 103: 203-207.

Dalrymple, Theodore.

2001 *Life at the Bottom: The Worldview That Makes the Underclass*. Chicago: Ivan R. Dee.

Dostojewski, Fjodor M.

1873/2001 *Verzamelde Werken: Dagboek van een Schrijver*, vertaling: Paul Rodenko. Amsterdam: G.A. van Oorschot.

Forman, Murray & Mark Anthony Neal eds.

2004 *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York & London: Routledge.

Foucault, Michel

2004 "De ethiek van de zorg voor zichzelf als vrijheidspraktijk", in *Breekbare Vrijheid: Teksten & Interviews*. Amsterdam: Boom | Parrèsia.

- Geertz, Clifford
1973 "Thick Description", in *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic.
- Habermas, Jürgen
1992 'Individuation through Socialization: On George Herbert Mead's Theory of Subjectivity', in: Jürgen Habermas *Postmetaphysical Thinking: Philosophical Essays*. Cambridge: The MIT Press.
- Hart, O.C.
2009 *Hiphopstad Rotterdam: visie op de scene*. Houten: Spectrum.
- Holland, Dorothy, William Lachicotte Jr., Debra Skinner & Carole Cain
1998 *Identity and Agency in Cultural Worlds*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Honneth, Axel
1996 *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge: The MIT Press. Vertaling uit het Duits door Joel Anderson (originele titel: *Kampf um Anerkennung*).
- Krohn, Franklin B. & Frances L. Suazo
1995 'Contemporary Urban Music: Controversial Messages in Hip-Hop and Rap Lyrics', *Et cetera* 52: 139-154.
- Maxwell, Ian
1997 'Hip Hop Aesthetics and the Will to Culture', *The Australian Journal of Anthropology* 8: 50-70.
- Peterson, Mark Allen
2003 *Anthropology & Mass Communication. Media and Myth in the New Millenium*. New York & Oxford: Berghahn Books.
- Rabinow, Paul
2007 *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press.
- Sökefeld, Martin

1999 'Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology', *Cultural Anthropology*
40: 417-447.

Stapele van, Saul

2002 *Van Brooklyn naar Breukelen: 20 jaar hiphop in Nederland*. Houten: Spectrum.

Stapele van, Saul

2009 "Hiphophoofdstad? Roffa!", in nrc next 28 mei 2009.

Taylor, Charles

1989 *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard
University Press.

Taylor, Charles

1992/1994 *De Malaise van de Moderniteit*. Kampen: Ten Have. Vertaling van *The Malaise of
Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

Bijlagen

I Samenvatting

Deze thesis beschrijft hoe leden van de hiphopscene betekenis geven aan hiphop als verbeelde werkelijkheid, en hoe het zelf betekenis krijgt in referentie tot het geconstrueerde kader. In de authenticiteitsstrijd worden de grenzen van hiphop onderhandeld. Authentieke hiphop wordt van commerciële hiphop onderscheiden door een historische horizon van hiphop als referentiekader aan te nemen. Hiphop ontstond in Amerikaanse getto's. Hier ontwikkelden zich de vier elementen, of vier expressievormen van hiphop: *dJ'ing*, *MC'ing*, *b-boying*, en *tagging*. Ook ontleende hiphop aan het getto een functie als uitwisselingsplaats voor de gedeelde ervaring van de door etnische segregatie gekleurde ervaring in het getto. Als verbeelde werkelijkheid wordt hiphop in de huidige Nederlandse scene vooral negatief gedefiniëerd, dat wil zeggen, in termen van wat het niet is. De positieve definitie die ik uit gesprekken met b-girls en bezoekers van rapoptredens heb opgetekend rust, behalve op de vier elementen, op twee schijnbaar tegengestelde pijlers. Aan de ene kant krijgt hiphop de betekenis van 'je ding doen', aan de andere kant wordt een maatstaf van *realness* gehanteerd. Het eigen ding doen wordt onderhevig aan een eis van geloofwaardigheid.

Het 'je ding doen' in hiphop, vindt in breakdance een vertaling in eigenheid, of de eigen *flow*. Of je 'break' bent hangt ervan af of je erin slaagt die eigenheid te tonen. Maar ook breakdance rust behalve op eigenheid op een tweede pijler. Deze is op te vatten als een min of meer vastliggend grammatica van techniek en houding die als voorwaarde voor de manifestatie van eigenheid geldt. Het eigen maken, of onder de knie krijgen van het breakgrammatica wordt zo voorwaarde voor de erkenning van eigenheid in breakdance.

In de maatschappelijke conceptie van hiphop speelt gender een grote rol. Reden hiervoor zijn de geseksualiseerde verbeeldingen van vrouwelijkheid die hiphop rijk is in rapteksten en videoclips. Dergelijke verbeeldingen worden vaak ook door meisjes uit de hiphopscene als problematisch ervaren. Om de invloed van dergelijke representaties op de eigen identiteit te ontkennen worden problematische representaties vaak buiten de verbeelde werkelijkheid van hiphop opgevat. Behalve deze uitsluiting van hiphop worden andere strategieën ingezet. Zo wordt het zelf

buiten de doelgroep van dergelijke representaties gepositioneerd, of wordt de geloofwaardigheid van de auteur aangevochten. In het laatste geval wordt de representatie een *gimmick* genoemd, het voldoet niet aan de hiphopmaatstaf van *realness*. De auteur van zo'n representatie zou een achtergrond representeren of ervaring bespreken die niet de zijne is. Aan witte rappers wordt bijvoorbeeld op basis van etnische achtergrond de toegang tot de gedeelde ervaring van het getto ontzegd.

Representaties krijgen een andere betekenis toegeschreven wanneer ze door een andere auteur gehanteerd worden. In handen van een mannelijke auteur worden geseksualiseerde verbeeldingen van vrouwelijkheid al snel problematisch, en vaak als *gimmick* opgevat. In handen van een b-girl kunnen soortgelijke verbeeldingen van zichzelf als vrouw juist bijdragen aan haar eigenheid, mits zij hiertoe een ruimte uitkerft binnen de grenzen van het breakgrammatica. Of de betekenis die zij aan haar zelfmanifestatie toekent ook door haar omgeving wordt erkend en onderschreven, wordt afhankelijk van haar capaciteit om zichzelf aan de verbeelde werkelijkheid te oriënteren. Het eigen maken van een kader als hiphop, wordt zo voorwaarde tot succesvolle zelfbewering en eigenheid.

II Verklarende Woordenlijst

Hiphopjargon

B-boy/b-girl	'Breakdancer' m/v.
B-boying	Breakdance.
Breakbeat	Een <i>break(beat)</i> is de overgang van melodie naar ritmesectie in (vooral jazz en funk) muziek, ⁸⁴ waaruit DJ Kool Herc de eerste hiphopmuziek samenstelde.
Dope	gaaf; cool; tof.
Downrock	Voetwerk op de grond, waarvan <i>sixstep</i> meestal de basis vormt.
Dropping science	" <i>To drop</i> betekent uitbrengen of rappen. <i>Drop science = to inform, explain and educate in a knowledgable fashion.</i> " ⁸⁵
Electric Boogy	Zie 'Popping (& Locking).
Freestyle (rap)	Rap-improvisatie.
Freeze	Moment in breakdance waarin de b-boy of b-girl zijn/haar breakroutine onderbreekt of stilzet, vaak in een interessante houding of pose. Er zijn verschillende standaardfreezes zoals de <i>baby-freeze</i> (waarbij het lichaam op de elleboog rust), <i>hand-freeze</i> (verschillende houdingen op basis van een handstand), <i>shoulder-freeze</i> (op schouder en hoofd gesteund), <i>head-freeze</i> (steunend op het hoofd).
Gimmick	Staat tegenover 'real' en betreft een karikatuur van de werkelijkheid; fictie; grap.
Hood	<i>Neighbourhood</i> ; getto.
MC	Rapper; ceremoniemeester die in spraakzang breakdance <i>battles</i> becommentarieert.
Moves	Breakdance passen.
Newstyle	Streetdance.
Popping (& Locking)	Hiphopdans waarin de danser zich als een mechanisch gestuurde pop beweegt.
Represent	Representeren van achtergrond, hiphop, <i>realness</i> en eigenheid (zie hst. 4).
Roffa	Rotterdam.
Sixstep	Breakmove waarbij de b-boy of b-girl op de grond in zes stappen om zichzelf heen draait, afwisselend op de rechter- en linkerhand steunend.

⁸⁴ Renaud, online beschikbaar: http://www.socan.ca/jsp/en/resources/sound_advice/Renaud.jsp, geraadpleegd 13-05-2009

⁸⁵ Ab, 13 mei 2009, Utrecht (incl. een citaat van Feb Five Freddy).

Skills	Technieken en kundigheid (hier: in breakdance).
Spinning	Rotatie in breakdance. De b-boy of b-girl heeft met een specifiek lichaamsdeel contact met de grond, en draait daar omheen. Bij <i>backspin</i> wordt op de rug gedraaid, bij een <i>headspin</i> op het hoofd.
Tagging	Graffiti.
Toprock	Alle passen in breakdance die stand worden uitgevoerd. Toprock vormt doorgaans een inleiding tot het 'vloerwerk' dat dicht bij de grond wordt uitgevoerd.
U-town	Utrecht.

II Veldwerkfoto



Quirine, in *baby-freeze* ("I'll wear my bruises with pride!").

