

Niels Markus
303378
nielsmarkus88@gmail.com

Begeleider:
Arno van der Hoeven

Tweede lezer:
Marc Verboord

De representatie van Nederhop

Een interpretatieve inhoudsanalyse van Nederlandse hiphop in de kwaliteitskranten

Masterthesis (CH4451)

Erasmus School of History, Culture and Communication (ESHCC)

Erasmus Universiteit Rotterdam

Inhoudsopgave

Samenvatting en trefwoorden	6
1. Inleiding	8
2. Literatuurstudie	11
2.1 Introductie	11
Achtergrond:	
2.2 De ontstaansgeschiedenis en controverses rond hiphop	11
2.2.1 Soundsystems, DJ's en MC's: de vroege jaren	11
2.2.2 Straight outta Compton: het onwaarschijnlijke succes van gangsta-rap	13
2.2.3 Get rich or die trying: Hiphop als miljoenenindustrie	15
2.2.4 Pimps, hoes & guns: de controverses	18
2.2.5 Keepin' it real: het gevecht voor authenticiteit	21
2.3 Nederhop: van de Bijlmer en het Oude Westen naar Zwolle	23
2.3.1 Planet Rock: Lokale wortels, wereldwijd publiek	23
2.3.2 Global Noise: hiphop buiten de VS	25
2.3.3 De opkomst van Nederhop	27
2.3.4 De invloed van Amerika en authenticiteit	30
Theoretisch kader:	
2.4 Subculturele theorie: toepasbaar op hiphop of achterhaald?	33
2.4.1 Hebdege en de punksubcultuur	33
2.4.2 Hiphop als subcultuur	36
2.4.3 Nederhop als subcultuur	39
2.4.4 Kritiek op het begrip subcultuur	41

2.5 De plaats van hiphop in het culturele landschap	44
2.5.1 Bourdieu: distinctietheorie en reproductietheorie	44
2.5.2 Classificatie van rapmuziek: hogere kunst of populaire cultuur?	47
2.6 Introductie onderzoeksvraag en deelvragen	50
3. Methode	54
3.1 Introductie onderzoeksmethode	54
3.2 Verantwoording gekozen kranten	55
3.3 Verantwoording selectie artikelen	56
3.4 Betrouwbaarheid en validiteit	58
4. Resultaten	60
4.1 Inleiding	60
4.2 1993 – 2001: De vroege jaren: Subcultuur of gimmick?	60
4.2.1 Osdorp Posse als oer-Nederhop	60
4.2.2 Nederhop een subcultuur? Twee stromingen waarneembaar	62
4.2.3 Lokaliteit in de vroege Nederhop	65
4.2.4 De classificatie van de vroege Nederhop	67
4.3 2002 – 2005: Nederhop als meest dominante jeugdcultuur	70
4.3.1 De mainstreamdoorbraak: Kutmarokkanen en Postbus 51-rap	70
4.3.2 Commercieel succes ten koste van authenticiteit	75
4.3.3 Classificatie in de tweede periode	77
4.4 2005 – 2012: Een breed scala aan stijlen en omschrijvingen	78
4.4.1 Nederhop volwassen?	78
4.4.2 Nederhop als legitieme kunstvorm	79
4.4.3 Amerika voorbijgestreefd	82

4.4.4 Rugzakjes, Bijmerrappers en partyrappers	86
4.4.5 De nieuwe braafheid?	90
5. Conclusies en discussie	93
Literatuurlijst	97
Appendices	106
Appendix A: Sensitizing concepts	106
Appendix B: Geanalyseerde krantenartikelen	112

Samenvatting en trefwoorden

Voor deze masterscriptie is de representatie van Nederlandse hiphop, oftewel Nederhop, in de Nederlandse kwaliteitskranten de Volkskrant en NRC Handelsblad onderzocht. De onderzochte periode is 1990-2012, beginnend in het jaar dat de muziekstroming voor het eerst opdook in de hitlijsten en media, tot het jaar van onderzoek.

Hiphop begon in de Verenigde Staten als subcultuur en heeft vele controverses gekend. Over de hele wereld zijn in navolging van het Amerikaanse voorbeeld hiphopstromingen ontstaan, zo ook in Nederland. De Nederlandse hiphopvariant kent minder deviante artiesten en uitingen, maar heeft wel enkele controverses gekend. Deze achtergrond maakt de relatie tussen kwaliteitsmedia en de hiphopcultuur interessant te onderzoeken. Tevens is in Nederland nog niet veel onderzoek gedaan naar specifiek Nederlandse hiphop en de mediarepresentaties hiervan.

Middels een interpretatieve inhoudsanalyse zijn 125 artikelen uit de twee kwaliteitskranten onderzocht. Hierbij is geanalyseerd op subculturele representaties, classificatie, om te kunnen achterhalen of Nederhop als legitieme kunstvorm wordt gezien, en thema's die veel met hiphop in verband worden gebracht; zoals authenticiteit, lokaliteit en etniciteit. De interpretatieve inhoudsanalyse is gekozen, omdat het om een relatief nieuw onderzoeksthema gaat en de analyse dus een explorerend karakter had.

In de Nederlandse hiphopverslaggeving blijken drie periodes te onderscheiden: een beginperiode tot en met 2001, waarin enkele (blanke) rappers vooral als knullig worden gerepresenteerd, de donkere rappers uit achterwijken als de Bijlmer blijken in die periode meer in een subcultureel discours te worden gerepresenteerd. De tweede periode loopt van 2002 tot 2005, waarin Marokkaans-Nederlandse rappers de overhand hebben in de verslaggeving en veel aandacht besteedt wordt aan het engagement van de rappers: Postbus 51-rap. De laatste periode, van 2005 tot 2012 kenmerkt zich door een grote verscheidenheid in gerepresenteerde artiesten en stijlen, Nederhop wordt volwassen genoemd en zou wat betreft authenticiteit en inventiviteit het Amerikaanse voorbeeld voorbijgestreefd zijn.

Nederhop heeft in de loop der jaren steeds meer legitimiteit verkregen bij de muziekjournalisten. In de beginjaren werd de stroming als een niet serieus te nemen gril beschouwd, beschreven in vooral populair esthetische termen. In de laatste periode blijken steeds meer artistiek esthetische termen gebruikt te worden bij het representeren van

Nederhop en wordt de stroming als legitiem beschouwd. De groep rappers die als subcultuur werd omschreven in de beginperiode bestaat anno 2012 nog altijd: zo nu en dan duiken artikelen op over Bijlmerrappers die naar Amerikaans voorbeeld er naast hun muziekcarière een carrière in de misdaad op nahouden.

Trefwoorden: Hiphop, Nederhop, representatie, kwaliteitsmedia, subcultuur

1. Inleiding

Een van de nog altijd meest controversiële culturele stromingen is hiphop. Ontstaan in de jaren '70 van de vorige eeuw in de New Yorkse stadswijk the Bronx, is hiphop inmiddels uitgegroeid tot een wereldwijde beweging. Rapmuziek is veruit de bekendste uitingsvorm van de hiphopcultuur, naast graffiti en breakdancing. Hiphop begon positief, door jongeren de mogelijkheid te geven zich op een optimistische wijze te uiten tegen de ervaren achterstanden in de achterbuurten waar zij woonden. Vanaf de jaren '80 verhardde hiphop echter, met de opkomst van gangsta-rap in Los Angeles. Artiesten uit deze tak, zoals NWA (Niggaz With Attitude) brachten rauwere muziek, met teksten over het gewelddadige bendeleven, seks, drugsgebruik en benoemden zo hun realiteit van de grootstedse achterwijken. Vooral deze stroming binnen de Amerikaanse rapmuziek heeft hiphop zijn slechte naam gegeven. In het sterk gesegregeerde Amerika leidde deze controversiële uitingsvorm tot grote ophef onder de blanke meerderheid. Gangsta-rap sprak opvallend genoeg vooral blanke jongeren uit de middenklasse aan en is uiteindelijk een schakel gebleken in de overgang van hiphop als een exclusief zwarte (sub)culturele stroming, naar een mainstream muziekstijl (Canton, 2006, p. 248-249), die ook jongeren uit de blanke middenklasse aanspreekt en tot de best verkochte genres wereldwijd behoort.

Ook in Nederland ontstond midden jaren '80 in navolging van het Amerikaanse voorbeeld een hiphopstroming met Osdorp Posse en Extinxe als bekendste vroege vertegenwoordigers. Osdorp Posse viel in eerste instantie voornamelijk op door Amerikaanse rapteksten- en termen letterlijk te vertalen naar het Nederlands, zodat kreten als 'moederneukende politie' werden geïntroduceerd in de Nederlandse taal. Zeker in het begin leende de Nederlandse hiphop veel van het Amerikaanse voorbeeld, inmiddels is 'Nederhop' een op zichzelf staande en populaire muziekstroming binnen het Nederlandse poplandschap. Er kan gesproken worden van een zeer breed genre, commercieel succesvol (Brainpower, Ali B), maar ook maatschappijkritisch en rauw (Opgezwolle, Typhoon).

Nederlandse rapmuziek heeft een duidelijke ontwikkeling doorgemaakt waarin meerdere artiesten en stijlen passeerden. Evenals het Amerikaanse voorbeeld kent de Nederlandse hiphop ook controversiële artiesten, door een verleden van delinquentie of door uitingen die leidden tot verontwaardiging. Dit roept vragen op over de rol van media hierin. Media, en dan vooral kwaliteitsmedia, hebben een leidende functie in het maatschappelijke

debat en in het geval van culturele uitingen ook als smaakmakers en verschaffers van legitimiteit (Deephhouse & Suchman, 2008, p. 56). Zoals Bourdieu (1984) al aantoonde is muzieksmaak een belangrijk onderscheidingsmechanisme en kwaliteitsmedia bepalen in grote mate welke muzikale uitingvormen als legitiem beschouwd mogen worden. Sinds Bourdieu is het onderscheid tussen ‘hoge- en lage cultuur’ en de rol van de media veranderd, niettemin worden kwaliteitsmedia nog altijd gezien als leidend in de publieke opinie aangaande culturele uitingen (Deephhouse & Suchman, 2008, p. 56).

Doel van deze scriptie is te onderzoeken hoe Nederlandse hiphop wordt gerepresenteerd in de twee Nederlandse kwaliteitskranten, de Volkskrant en NRC Handelsblad. Stuart Hall (1997, p. 16) omschrijft representatie als het geven van betekenissen door middel van taal. Personen die een cultuur delen doen dit door middel van een systeem van betekenissen en codes die ten grondslag liggen aan taal. Veel betekenissen zijn impliciet en lijken onopzettelijk, maar volgens de constructivistische benadering is dit niet zo. Door middel van taal wordt een cultuur volgens Hall geconstrueerd door de groep die de macht bezit in de samenleving. De groep met materiële macht bezit dus ook de discursieve macht. Representatie heeft dan ook vaak een ideologische implicatie; makers van media, als vertegenwoordigers van een maatschappelijke elite, zouden tot doel hebben de wijze waarop de samenleving hegemonisch is ingedeeld te behouden. Deze ideologische representaties worden verspreid via massamedia. Een representatie lijkt logisch, omdat deze voortkomt uit de dominante denkbeelden in een bepaalde tijd, maar is niet belangeloos, zo is het beeld van de man als sterk en assertief en de vrouw als zwak en volgbaar een conventie, die door veelvuldige representatie sterker ingebed raakt in de heersende ideologie (Lacey, 1998, p. 113).

Er zal middels een interpretatieve inhoudsanalyse gekeken worden of hiphop in de kranten gerepresenteerd wordt in termen die doorgaans gebruikt worden voor hoge- of lage cultuur en of de stroming zodoende legitimiteit geniet in ‘hogere’ culturele kringen. Vanwege de subculturele geschiedenis van Amerikaanse hiphop, wordt ook gekeken in hoeverre de Nederlandse hiphoppers en hiphopvolgers in subculturele termen worden gerepresenteerd. Hierbij zal Dick Hebdige (1979) aangehaald worden die uitvoerig heeft geschreven over de functies van media bij het opduiken van een nieuwe subcultuur. De onderzoeksvraag van deze masterscriptie luidt dan ook:

Hoe is Nederlandse hiphop gerepresenteerd in de Nederlandse kwaliteitskranten in de periode 1990-2012?

Er is nog niet veel onderzoek gedaan naar de representatie van Nederlandse hiphop, waarschijnlijk omdat het om een relatief jong genre gaat. Met de gevonden resultaten kan aangetoond worden of Nederlandse hiphop als legitiem beschouwd wordt; als kunststroming of als populair genre. Het zou ook kunnen dat bijvoorbeeld subculturele termen de boventoon voeren in de berichtgeving. Een genre dat voornamelijk in subculturele terminologie wordt gerepresenteerd wordt waarschijnlijk als niet-legitiem gezien. Nederlandse hiphop is tevens interessant, omdat het debat rond de multiculturele samenleving is verhevigd sinds de aanslagen van 11 september 2001 en de moorden op de populistische politicus Pim Fortuyn en filmmaker Theo van Gogh. Veel rappers in Nederland zijn afkomstig uit minderheidsgroepen en in hun raps kritisch over de Nederlandse samenleving.

In de hierop volgende literatuurstudie zal allereerst een beschrijving gegeven worden van de achtergronden en ontstaansgeschiedenis van hiphop in de Verenigde Staten en Nederland. Vervolgens zullen theorieën besproken worden over subculturen en de classificatie van popmuziek.

2. Literatuurstudie

2.1 Introductie

Deze literatuurstudie bestaat uit twee delen, een eerste deel waarin de geschiedenissen en achtergronden van hiphop en Nederhop worden omschreven en een tweede deel waarin theorie die aansluit op het onderzoeksthema besproken wordt. Het eerste deel zal als eerst de Amerikaanse hiphop omschrijven: de opkomst, controverses, het verworden tot een grote mainstream muziekstroming waarin veel geld omgaat en de manieren waarop rappers authentiek proberen over te komen. Vervolgens wordt naar hiphop in een internationale context gekeken, om dit daarna toe te spitsen op de Nederlandse situatie. In het tweede deel van de literatuurstudie zullen theorieën over subculturen, media-incorporatie van subculturen en theorieën over de classificatie van populaire muziek besproken worden, alvorens de onderzoeksvraag geïntroduceerd en toegelicht zal worden.

Achtergrond

2.2 De ontstaansgeschiedenis en controverses rond hiphop

2.2.1 Soundsystems, DJ's en MC's: de vroege jaren

*“My son said: “Daddy, I don’t wanna go to school,
cause the teacher’s a jerk, he must think I’m a fool.
And all the kids smoke reefer, I think it’d be cheaper,
if I just got a job, learned to be a street sweeper.
I’d dance to the beat, shuffle my feet,
wear a shirt and tie and run with the creeps.
Cause it’s all about money, ain’t a damn thing funny,
You got to have a con in this land of milk and honey””.*

Uit: Grandmaster Flash & The Furious Five: The Message (1982)

Hiphop ontstond in de jaren '70 van de vorige eeuw onder de zwarte bewoners van de New Yorkse achterstandswijk South-Bronx (Keyes, 2002, p. 39). Uitingvormen van de

hiphopcultuur waren breakdancing, mode, graffiti en vooral rapmuziek (Stapleton, 1998, p. 219-220). Volgens Tricia Rose (1994, p. 21) is hiphop ontstaan in een gedeïndustrialiseerde urbane omgeving waar middels Afro-Amerikaanse en Caribische culturele invloeden geprobeerd werd om te gaan met gevoelens van marginalisering, een gebrek aan kansen en onderdrukking. De muziekstroming verschaftte de beluisteraars een identiteit. De ervaren marginalisering volgde op jaren van hoop (Keyes, 2002, p. 39). Na de Civil Rights en Black Nationalist Movement van de jaren '60 werden wetten aangenomen om Afro-Amerikanen gelijke kansen op werk en participatie in de Amerikaanse samenleving te geven. Toch bleven arme zwarte Amerikanen in de getto's ongelijkheid en discriminatie ervaren. Uit dit pessimisme groeide het aantal gewelddadige bendes en drugsgebruik in deze wijken tot enorme proporties. De nieuwe wetten hadden echter wel een positieve uitwerking op Afro-Amerikanen in de muziekindustrie. Zij ervoeren nieuwe vrijheden en mogelijkheden en zagen kans de onvrede te gebruiken als artistieke inspiratie.

De wortels van hiphop liggen dan ook diep in de Afro-Amerikaanse muzikale traditie. De zwarte Amerikaanse geschiedenis is getekend door drama's als de slavernij, onderdrukking en vergaande segregatie. Volgens Henderson (1996, p. 308-309) grijpt hiphop muzikaal terug naar jazz en bebop, vroege zwarte muziekstijlen die Afro-Amerikanen verbonden en een unieke uitingsvormen gaven om zich te verzetten tegen onderdrukking, onrechtmatigheden en uitbuiting. Veel vroege rappers waren geïnspireerd door zwartnationalistische stromingen, zoals Nation of Islam, Rastafari en de Black Panthers (Keyes, 2002, p. 47-49; Rose, 1994, p. 55; Stapleton, 1998). De zwarte gemeenschap in Amerika kent ook een sterke poëtische traditie en veel rappers grepen terug naar dichters uit de jaren '60. Waar jazz zeggingskracht ontbeerde door het gebrek aan teksten, miste de poëzie de ritmiek van drums. Henderson (1996) wijst the Last Poets aan, die begin jaren '70 als eerste de synthese tussen zelfbewuste poëzie en muziek tot stand brachten. Voor veel rappers was Muhammed Ali een grote inspiratie, door zijn snelle en ritmische taalgebruik. Ali had zich ook aangesloten bij Nation of Islam en was daarmee een inspiratiebron voor zwarte rappers die hun identiteit sterker wilden baseren op hun afkomst. Rose (1994) noemt hiphop als middel voor zwarte Amerikanen om hun culturele identiteit te versterken, maar daarnaast stelt zij ook dat hiphop een Afrodiasporische identiteit heeft. De hiphoptraditie van 'dissen' en verbaal uitvechten wie het sterkste is, is een Afro-Amerikaanse traditie die teruggaat naar Afrikaanse stammen met hun griotten (stamdichters/muzikanten) (Stapleton, 1998, p. 220).

Midden jaren '70 begonnen DJ's als Kool Herc en Grandmaster Flash met soundsystems op straat platen te draaien (Henderson, 1996, p. 310, Keyes, 2004, p. 55-66). Dankzij nieuwe technieken als het mixen van de platen en scratchen ontstond zo een dansbare, ritmische muzikale brij. Na verloop van tijd begonnen MC's ritmische en rijmende teksten over de muziek te spreken en zingen om het publiek op te zwepen (Keyes, 2004, p. 1). De muziekstroming werd populairder en opgepikt door vertegenwoordigers van de muziekindustrie. In 1979 kwam de eerste succesvolle hiphopsingle uit met 'Rappers Delight' van Sugarhill Gang. Spoedig volgden meer artiesten, zoals het nog immer bekende Grandmaster Flash and the Furious Five en Afrika Bambaataa. De muziekindustrie reageerde spoedig na het succes van Rappers Delight, aangezien men dacht dat hiphop een fenomeen van voorbijgaande aard zou zijn (Rose, 1994, p. 4). Hiphop werd gezien als een nieuwe melkkoe en met succesformaties als Run DMC en the Fat Boys kon veel geld verdiend worden. Na enige jaren van succes, maar ook controversen werden artiesten als Public Enemy, Eric B. & Rakim en L.L. Cool J. populair. Vooral Public Enemy oogstte veel lof, maar ook afgrijzen met hun radicale en zwartnationalistische teksten. De groep wilde naar eigen zeggen de Black Power beweging opnieuw laten opbloeien. Tegelijkertijd had De La Soul succes met hun *Native Tongues* rap, een positieve, afrocentrische stroming. De rappers waren hiermee voorlopers van artiesten als A Tribe Called Quest en Queen Latifa (Keyes, 2004, p. 83), die muziek wilden maken zonder zich te bedienen van hiphopstereotypen zoals agressiviteit en vrouwenonvriendelijkheid.

Terwijl bovengenoemde artiesten zonder uitzondering het levenslicht zagen in en rond New York, ontstond aan de westkust in Los Angeles onder aanvoering van Ice-T gangsta-rap, de muziekstroming die hiphop tegelijkertijd een miljoenenpubliek en grote controverse bezorgde.

2.2.2 Straight outta Compton: het onwaarschijnlijke succes van gangsta-rap

*"Hip-hop started in New York. They had graffiti artists, breakdancers,
we [L.A.] didn't have any of that, we had gangs".*

- Ice-T (Cross, 1993, p. 183)

In de late jaren '80 ontstond gangsta-rap aan de Amerikaanse westkust. De muziekstijl leunde

op lome, zware bassen en greep daarmee terug op de funk uit de jaren '70. De G-Funk, zoals deze nieuwe stroming genoemd werd, was eerst de soundtrack van een dans- en clubcultuur, voordat rappers, geïnspireerd door de New Yorkse MC's, besloten eroverheen te rappen (Keyes, 2002, p. 88-89).

Gangsta-rap onderscheidde zich tekstueel door de harde omschrijving van het gangleven zoals dat in achterwijken van Los Angeles bestond. Het rauwe gangleven bestaande uit drugs dealen, bendes, *drive-by* schietpartijen en politierepressie fungeerde als belangrijkste thema voor de rappers (Keyes, 2002, p. 90). Veel gangsta-rappers noemen zichzelf bij voorkeur realisten, die het ware leven van de straat verkondigen (Stapleton, 1998, p. 225). Een andere naam die gangsta-rappers hun muziekstroming aanmaten was dan ook *reality rap* (Keyes, 2002, p. 90). Interessant is dat veel gangsta-rappers niet afkomstig waren uit een crimineel milieu en ook niet in een bende hadden gezeten. Ice Cube ging naar een kunstacademie voordat hij rapper werd en zo waren er mee gangsta-rappers die een opleiding hadden genoten (Canton, 2006, p. 247). Toch wisten zij authentiek genoeg over te komen om de spreekbuis te worden van werkelijke bendeleden en kansarme jongeren, die in wijken leefden met meer dan 50% werkloosheid en grote armoede (Quinn, 2006, p.192).

In 1990 was 33% van de jonge Afro-Amerikaanse zwarte bevolking van Californië in aanraking gekomen met het gevangeniswezen (Quinn, 2006, p. 47). De Amerikaanse overheid pompte miljoenen in grote gevangeniscomplexen gedurende '*the war on drugs*' die na de Koude Oorlog verhevigde. Dit zorgde voor grote aanwezigheid van politie in zwarte buurten. Volgens Quinn hadden jongeren daar maar drie opties: zich aansluiten bij een bende, drugs verkopen of actief worden in de muziekindustrie. Zo had Snoop Dogg wat eenvoudige baantjes en een periode in de gevangenis achter de rug voordat hij rapper werd. Zijn ervaringen waren vergelijkbaar met die van meerdere zwarte jonge mannen. Zo werd deze leefwereld vertaald in de muziek en begonnen gangsta-rappers te rappen over de gevangenis cultuur en namen zij stijlattributen hieruit over, zoals wijde broeken en symbolen die behoorden tot, of associaties opriepen met bendes. Vanwege de lokale netwerken die de rappers bezaten, was veel kapitaal dat de rappers vergaarden om in de muziekindustrie actief te worden afkomstig van dubieuze bronnen, zoals drugsdealers (Quinn, 2006, p. 41).

Vanaf de jaren '90 van de vorige eeuw vercommercialiseerde gangsta-rap en werden rappers als Snoop Dogg, Dr. Dre en Ice Cube sterren. Als *celebrities* waren zij onderdeel van het publieke domein en verschenen zij met grote regelmaat in het Amerikaanse nieuws. Snoop

Dogg en Tupac Shakur (2Pac), die beiden in aanraking kwamen met politie en justitie, werden elke keer dat zij in het nieuws verschenen in verband gebracht met hun criminele daden. Dit kwam hun gangsterimago ten goede. Toch wisten de rappers slim te voorkomen dat zij slechts eenzijdig als crimineel te boek kwamen te staan. In interviews legden veel gangsta-rappers de nadruk op hun religiositeit en liefde voor hun moeders. Op deze wijze kwamen zij te boek te staan als ‘stoere jongens’, in plaats van ‘inhumane misdadigers’ (Quinn, 2006, p. 157). In de loop der jaren hebben gangsta-rappers Ice Cube, Dr. Dre en Snoop Dogg langzamerhand hun imago bijgesteld van gangster naar familieman, of zakenman. Zij acteren in films of verschijnen in televisieshows, hebben hun eigen muzieklabels en kledingmerken. Op deze wijze zijn zij nog altijd aanwezig in de Amerikaanse populaire cultuur.

Met de moorden op de rivaliserende Tupac Shakur en Notorious B.I.G. (uit New York) in 1996 kwam een einde aan de dominantie van gangsta-rap. De stroming waarin rappers als Puff Daddy opereerden, die meer op R&B leunde werd vanaf dat moment de belangrijkste stroming binnen de rapmuziek (Mitchell, 2001, p. 2-3). Niettemin bleef hiphop in de jaren die volgde onverminderd succesvol en controversieel, mede dankzij rappers als Eminem (Armstrong, 2004, Keyes, 2004, p. 109).

2.2.3 Get rich or die tryin’: Hiphop als miljoenenindustrie

*Rollin’ down the street, smokin’ endo,
sippin’ on gin and juice, laid back.
With my mind on my money and my money on my mind.*

Uit: Snoop Dogg: Gin & Juice (1993)

Vanaf het succes van de Sugarhill Gang begonnen meerdere labels rapmuziek als een inkomstenbron te zien en groeide de muziekstroming en het geld dat ermee verdiend kon worden gestaag. Vanaf begin jaren '80 begonnen ook blanke artiesten (in eerste instantie vooral comedians) rapnummers op te nemen (Keyes, 2004, p. 72). Maar ook een grotere Amerikaanse artieste als Blondie begon te rappen op het nummer ‘Rapture’. Rond deze tijd ontstonden ook straatgeoriënteerde muzieklabels, zoals Def Jam Records en SOUL Records. Bij dergelijke labels stond de perceptie van de artiest voorop en had de producer vooral een dienende taak.

Kabeltelevisie in de jaren '80 had een grote invloed op de ontwikkeling van rapmuziek (Rose, 1994, p. 8). MTV groeide in deze jaren uit tot een van de belangrijkste kanalen voor jongeren om nieuwe muziek te ontdekken. Het kanaal zond lange tijd geen video's uit van zwarte artiesten, door zich te profileren als rockzender. Onder grote druk besloot de zender video's van Michael Jackson en Prince uit te zenden, om in 1989 te beginnen met het wekelijks programma 'Yo! MTV Raps', wat enkel rapmuziek uitzond (Keyes, 2004, p. 99-100). Vanaf dit moment ontdekte MTV dat het mogelijk was om muziek die gebonden was aan een zwarte minderheid te verkopen aan de blanke meerderheid in de Verenigde Staten. Yo! MTV Raps werd spoedig het best bekeken programma van MTV (McLeod, 1999, p. 136). Via MTV vond hiphop de weg naar het buitenland, maar daarvoor nog naar het overwegend blanke pop -en rockpubliek dat tot de vaste MTV-doelgroep behoorde.

Hiphop bleek uitermate geschikt voor synergie, het genre wist zowel huidskleuren en hun muzikale invloeden te mengen, evenals muzikale stijlen (Keyes, 2004, p.108-109). De Beastie Boys waren de eerste succesvolle blanke rappers, hun muziek was een mix tussen rap, punk, funk en jazz. Spoedig volgden blanke hiphopacts als Vanilla Ice, House of Pain en Marky Mark. In traditionelere rockkringen drong hiphop ook steeds meer binnen. Run DMC werkte in 1986 al met Aerosmith, met een herbewerking van hun hit 'Walk this way', Beck ('Loser', 1994) en Rage Against the Machine gebruikten hiphop in hun alternatieve rock. Rage Against the Machine mengde hierbij heavy metal met rap, wat later navolging kreeg van bands als Korn en Limp Bizkit.

In 1988 werd voor 100 miljoen dollar aan hiphopalbums verkocht. Dit was 2% van het totaal aantal verkopen van de muziekindustrie (McLeod, 1999, p. 136). In 1992, nadat MTV begonnen was met Yo! MTV Raps en *Billboard Magazine* ook verkoopranglijsten van rapalbums ging plaatsen, werd er voor 400 miljoen dollar aan hiphopalbums in de Verenigde Staten verkocht (5% van de totale verkopen) en in 1993 werd er 700 miljoen dollar verdiend met de verkoop van hiphopalbums. Hiphop verwerd in korte tijd tot een aspect van de Amerikaanse mainstreamcultuur en werd gebruikt om producten als frisdrank mee te verkopen.

Het was kortom duidelijk voor de muziekindustrie dat er met hiphop veel geld te verdienen viel (Rose, 2008, p. 15-25). Blanke jongeren bleken zich te herkennen in het gangsta-idioom (zie ook paragraaf 2.2.4) en platenmaatschappijen besloten deze muziek grootschalig te promoten. In deze periode hadden een paar grote bedrijven, zoals Disney en

Time/Warner het grootste deel van de muziekmarkt in de Verenigde Staten en over de hele wereld in handen. De bedrijven hadden zowel macht over de majorlabels als radiostations. Zo kon het gebeuren dat (gangsta-)rap grootschalig op de radio gedraaid werd en in de mainstream terecht kwam, omdat het besef bij de machthebbers in de muziekindustrie doordrong dat een jonge groep luisteraars met geld (die dus het meest waarschijnlijk albums zouden kopen) behoefte hadden aan deze muziek. Rose spreekt dan ook over ‘commerciële hiphop’ als hiphop die in grote mate stijlmiddelen als *gangstas*, *pimps* (pooiers) en *hoes* (hoeren) gebruikt om aan een mainstreampubliek verkocht te worden. Machtige bedrijven die de dienst uitmaken over radio, televisie, platenmaatschappijen, tijdschriften en andere hiphop-promotiefora kozen ervoor deze negatieve stijlmiddelen te steunen en te promoten, boven andere expressievormen en stelden daarbij ‘realiteit’ aan te bieden (Rose, 2008, p. 24).

Eind jaren '80 was rap de meest vitale muziekstroming geworden sinds *rythm and blues* (Keyes, 2004, p. 101). Keyes noemt hiervoor Monica Lynch die stelde dat hiphop de kracht had om zichzelf steeds opnieuw uit te vinden. Rond die tijd was hiphop ook al doorgedrongen naar Europese landen en vond er een creatieve uitwisseling plaats tussen Amerikaanse en Britse rappers. Veel Amerikaanse rappers vestigden zich in deze periode in Londen en invloeden van over de hele wereld kwamen samen in de rapmuziek. In de hierop volgende jaren bloeide hiphop, werd er veel geld verdiend met marketingproducten en begrepen popartiesten als Chaka Khan dat het lucratief kon zijn met rappers samen te werken.

Doordat hiphop een grote rol was gaan spelen in het Amerikaanse culturele landschap, groeide ook de onrust over de schaduwkanten van de culturele stroming. Eerdergenoemde negatieve stijlmiddelen en de grote populariteit van de agressieve gangsta-rap zorgden ervoor dat in de media verontrustende verhalen verschenen over de slechte invloed van hiphop op de luisteraars.

2.2.4 Pimps, hoes & guns: de controverses

*This goes out to my Brooklyn crew put your guns in the air if you feel me,
If you feel me, fuck them all day fuck them all night we don't love these hoes.*

Uit: Jay-Z: Face Off (1997)

Gelijktijdig met de toenemende popularisering (vooral de toename in verkopen aan voorstedelijke jongeren uit de blanke middenklasse) van (gangsta-)rap, groeide ook het protest en de roep om censuur in de Amerikaanse politiek en onder de Amerikaanse bevolking (Quinn, 2006, p. 89). In 1989 waren deze debatten op hun hoogtepunt en zowel Republikeinen als Democraten gaven rap de schuld van sociale problemen in de Verenigde Staten. Door publieke druk besloten MTV en Black Entertainment Television (BET) geen videoclip met extreem gewelddadige beelden meer uit te zenden en ook zwarte Amerikaanse radiostations draaiden geen gangsta-rap meer. Deze negatieve publiciteit bleek averechts te werken: de albumverkoop bleef stijgen en in 1991 bereikte N.W.A.'s album 'Niggaz for Life' de Billboard Top Pop albums zonder enige vorm van *airplay*. Vlak voordat Snoop Doggs debuteert 'Doggystyle' verscheen stond hij terecht voor moord, wat de verkoop van het album sterk geholpen heeft. Tussen 1993 en 1996 werd Doggystyle 25 miljoen keer verkocht (Quinn, 2006, p. 157). Niettemin werden rappers zoals Ice-T en 2 Live Crew slachtoffer van censuur en gedwongen hun labels te verlaten (Keyes, 2004, p. 105).

Ook de televisieserie 'Cops' zou volgens Quinn (2006, p. 85) hebben bijgedragen aan de populariteit van gangsta-rap onder de blanke jongeren uit de voorsteden. De serie ging over het oplossen van misdaden die gepleegd werden door blanke en zwarte criminelen uit lagere klassen. Zwarte Amerikanen vonden de serie discriminerend, omdat de nadruk zou liggen op de criminaliteit onder de gekleurde bevolking. Gangsta-rappers concludeerden uit Cops dat het daarin weergegeven beeld van het leven in de achterbuurten het stereotype beeld onder de blanke bevolking moest zijn. Zij besloten dit beeld uit te vergroten en te exploiteren. Volgens Quinn zou de gangsta-rap met hun raps over (bende)geweld en drugs blanke jongeren meer aanspreken dan de geëngageerde New Yorkse variant, omdat er rebellie, mobiliteit door ondernemerschap en masculiniteit vanuit ging, in plaats van een nadruk op verschillen in huidskleur. De door Quinn gevonden eigenschappen spelen ook een rol in populaire gangsterfilms, zoals 'the Godfather'. Blanke jongeren uit de voorsteden voelen zich volgens

hem minder aangetrokken tot muziek die zaken als blanke dominantie, seksisme, homofobie en sociale ongelijkheid ter discussie stelt. Tevens zouden jongeren in het postindustriële Amerika graag naar rapmuziek luisteren die het verdienen van geld behandelde. Dit vanwege een toenemend blank aandeel in de arbeidersklasse, met een vergelijkbare vrees voor werkloosheid als Afro-Amerikanen.

Tricia Rose (2008) omschrijft hiphop als nog niet dood, maar wel erg ziek. De meest commercieel succesvolle hiphop, dominant aanwezig in massamedia, is volgens haar verworden tot een speelplaats voor karikaturen van zwarte gangstas, pooiers en hoeren. Tricia Rose onderscheidt hierbij vijf grote controverses: hiphop zou geweld veroorzaken, de zwarte disfunctionele gettocultuur representeren, zwarte mensen en het beeld dat van hen bestaat schaden, de Amerikaanse waarden vernietigen en vrouwonvriendelijk zijn.

McFarland (2003) vond twee dominante thema's in rapmuziek: kritiek op rassenongelijkheid en bekrachtiging van mannelijke superioriteit over vrouwen. In 37% van de onderzochte rapnummers werden vrouwen als lustobjecten omschreven, in 4% werd geweld tegen vrouwen gerechtvaardigd. Weitzer & Kubrin (2008) vonden in hun onderzoek dat ongeveer éénvijfde van de Amerikaanse rapmuziek vrouwonvriendelijke teksten bevat. Waar andere muziekgenres de afgelopen decennia de geslachten steeds gelijkwaardiger bezongen, is deze ontwikkeling niet doorgedrongen tot de rapmuziek. Vooral in de gangsta-rap zouden veel vrouwonvriendelijke teksten voorkomen. Dit past volgens de onderzoekers in een heersende maatschappelijke trend van antifeminisme. De vrouwonvriendelijkheid van de gangsta-rappers zou tevens voortkomen uit de lokale achtergrond van sociaaleconomische achterstanden, waar weinig kansen voor opwaartse mobiliteit zijn en respect wordt gewonnen door het met harde hand behandelen van vrouwen (en andere mannen). Ondanks dat andere genres, zoals country en rock ook veel vrouwonvriendelijke teksten kennen, gaat het hier eerder om meer verdeckte boodschappen, waar de teksten in rapmuziek vrij extreem en expliciet zijn.

Rose stelt dat ook homofobie in rapmuziek een veelvoorkomende kwaal is, welke door rappers als 50 Cent, maar ook progressievere rappers als Kanye West en Common in bepaalde teksten tot uiting komt (Rose, 2008, p. 238-239). Dit past in het beeld van hiphop als hypermasculien (Rose, 1998, p. 171, 2008, p. 108). Homo's worden, door ze te denigreren gelijk gesteld aan de 'zwakkere' vrouwen.

Volgens Rose (2008, p. 34) begon de controverse rond gewelddadige rapteksten medio jaren '80, de periode die tevens de gouden eeuw van hiphop wordt genoemd. In deze tijd maakte Public Enemy furore met radicale teksten waarin zij opriepen tot een (gewapende) oorlog tegen racisme. Toen Snoop Dogg in 1992 doorbrak met de single 'Deep Cover' betekende dit het begin van commercieel succes van gangsta-rap en een nog steviger debat over gewelddadige rapteksten. Rond deze tijd verschenen ook het tweede album van N.W.A: 'Elif4zaggin' (1991) (Niggaz 4 Life omgekeerd gespeld), Ice Cube's solodebuut 'AmeriKKKa's Most Wanted' (1990), Ice-T's 'Body Count' album, waarop een belangrijke rol is weggelegd voor heavy metalgitaren en het veelbediscussieerde nummer 'Cop Killer' staat, en Paris' album 'Sleeping With the Enemy' (1992), waarop het nummer 'Bush Killer' staat, een protestnummer tegen de toenmalige Amerikaanse president. Vanwege de vaak gewelddadige of pornografische teksten leidden deze albums allen tot grote controverse (Keyes, 2004, p. 105).

Hiphop was geworden tot een muziekstroming waarin gigantische bedragen omgingen. Daarnaast sprak het een voornamelijk blank publiek aan. Van het totaal aantal verkochte rapalbums in 2001 werd 75% verkocht aan een blank publiek (Armstrong, 2004, p.). Dit zou er eenvoudig toe kunnen leiden dat het stereotype beeld van uit de getto afkomstige zwarte crimineel, die muziek maakt voor zijn zwarte lotgenoten, dat gangsta-rappers graag van zichzelf lieten zien, slechts ging raken. Toch wisten veel rappers voor het grote publiek authentiek over te komen.

2.2.5 Keepin' it real: het gevecht voor authenticiteit

*Went from turntables to MP3's,
from "Beat Street" to commercials on Mickey D's.
From gold cables to Jacobs,
from plain facials to Botox and facelifts.
I'm looking over my shoulder,
it's about eighty people from my hood that showed up.
And they came to show love,
sold out concert and the doors are closed shut.*

Uit: Nas: Hip hop is dead (2006)

Veel rappers kwamen tijdens de commerciële hoogtijdagen van rapmuziek in een rare situatie terecht (McLeod, 1999, p.136): zij gingen onderdeel uitmaken van de mainstreamcultuur, waar zij zich als representant van de hiphopstroming altijd tegen hadden verzet. Er werden miljoenen albums aan blanke kinderen van gegoede ouders verkocht, maar men moest wel proberen een 'pure' identiteit te bewaren, als representanten van een van origine 'zwarte' muziekstroming uit achterbuurten. Een andere contradictie is dat veel rappers zijn verworpen tot hypermasculiene vrouwonvriendelijke stereotypen (Armstrong, 2004, p. 338) waar geweldloosheid en emancipatie voor de vroegste hiphoppers juist belangrijke uitgangspunten waren (Rose, 2008, p. 1-2).

Voor rappers is het niettemin belangrijk authentiek over te komen. McLeod (1999, p. 135-136) schrijft dat de stroming en haar volgers zeer pluriform zijn, maar dat een streven naar authenticiteit hen verbindt. Er wordt een beroep gedaan op authenticiteit in termen als 'true', 'real' en 'keepin' it real', wat inhoudt dat de rappers dichtbij zichzelf en hun afkomst en leefwereld blijven (Armstrong, 2004, p. 336). Rappers claimen nog steeds muziek van en voor de straat te maken, wanneer zij alleen al de schijn op zich laden niet 'echt' te zijn, kan dit gevolgen hebben voor hele rapcarrières. Zo had de blanke rapper Vanilla Ice begin jaren '90 veel commercieel succes, maar bleek hij niet, zoals hij beweerde, uit een achterbuurt te komen, maar uit een voorstad van Houston, Texas (Keyes, 2004, p. 107; Rose, 1994, p. 11-12). Vanilla Ice verwerd tot het mikpunt van spot en van zijn claim op authenticiteit bleef weinig over (Armstrong, 2004, p. 342; McLeod, 1999, p. 141).

Rappers gebruiken tevens de getto als een bron om een identiteit op te baseren (Rose, 1994, p. 12) en authenticiteit te claimen (zie ook paragraaf 2.3.1). Veel rappers spelen de rol van masculiene *badman*, omdat dit een rol is die veel gekleurde jongeren uit de getto zich aanmeten om het harde leven in de getto's te kunnen doorstaan. Vaak is een rapper of een rapgroep zeer sterk verbonden met de lokale achtergrond. Dit leidt tot nummers waarin zeer gedetailleerd over bepaalde buurten of het leven in achterwijken gezongen wordt (McLeod, 1999, p. 142).

Zoals Dedman (2011, p. 512-517) in zijn studie over Britse hiphop en *grime* omschrijft, maken intensieve hiphopluisteraars onderscheid tussen mensen die zich middenin de jeugdcultuur bevinden en personen die zich meer in de periferie van de stroming bevinden. De personen die zich meer in het centrum van de jeugdcultuur bevinden luisterden in het onderzoek van Dedman meer naar undergroundacts, zoals MF Doom, El-P en Madlib. Personen die ook aangaven hiphop te luisteren, maar over minder kennis van de muziekstroming en de bijbehorende levensstijl beschikten, luisterden vaak slechts hiphop zoals die op mainstream radio- en televisie wordt uitgezonden. De perifere luisteraars hadden weinig kennis van undergroundacts, al beschouwden zij zichzelf wel als een 'undergroundpubliek'. De puristen hadden daarentegen wel kennis van de mainstream acts. Een van de belangrijkste gevonden verschillen was daarnaast dat puristen vaak ook zelf creatief actief waren in de hiphopsubcultuur. McLeod (1999, p. 144) voegt hieraan toe dat veel rappers en hiphopvolgers onderscheid maken tussen mainstream en *Old School*. *Old School* hiphop is hiphop zoals die in de begindagen gemaakt werd, voordat de stijl populair werd. Nieuwe luisteraars die slechts de muziek van tegenwoordig kennen, zouden nooit begrijpen wat de echte *Old School* hiphopcultuur inhoud.

Voor veel hiphoppers is het dan ook belangrijk zich af te zetten tegen de commerciële platenindustrie. Onder 'ware' rappers en rapfans heerst een grote afkeer van de mainstream en bijbehorende verschijnselen, zoals awardshows, en grote radio- en tv-stations, zoals MTV. De undergroundrappers zijn over het algemeen ook progressief ingesteld, hebben niet getekend bij een majorlabel en typeren zich door een DIY (*Do It Yourself*)-houding in de productie en distributie van hun werk.

Rose (2008, p. 244) verwijt de belanghebbenden achter de commerciële rappers dat zij stereotypebevestigend te werk gaan om meer albums te verkopen. Sociaal bewuste rappers worden volgens haar door de machthebbers in de platenindustrie weggehouden uit de

mainstream door zendtijd en marketing te beperken. Voor haar is de ‘keepin’ it real’-houding van veel gangsta-rappers dan ook niet meer dan het vereren van een eenzijdig straatleven. Het grote publiek krijgt zo een verwarrend en irrealistisch beeld van de staat van stedelijk Amerika, seksualiteit en sociale klasse (Rose, 2008, p. 232).

2.3 Nederhop: van de Bijlmer en het Oude Westen naar Zwolle

2.3.1 Planet Rock: Lokale wortels, wereldwijd publiek

*Say we are the best in the creation,
we go by the name of the Mighty Zulu Nation.
We're the Mighty Zulus, we're on of a crew,
we're coming by, we're coming through.
We're worldwide and we're citywide,
cause we shock the house, we shock it right.*

Uit: Afrika Bambaata – Zulu Nation Throwdown (1980)

Hiphop heeft altijd een interessante contradictie gekend tussen globaal en lokaal (Gelder, 2007). De stroming ontstond in stadwijken in New York en is daarmee sterk verbonden met deze lokale context. In veel Amerikaanse rapteksten komen termen als ‘*the street*’ en ‘*the hood*’ terug, waarmee de lokaliteit van de muziek wordt benadrukt. Door de doorbraak in de mainstream spreekt de muziekstroming nu een groot wereldwijd publiek aan en kent de stroming vele volgelingen die geïnspireerd zijn door het Amerikaanse voorbeeld en vanuit de eigen context een lokale draai aan de cultuur geven. De lokale gebondenheid van hiphop zorgt ervoor dat rappers vaak de spreekbuis zijn voor de stad of buurt waar zij vandaan komen. Daarnaast is lokaliteit een van de belangrijkste wijzen om authenticiteit te claimen. In de beginnende jaren werd verwacht, door ondermeer Grandmaster Flash, dat hiphop nooit buiten South-Bronx zou aanslaan, dit werd ook als een positief punt gezien (Motley & Henderson, 2008, p. 249). De Sugarhill Gang, de eerste commercieel succesvolle rapgroep, kwam uit Brooklyn en niet uit the Bronx. Reden voor rappers uit de Bronx om de Sugarhill Gang voor onauthentiek te verslijten; zij waren tenslotte niet getogen op de bakermat van de rapmuziek.

Vergeleken met New Yorkse rappers waren rappers uit andere Amerikaanse steden marginaal te noemen (Quinn, 2006, p. 67). De gangsta-rappers uit Los Angeles, maar ook

rappers uit steden als Houston, Miami en Oakland legden in hun teksten de nadruk op zwart kapitalisme en rapten hierbij over *hustling* (hosselen; het geld bij elkaar scharrelen, vaak straat- en drugsgelateerd) en uitten zich vaak in pimp-narratief. De teksten spraken op die wijze het publiek in de afkomststeden- en wijken van de rappers zelf aan. Zo hadden New Yorkse rappers teksten over het reizen met de trein in een *bomberjack*, waar Afro-Amerikanen aan de warme Westkust, zonder dergelijk openbaar vervoer zich niet mee konden identificeren.

Toen rapper Too Short begon te rappen over de alomtegenwoordige pooiercultuur in de Californische stad Oakland, konden jonge zwarte mensen uit Oakland zich hiermee identificeren. Zo zette N.W.A. met ‘Straight outta Compton’ de wijk Compton op de kaart. In 1988, het jaar dat N.W.A. doorbrak met dit album, maakte de groep met Yo! MTV Raps een bustocht door de wijk, wat weer andere rappers inspireerde deze wijk te noemen in hun raps (Quinn, 2006, p. 71).

Mede dankzij buitenlandse MTV-stations (Arthur, 2006, p. 141; Bennett, A, 1999:1) kreeg hiphop buiten de Verenigde Staten ook voet aan de grond en groeide het ook daar uit tot een zeer populair genre. Hiphop valt ook buiten de VS als bijzonder lucratief te beschouwen, met al in 2004 100 miljoen fans, tegen 50 miljoen binnen de VS (Kaikati & Kaikati, 2004).

2.3.2. Global Noise: hiphop buiten de VS

*I'm in New York at the Puerto Rican day parade,
then at night I'm in New Orleans drinkin' hand grenades.
[...] I'm in Jamaica spending massive bucks,
while the ladies all beggin' to mash it up.
I had sad beginnings when I rapped with no fans,
now it's all happy endings on my lap in Japan.
[...] Now I hit the Caribana every year in Toronto,
then fly to Illinois and get a taste of Chicago.
Oh yet and still,
you wouldn't believe your eyes if you went to Brazil.
Ain't no need in even askin' bro,
the best women all reside in Africa and that's real.*

Uit: Ludacris: Pimpin' All over the World (2005)

Mitchell (2001) beschrijft hiphop zoals het buiten de Verenigde Staten bestaat. Volgens hem is hiphop een culturele stroming die zowel gedreven wordt door lokale artiesten als door het globale kapitalisme en Amerikaanse culturele dominantie. Hij stelt vast dat hiphop op een hegemonische en eenzijdige wijze verspreid wordt; vanuit de Verenigde Staten verspreiden hiphop en rapmuziek zich over de gehele wereld, maar hiphop van buiten de Verenigde Staten komt het land nauwelijks binnen. Mitchell probeerde dit gat te vullen door te schrijven over ondermeer Franse, Britse, Koreaanse, Islamitische en Nederlandse hiphop. Ondanks de unieke verbindingen die in deze landen gemaakt worden tussen de Afro-Amerikaanse rapmuziek en lokale invloeden hebben de artiesten en hun producten nooit erkenning gekregen in de Verenigde Staten, aldus Mitchell.

Hiphop biedt over de hele wereld marginale groepen de kans om zich tegen deze situatie te verzetten, zoals Noord-Afrikanen in Frankrijk en Maori in Nieuw-Zeeland (Motley & Henderson, 2008, p. 246, Mitchell, 2001). Hiphop wordt zo een globale *signifier* tegen marginalisering (Osumare, 2001, p. 173) en kan ook dienen om een groep zich af te laten zetten tegen de homogene mainstream (Motley & Henderson, 2008, p. 248). Dit gebeurt ook door te rappen in een aangedikt lokaal accent, zoals Marokkaans-Nederlandse rappers dit toepassen (Clarke & Hiscock, 2009, p. 246; Nortier & Dorleijn, 2008). Hiermee wordt verzet

gepleegd tegen de heersende groep in de maatschappij, het kan echter ook opgevat worden als een uiting van afkeer tegen de overheersende Amerikaanse hiphopstijl.

Mitchell (2001, p. 3) stelt dat er voor werkelijke vernieuwing binnen hiphop buiten de Verenigde Staten gekeken moet worden. Voor Mitchell (2003, p. 3) is Amerikaanse gangsta-rap niet meer relevant met zijn typerende, uitentreuren herhaalde harde gettoteksten die op geen enkele wijze nog maatschappelijk verzet kunnen uitdragen. Waar gangsta-rap alleen nog met zichzelf begaan is, kan bijvoorbeeld Italiaanse rap politiek verzet plegen en gemeenschapszin creëren, aldus Mitchell (1995, p. 34).

Globalisering en migratie hebben ervoor gezorgd dat muziek hybride geworden is en genres meer in elkaar zijn gaan overlopen (Mitchell, 2001, p. 12; Simonett, 2011, p. 241). Marginale culturele expressies kunnen nu makkelijker door consumenten over de hele wereld ontdekt worden. Muzikale stijlen uit verschillende culturen kunnen elkaar beïnvloeden en bevruchten. Het internet biedt veel mogelijkheid voor communicatie tussen verschillende muzikale gemeenschappen (Motley & Henderson, 2008, p. 245). Zo heeft elk land inmiddels een eigen hiphopcultuur en rapartiesten (Krims, 2000). Overeenkomstig voor al deze hiphopculturen is dat zij het Amerikaanse voorbeeld gebruiken om in de eigen lokaliteit er een draai aan te geven. De eerste rappers in een land proberen vaak vrij letterlijk de Amerikaanse rapmuziek te kopiëren, waarna het besef doordringt dat de eigen (etnische) situatie uniek is en dus vraagt om een meer lokaal gebonden invulling (Arthur, D., 2006, p. 141; Bennett, A, 1999:1, p. 80-81, Motley & Henderson, 2008, p. 249).

Veel rapacts buiten Amerika hebben zo een eigen stijl gevonden die aan de ene kant teruggrijpt naar de Amerikaanse wortels, maar volstrekt uniek is door de lokale muzikale en culturele invloeden. Het mechanisme van het gebruiken van een grote globale culturele stroming en dit naar eigen lokale situatie hervormen wordt ook wel glocalisering genoemd (Arthur, D., 2006, p. 143; Clarke & Hiscock, 2009, p. 244; Motley & Henderson, 2008).

Hesmondhalgh en Melville (2001) stellen dat elke beschouwing over internationale hiphop begint met de ontstaansgeschiedenis in South-Bronx. Ondanks dat hiphop een zwarte culturele stroming is, wordt er volgens de auteurs te weinig rekening mee gehouden dat afkomstig zijn uit een zwarte (jongeren)cultuur voor Amerikanen iets heel anders inhoudt dan voor personen van een andere nationaliteit. De nadruk op een zeer specifieke lokaliteit maakt dat het moeilijk is andere plaatsen waar muzikale vormen die teruggrijpen op hiphop ontstaan zijn op waarde te schatten, zoals Los Angeles, of Jamaica. Hesmondhalgh & Melville dragen

het voorbeeld aan van de Britse *Urban Breakbeat Culture*, wat technieken en *attitudes* van hiphop overnam, maar voortkwam uit een unieke lokale etnische subcultuur. Amerikaanse commentatoren van Britse genres als breakbeat en triphop leggen teveel de nadruk op hiphop als invloedbron, Britse commentatoren zouden bij een genre als jungle teveel nadruk leggen op de beïnvloeding door Britse stromingen als rave. Rave is nauwelijks beïnvloed door zwarte cultuur en door veel de nadruk te leggen op de invloed van dit genre, wordt te weinig ruchtbaarheid gegeven aan de grote invloed van de zwarte muzikale traditie. De auteurs pleiten dan ook voor een betrekking van alle mogelijke invloeden bij het bestuderen van globalisering.

2.3.3 De opkomst van Nederhop

*Rappers zien m'n rhymes gewoon gebeuren ,
want ik vertel in geuren en kleuren,
over alles wat ik mag bespeuren.
Meisjes drillen met de billen,
want dit is het geluid dat ze willen,
van Holland tot aan de Antillen.*

Uit: Exince – Spraakwater (1995)

Vanaf eind jaren '70 begonnen Antilliaanse en Surinaamse jongeren in wijken als de Amsterdamse Bijlmer en het Oude Westen in Rotterdam te rappen (Wermuth, 2001:1p. 830). Zij deden dit in eerste instantie door te proberen Amerikaanse rap zo goed mogelijk te imiteren. Dit is in lijn met wat meerdere auteurs schrijven over het ontstaan van rap in landen buiten Amerika (Arthur, D., 2006; Bennett, A, 1999:1; Motley & Henderson, 2008). Vanaf 1984 werd breakdance een korte maar hevige rage en begonnen discotheken hiphopavonden te organiseren. Hiphop bleef in die tijd voornamelijk een uitingsvorm voor donkere jongeren, maar de hiphopavonden wezen ook op interesse bij een blank poppubliek.

Voor hiphop van Nederlandse bodem, zowel Nederlandstalig als Engelstalig, kwam na verloop van tijd de term 'Nederhop' op (Wermuth, 2001:1) Voor sommige rappers werd deze term als kleinerend ervaren ten opzichte van andere hiphop, vanwege het 'neder' wat erin zit, of als stigmatiserend gezien. Andere rapacts zagen de term als geuzennaam en inmiddels is het gebruik van Nederhop wijdverbreid. In deze scriptie wordt de term dan ook inwisselbaar

gebruikt met ‘Nederlandse hiphop’ en ‘Nederlandse rap(muziek)’ en voor zowel Nederlands- als Engelstalige muziek. Wanneer ‘hiphop’ gebruikt wordt als term, wordt hiermee in de eerste plaats dus ook muziek bedoelt, als meest zichtbare aspect van de hiphopcultuur en als onderwerp van deze scriptie.

Het jaar 1987 valt achteraf te bezien als een cruciaal jaar voor Nederhop. Extince, die een van de grote namen van de Nederhop zou worden, bracht zijn eerste single uit, evenals Rudeboy, daarmee de eerste zwarte Nederhopartiest (Wermuth, 2001:1, p. 830-831). Later zou Rudeboy internationaal furore maken met Urban Dance Squad, dat rap met rock en funk vermengde. Vanaf 1987 werd rapmuziek een fenomeen dat over het hele land verspreid raakte. Vanaf 1989, bij de start van Yo! MTV Raps, groeide rap internationaal explosief en kreeg het in Nederland ook een extra boost.

Het label Djax Records was het eerste label dat hiphopplaten uitbracht in Nederland. Andere labels volgden, maar rauwe, kale, harde, kortweg ‘pure’ of ‘echte’ hiphop wist geen groot publiek voor zich te winnen. Deze muziek werd daardoor vooral een ondergrondse stroming, terwijl een mix tussen dancemuziek en hiphop wel op de radio gedraaid en via televisie uitgezonden werd en zodoende in de hitlijsten terecht kwam.

In 1992 wist Osdorp Posse vanuit de underground door te breken naar de mainstream (Wermuth 2001:1p. 832). Osdorp Posse maakte geheel Nederlandstalige muziek, waarbij Amerikaanse rapteksten letterlijk vertaald werden naar het Nederlands. Zij boorden met hun benadering van hiphop een nieuwe groep (vooral blanke) hiphopfans aan in Nederland. In navolging van Osdorp Posse volgden meerdere artiesten die in meer of mindere mate succesvol werden. Extince bereikte in 1995 met ‘Sprakwater’ voor het eerste de hitparade, nadat hij besloten had alleen nog in het Nederlands te rappen. Rotterdamse formaties als Postmen en rapper E-Life trokken ook veel media-aandacht, een eigen publiek en interesse van platenmaatschappijen. Rond de eeuwwisseling was Nederhop doorgedrongen tot de Nederlandse mainstreamcultuur. Freek de Jonge deed een deel van een conference in rapvorm, een D66-politicus nam al rappend afscheid van de Tweede Kamer en ook in hogere cultuursegmenten, zoals theater en literatuur drong hiphop door. Vanaf dit moment was Nederlandse hiphop ook in trek bij het albumkopende publiek, iets wat tot die tijd nog niet het geval was (Wermuth, 2001:2, p. 153)

Rond de eeuwwisseling brak ook het romantische en *smooth*-klinkende R&B door in de Nederlandse hitparade. Roméo werd internationaal succesvol. Ook in dit genre waren het

in den beginne vooral Engelstalige groepen die de aandacht op zich vestigden, waarna de stijl ook Nederlandstalige vertegenwoordigers kreeg. Zo verwierf de herengroep Replay er faam mee, evenals Def Rhymz, die met meer satirische R&B in 2000 een nummer-1 hit scoorde met *Doekoe* (Surinaams voor ‘geld’) (Wermuth, 2001:1, p. 833).

In het begin van de 21^e eeuw brak een nieuwe lichterding rappers door in Nederland, veelal van Marokkaans-Nederlandse afkomst. Raymzter had een hit in 2002 met het nummer ‘Kutmarokkanen??!’, waarvan de titel verwijst naar een uitspraak van een Amsterdams gemeentepoliticus. In deze periode groeide ook Ali B uit tot een van de succesvolste Nederlandse rappers. Hij bracht ook zijn Marokkaanse afkomst naar voren en werd door de media omschreven als ‘knuffelmarokkaan’, een uitspraak die hij zelf enigszins stigmatiserend vond, omdat het impliceerde dat hij een uitzondering is ten opzichte van andere Marokkaanse Nederlanders (Novum, 2011). Een rapper die zich radicaler in het debat mengde was Salah Edin. Hij beriep zich sterk op zijn Marokkaanse afkomst en veroorzaakte controverse met uitspraken over Osama Bin Laden en de Holocaust (TopNotch, 2007). Hij beeldde zich op een albumcover af als Mohammed B, de moordenaar van Theo van Gogh.

Andere succesvolle rappers en rapformaties van na de eeuwwisseling zijn Brainpower, Opgezwolle, de Jeugd van Tegenwoordig, Kemp! en Fresku (Muziekencyclopedie, 2012). Rond Opgezwolle floreert de Zwolse hiphop met acts als Typhoon, Jawat! en Blaxtar. Opgezwolle weet met maatschappijkritische raps en rauwe beats een breed alternatief publiek voor zich te winnen. Ook werkt de formatie veel samen met rappers als Raymzter en het Rotterdamse DuvelDuvel. In 2007 gaat Opgezwolle uit elkaar, waarna MC’s Sticks en Rico solo en in de formatie Fakkelbrigade verdergaan. De Jeugd van Tegenwoordig breekt in 2005 ineens door met de grote hit Watskeburt?, waarin straattaal vermengd wordt met een zelfverzonnen, kolderiek taaltje. Werden de Amsterdammers eerst gezien als eendagsvlieg, drie albums verder zijn zij misschien wel de meest succesvolle Nederhopformatie. Hun albums kregen lyrische recensies, ze wonnen de Popprijs in 2012 en hun inventieve mix van hiphop, electro en house met absurde teksten doen het goed in het clubcircuit en op (internationale) festivals. Deze acts zijn Nederlandstalig. Engelstalige Nederlandse hiphop blijkt minder succesvol, al zijn er acts die wel doorbreken. Pete Philly & Perquisite is zo’n act, die naast het Nederlandse publiek ook internationaal successen weet te behalen met hun synergie van hiphop, jazz, psychedelica en broken beats.

Ondanks het sterk Nederlandse karakter van veel Nederhop speelt de Amerikaanse afkomst van hiphop nog een belangrijke rol. Nederhoppers zijn, evenals alle andere Nederlandse popmuzikanten, schatplichtig aan hun voorbeelden uit de Verenigde Staten.

2.3.4 De invloed van Amerika en authenticiteit

*Opgesloten met mensen die niet weten wat rap is,
ze hebben een gun in de club: thug fetish.*

Uit: Opgezwolle: Werk aan de winkel (2006)

Sinds de Tweede Wereldoorlog is de Europese populaire cultuur sterk beïnvloed door de Amerikaanse populaire cultuur (Kooijman, 2008; Wermuth, 2001:2). De hoge consumptie van Amerikaanse popcultuur zorgt dat iedere Europese burger een, al dan niet realistisch, beeld heeft van Amerika, gebaseerd op boeken, films en muziek (Kooijman, 2008, p. 195-200). Kooijman maakt een onderscheid tussen Amerika 'de natiestaat' en Amerika zoals dat in de verbeelding bestaat, het Amerika van Las Vegas, Hollywood en MTV. Dit sluit aan bij het concept hyperrealiteit (Baudrillard, 1994): het beeld dat Europeanen van Amerika kennen is gebaseerd op 'onechte' beelden. Amerika produceert een onecht, overtrokken, beeld van zichzelf, dit wordt overgenomen en geïmiteerd door Europese media, waardoor het beeld dat de Europese consument bereikt niet langer realistisch is. Daarnaast laten media in Europa een gestereotypeerd en vereenvoudigd beeld van Amerika zien.

In Nederland is de consumptie van Amerikaanse popmuziek en ook rapmuziek van oudsher relatief hoger dan in veel andere Europese landen. Tussen 1960 en 1985 was 64% van de albums die in Nederland verkocht werden afkomstig uit de Verenigde Staten en 16% van Afro-Amerikaanse makelij (Wermuth, 2001:2, p. 151). Zwarte muziek is met name populair onder de van oorsprong Surinaamse en Antilliaanse bevolking. Aangezien hiphop is ontstaan en groot geworden in de Verenigde Staten, is Nederlandse hiphop sterk beïnvloed door het Amerikaanse voorbeeld (Arthur, D., 2006, p. 143; Clarke & Hiscock, 2009, p. 244; Kooijman, 2008; Motley & Henderson, 2008; Wermuth, 2001:1). Het blijkt dan ook dat Nederlandse rappers vaak door Amerika geïnspireerde retoriek, audiovisuele taal en rebellie tegen autoriteiten gebruiken. Nederlandse rappers doen vaak een claim op authenticiteit, maar in ogenschouw nemend dat rapmuziek een Amerikaans fenomeen is en daarmee het

natuurlijke origineel, kan de Nederlandse vorm nooit authentiek zijn, zo stelde Wermuth (2001:2, p. 150).

De sociaaleconomische situatie in Nederland is verschillend van de Amerikaanse, waardoor er in Nederland dan ook geen achterstandswijken zijn die een getto genoemd kunnen worden (Wermuth, 2001:2, p. 158). Toch blijken Nederlandse rappers, zeker in de beginjaren van de Nederhop, een straatimago nodig te hebben om authentiek over te komen. De Antillianen en Surinamers uit de beginjaren van hiphop in Nederland voldeden in zekere zin wel aan een bepaald rapstereotype: zij kwamen uit wijken als de Bijlmer en de Schilderswijk, waren arm, kwamen uit eenoudergezinnen en hadden school voortijdig verlaten. Hiphop was een muziekstroming die zodoende bij hun leefwereld aansloot. Voor deze rappers uit de Randstad was het belangrijk om een beeld van een ‘Ander’ te creëren. Dit waren blanken (tenzij uit dezelfde sociaaleconomische klasse), rappers die niet uit de Randstad kwamen en personen die zich anders kleeadden dan strikt volgens de regels van de culturele stroming.

Ali B ‘leent’ veel van zijn retoriek van Amerikaanse rappers voor zijn nummers en shows, hij schreef veel teksten over het leven op de straat en rebellie, evenals zijn Amerikaanse voorbeelden. Hij gebruikte vrij letterlijk Amerikaanse stijlmiddelen, door een nummer ‘Fok de Macht’ te noemen, naar ‘Fight the Power’ van Public Enemy (1989) (Kooijman, 2008, p. 200). Ali B is opgegroeid in Almere, niet bepaald vergelijkbaar met een grootstedse getto, ook niet direct een Nederlandse achterstandswijk. Doordat zijn raps vaak gingen over onrechtmatigheden in andere landen dan Nederland kon hij alsnog de Amerikaanse rapretoriek gebruiken. Het bezingen van misstanden in de welvarende Nederlandse maatschappij was immers niet geloofwaardig geweest. Op deze wijze kon Ali B een hard rapimago (de B achter zijn voornaam verwijst naar zijn criminele verleden) voor zichzelf creëren, geïnspireerd door Amerikaanse rappers, zoals 50 Cent. Ook gebruikte hij rapsymbolen, zoals grootstedse landschappen op albumhoezen. Het verwijzen naar zijn criminele verleden verschafte B authenticiteit. Daartegenover staat dat Ali B inmiddels omarmd is door het Nederlandse establishment: in glossy’s en mainstream televisieprogramma’s verscheen, met de grootste Nederlandstalige popster Marco Borsato optrad en zelfs de koningin knuffelde. Dit deed afbreuk aan zijn stoere imago. Ali B staat nu wel bekend als succesvolle ‘knuffelallochtoon’, maar ten koste van zijn reputatie als stoere rapper.

Nederlandse hiphop kan gezien worden als een genre dat sterk geïnspireerd is door de Amerikaanse voorbeelden, maar met eigen doelen. Het genre heeft het potentieel om te confronteren, te verbinden, ongelijkheden of verschillen aan de kaak te stellen en groepen een identiteit te verlenen. Dit zijn eigenschappen die ook toegeschreven kunnen worden aan subculturen, een begrip dat in de 20^e eeuw veel toegekend werd aan deviante jongerenstromingen. Het hierop volgende theoretisch kader zal subculturele theorie bespreken en belichten in hoeverre deze toepasbaar is op hiphop en Nederhop.

Theoretisch kader

2.4 Subculturele theorie: toepasbaar op hiphop of achterhaald?

2.4.1. Hebdige en de punksubcultuur

'Rap is to the black American urban youth more or less what punk was to its British white counterpart'

Beadle, 1993, p. 77

Dick Hebdige (1979) schreef over subculturen, en in het bijzonder over de punksubcultuur. Hebdige beschreef subculturen als vormen van verzet waarin ervaren contradicties en bezwaren tegen de heersende ideologie indirect worden gerepresenteerd in stijl (Hebdige, 1979, p. 133). Hebdige gebruikt theoretici als Barthes en Gramsci om te beredeneren dat de klasse die heerst over de materiële bronnen ook heerst over de intellectuele bronnen in de maatschappij. Hiermee is de dominante ideologie een middel om de macht van de heersende klasse over de lagere klassen te behouden.

Subculturen verzetten zich tegen deze dominantie. Volgens Hebdige doen subculturen zich in een bepaalde tijd in een bepaalde vorm voor, met een unieke agenda. Door stijl; in kleding, muziek, dans of visuele expressie wordt verzet gepleegd tegen de heersende klasse. Subculturen als minderheidsgroepen die door symbolische daden verzet plegen sluit aan bij de denkbeelden van Gramsci, die dacht dat een revolutie niet van bovenaf kon worden geïmplementeerd, maar vanuit de burger zelf moest komen, van onderaf (Duncombe, 2007, p. 493).

Subculturen verzetten zich door heersende codes te breken en hiermee bewust te shockeren. Punks deden dit bijvoorbeeld door spugen als uitingsvorm te kiezen en het dragen van hakenkruizen. Door het beladen teken te dragen verloor het haar eigenlijke betekenis (hierbij terzijde laten dat de Nazi's het teken ook leenden van oude religies) en kon het in een nieuwe context geplaatst worden. Al had het in de punkcontext niet veel meer betekenis dan slechts shockeren.

Subculturen plegen verzet tegen de heersende klasse, de elite van de samenleving, die de macht en middelen heeft deze hegemonie zo te houden (Hall, 1976, p. 39). Volgens Hebdige (1979, p. 90-91) zorgen de afwijkende en vaak aanstootgevende uitingen van

subculturen voor ruis in de wijze waarop de meerderheid naar de maatschappij kijkt. De diepgewortelde hegemonie in de samenleving met een gevestigde ideologie, bijbehorende identiteiten en cognitieve structuren wordt onder druk gezet wanneer een subcultuur de kop opsteekt, die afwijkende normen en waarden uitdraagt.

Wanneer een subcultuur bekender wordt, wordt deze volgens Hebdige vaak in hysterische termen omschreven in massamedia. Subculturen worden dan omschreven als ‘onnatuurlijk’ en de leden van de subcultuur als ‘freaks’, of ‘beesten’ (Hebdige, 1979, p. 92). De nadruk van de verhalen in de media zou liggen op de deviantie van de subcultuur en het criminele gedrag dat leden van de minderheidsgroep zouden plegen. Vaak worden in de periode dat deze verhalen in de media verschijnen ook verhalen gepubliceerd waarin de (kleding)stijl van de subcultuur omschreven wordt in modieuze termen. Dit is het begin van de incorporatie van de subculturen in de mainstream; het grotere culturele geheel, waar de subcultuur zich juist tegen verzet had.

Deze incorporatie gebeurt in twee vormen, de eerste op het gebied van consumptie en de tweede op een ideologisch niveau. Consumptief, door Hebdige de *commodity form* genoemd, worden uitingsvormen van de subcultuur al spoedig geïncorporeerd door bijvoorbeeld de modewereld. Hebdige omschrijft hoe al binnen enkele maanden na de eerste mediaverhalen over punk, ‘punk’-kledingartikelen per post besteld konden worden en grote modebladen over de stijl begonnen te schrijven. Doordat er een massaproductie ontstaat van de uitingsvormen van een subcultuur, wordt deze uitingsvorm onschadelijk gemaakt. Niet-leden van de subcultuur gaan dan immers ook de subculturele tekenen dragen, waardoor deze de betekenis verliezen die de leden van de subcultuur eraan gegeven hadden. De emancipatie van de veiligheidsspeld in het geval van punk beroofde het teken van haar symbolische functie. Punks droegen immers veiligheidsspelden om te shockeren. Toen hun kleine broertjes en zusjes ook veiligheidsspelden gingen dragen in hun kledingsstukken of als lichaamsversiering, was het onderscheidende element verloren.

De ideologische vorm van incorporatie gebeurt volgens Hebdige op twee niveaus. De ‘Ander’ (de subcultuur) kan getrivialiseerd worden door hem in media te omschrijven als ‘niet veel anders dan jij en ik’. Daarnaast kan de ‘Ander’ gerepresenteerd worden als exotisch; een rariteit, een clown, eerder een object dan een persoon. Bij trivialisering wordt de dreiging die uitgaat van de subcultuur weggenomen door leden van de subcultuur als ‘gewone mensen’ te omschrijven. Veel subculturen shockeren door non-conformisme jegens instituten zoals de

familie. Door mediaverhalen over familiale banden die leden van een subcultuur hebben, neemt de dreiging af, omdat dit de ‘Ander’ vermenselijkt. Verhalen over punkbaby’s, punkouders die ook gewoon een huisje, boompje en beestje willen en de nadruk op het gegeven dat punks ook, zoals iedereen, ouders hebben, zorgde er volgens Hebdige voor dat punk beroofd werd van haar engagement. In het geval van het omschrijven van een subcultuur als een rariteit, of een object, worden eerder genoemde termen, zoals ‘freaks’, of ‘beestachtig’ gebruikt door media. Hiermee worden leden van subculturen buiten de maatschappij geplaatst. Iets wat buiten de maatschappij staat is dan ook geen onderdeel van de heersende moraal of normen en kan daardoor als niet relevant of een obscuriteit worden beschreven. Volgens Hebdige is dit de wijze waarop door de Britse pers over hooligans is geschreven.

In zijn artikel over Gabber, een subcultuur die in de jaren ’90 zeer groot was in Nederland, beschrijft Verhagen (2000) de reactie van de media op de jongeren die deel uitmaakten van de subcultuur. Hier zijn bovengenoemde mechanismen in te ontdekken. De subcultuur werd eerst in verband gebracht met voetbalhooliganisme en criminaliteit. De subcultuur was toen nog dermate klein dat er niet bijster veel aandacht aan besteed werd in de Nederlandse kranten. Toen vanaf 1992 de stijl snel groter werd en de gabbers herkenbaarder (kaalgeschoren, trainingspak en oorringen) steeg de aandacht van de media voor de subcultuur explosief. De gabbers werden omschreven als een problematische groep. Zij zouden vrijwel zonder uitzondering crimineel gedrag vertonen, racistische denkbeelden erop na houden en housefeesten frequenteren, om grote hoeveelheden drugs te gebruiken. De media omschreven gabber kortom op de hysterische wijze die Hebdige al beschreef. Vrij snel nadat deze aandacht voor gabber als problematisch haar hoogtepunt had bereikt, was een kentering zichtbaar. De deviantie van de subcultuur werd minder omschreven, hiervoor in de plaats werden artikelen gepubliceerd waarin de gabbers eigenschappen toegedicht werden die tegenovergesteld zijn aan de wijze waarop zij eerder werden beschreven. Nu werden de gabbers omschreven als familiemensen en lieve jongens en meisjes die in het weekend dan wel feesten, maar doordeweeks gewoon werken en “even conservatief zijn als 50-plussers” (Verhagen, 2000, p. 314). Deze artikelen, die vallen onder ideologische incorporatie, verschenen in de tijd dat gabber ook consumptief geïncorporeerd werd. De harde dancestijl waar de gabbers naar luisterden was mainstream geworden, commerciële gabberaftreksels stonden in de Top 40 en er werden zelfs gabber-cd’s voor kinderen uitgebracht. Voor de vroege leden van de subcultuur was de lol er rond die tijd wel vanaf. Gabber was

geïncorporeerd in de mainstream en kon zondende niet langer functioneren als deviante subcultuur.

De volgende paragraaf zal dieper ingaan op de vraag of (Amerikaanse) hiphop als een subcultuur gezien kan worden en of de concepten van Hebdige en andere theoretici die hierboven zijn geïntroduceerd ook toepasbaar zijn op hiphop.

2.4.2 Hiphop als subcultuur

“Hip hop is in many ways the same as Bebop, because it was renegade-type music.

I came from a disenfranchised subculture that got thrown out of the way.

They said: ‘We’ll make up our own life. We’ll have our own language’”.

- Jazzartiest Quincy Jones over de overeenkomsten tussen jazz en hiphop (1990, p. 167)

Zoals al in de achtergrond naar voren kwam is hiphop te beschouwen als een vorm van verzet tegen de sociale en culturele orde. Hiphop functioneerde in de beginjaren als een middel van een marginale groep tegen de dominante, heersende groep. Rose (1994) stelt dat het verzet op twee manieren gebeurde. Door controversen in de vorm van schelden en shockeren en het zich afzetten van de mainstream en door engagement in de muziek (Motley & Henderson, 2008, p. 245, Rose, 1994, p. 99, Tanner et al. 2009, p. 694). Evenals in andere subculturen was er in hiphop sprake van een sterke afkeer tegen de mainstream (McLeod, 1999, p. 141)

Wereldwijd is, ondanks de verschillen, de stijl van hiphoppers vergelijkbaar en herkenbaar (Motley & Henderson, 2008, p. 243-244). Qua kleding zijn wijde broeken, honkbalpetjes, en sneakers stijlen die veel gedragen worden door tieners afkomstig uit de hiphopsubcultuur. Daarnaast zorgt hiphop voor een sterk gemeenschapsgevoel tussen de leden van de subcultuur. Volgens Forman (2000, p. 71) is een *posse* een fundamentele sociale groep die de rapact verbindt met de crew en een collectieve identiteit creëert die is geworteld binnen een plaats waarbinnen het creatieve proces plaatsvindt. Binnen een posse bestaat een sterke band, vergelijkbaar met die van een familie. Jongeren kunnen de subcultuur echter ook gebruiken als middel om zich af te zetten tegen hun ouders, een functie inherent aan subculturen (Motley & Henderson, 2008, p. 247)

Rose gebruikt de theorie over *public transcripts* en *hidden transcripts*, zoals die omschreven is door Scott (1990). Public transcripts zijn de dominante transcripten die bestaan

om de dominante groepen aan de macht te houden. Het kan hier gaan om officiële feestdagen, of de wijze waarop het politieke debat gepleegd wordt. Hidden transcripts worden gebezigd door minderheden die verzet plegen tegen de heersende groep. Dit kan zijn in muzieknummers, grappen, theater en roddels. De hidden transcripts zorgen voor een eigen uitingsvorm van een kleine groep waarmee deze zich kan afzetten tegen de machthebbers en grenzen aan de groep kunnen stellen. Dit concept lijkt sterk op de subculturele theorieën die ervan uitgaan dat verzet door marginale groepen vaak door middel van discours wordt gepleegd. Volgens Rose is rapmuziek in vele opzichten een hidden transcript. Het pleegt verzet tegen instituties, zoals politie en het onderwijssysteem, die de zwarte Amerikaanse bevolking onderdrukken.

Rapconcerten kunnen gezien worden als een uitstekende wijze om subversieve boodschappen over te brengen (Dyson, 2004, p. 69). Run DMC had via concerten een podium om hun boodschap tegen sociale ongelijkheid, racisme en klassenongelijkheid ongecensureerd over te brengen op het publiek. Tijdens concerten was er geen druk vanuit de mainstreammaatschappij om de boodschap aan te vallen, af te vlakken of te censureren. Toen tijdens concerten steeds vaker incidenten met geweld voorkwamen zorgde dit voor grote protesten vanuit de politiek en gemeenschap om hiphop en haar uitingsvormen verder aan banden te leggen. Deze grote protesten werden via massamedia verspreid. Hier valt de hysterie in mediaverhalen te herkennen die vaak opduikt bij nieuwe subculturen.

Rose (1994, p. 101) stelt dat in de tijd van massamedia verborgen of verzet uitende transcripten direct worden geïncorporeerd of ontkracht. Afwijkende boodschappen gaan niet meer rond in geïsoleerde kringen of gemeenschappen, maar worden direct opgenomen in het publieke domein. Gevolg hiervan is wel dat de subversieve boodschappen die worden geuit in deze cultuurvormen direct voor een wereldwijd publiek toegankelijk zijn, na de komst van het internet is dit mechanisme ongetwijfeld versterkt. Volgens Rose leidt deze dubbelzinnigheid tot een interessant fenomeen: aan de ene kant wordt geprobeerd gebruik te maken van de boodschap, door bijvoorbeeld het contracteren van artiesten door platenlabels, aan de andere kant wordt geprobeerd de invloed van de subversieve artiest te beperken, door bijvoorbeeld het opleggen van censuur. Het is een interessante paradox dat een hiphopact met gezagsondermijnende teksten, zoals Public Enemy, aan de ene kant veel geld binnenhaalt voor een muziklabel dat behoort tot de mainstream, maar dat dezelfde mainstream via wetten probeert de boodschap van de act aan banden te leggen.

Mir Wermuth (2002) bestudeerde onder meer hoe Britse en Nederlandse media over Snoop Dogg's Doggystyle schreven. Zij deed dit door middel van een interpretatieve inhoudsanalyse. Hierbij werden zowel (subculturele) muziektijdschriften als enkele kranten onderzocht en gevonden dat zich verschillen voordeden wat betreft berichtgeving. De Britse tabloids bleken veelal schreeuwerig te berichten over Snoop Dogg en hierbij exclusief aandacht te geven aan de seksistische en gewelddadige elementen in de teksten. De Britse kwaliteitskrant the Guardian kwam ten tijden van het eerste optreden van Snoop Dogg in Groot-Brittannië ook met een artikel waarin gewaarschuwd werd voor seksistische teksten waarin de zwarte man negatief gestereotypeerd wordt. Volgens de krant zou het beter zijn mocht de muziekconsument Snoop Dogg en zijn muziek links laten liggen. De achterstanden van zwarte Amerikanen werden onderkend in meerdere artikelen die later verschenen in de krant, maar gangsta-rap kon geen emancipatie bieden, het vertolkte slechts machteloze woede, was steeds de strekking. In Nederland blijken het Parool en de Volkskrant op twee wijzen rap te beschouwen: als subcultuur, waarbij over het algemeen de muzikale, culturele en sociale contexten ook worden belicht. Daarnaast werd veel aandacht besteedt, net als in de Britse kranten, aan vermeende gewelds- of drugsdelicten gepleegd door rappers. Rap werd wel vaak geplaatst als onderdeel van het grotere poplandschap: het Parool vergeleek het geweld onder rappers met dat van Rock 'n Rollartiesten en kwam tot de conclusie dat gangsta-rap vele malen gewelddadiger was dan bijvoorbeeld de Sex Pistols (Wermuth, 2002, p.269). De studie van Wermuth is interessant omdat deze veel raakvlakken bezit met het onderwerp van deze scriptie. Bij Wermuth was het analyseren van de krantenartikelen slechts onderdeel van een grotere studie naar de popularisering van de hiphopsubcultuur. De case die zij onderzocht heeft gaat helaas over een Amerikaanse rapper niet over de Nederlandse hiphopsubcultuur. Niettemin is het interessant te zien hoe twee grote Nederlandse kranten de hiphopsubcultuur beschrijven, ook in vergelijking met Britse kranten.

Wermuth (2002, p. 274-275) concludeert uiteindelijk dat twee wijzen van berichtgeving over rapmuziek dominant zijn in de media. De eerste behandelt gangsta-rap en de artiesten als gevaarlijk. Dit noemt Wermuth berichtgeving volgens de waakhondfunctie van media en dit sluit aan bij de wijze waarop subculturen vaak beschreven worden wanneer zij hun intrede doen: hysterisch en de deviantie van de artiesten wordt gelaakt. De tweede wijze waarop gangsta-rap beschreven werd was muzikaal inhoudelijk. Over het algemeen waren de beschrijvingen over de kwaliteit van G-Funk en Snoop Dogg lovend. Recensies

werden geschreven in het discours wat gebruikelijk was voor rockmuziek. De muziek werd behandeld als kunstvorm in termen die behoorden tot de dominante groep. Niet alleen commercieel, maar ook cultureel werd hiphop ingekapseld in het dominante cultuurgoed. Wermuth stelt hierbij de vraag of Hebdige ook deze vorm meerekende als incorporatie. Er zijn echter meer onderzoekers die incorporatie ook op culturele wijze beschouwden (zie tevens paragraaf 2.5.2)

Sinds 2006 is de permanente tentoonstelling *“Hip-hop won’t stop: the beat, the rhymes, the life”* in het Smithsonian Institute’s National Museum of American History te zien, waar ook vele hiphopmemorabilia te zien zijn. Aan de ene kant kan dit gezien worden als een bewijs van de historische en culturele importantie van hiphop voor de Amerikaanse samenleving, aan de andere kant betekent dit dat hiphop en de bijbehorende uitingsvormen geïstitutionaliseerd en geïncorporeerd zijn in de cultuur van de heersende klasse, zo stellen Motley & Henderson (2008, p. 245). De deviante subcultuur zou definitief zijn ingekapseld in het dominante kunstvertoog. Volgens hen is hiphop vastgelegd als een fenomeen uit het verleden dat niet meer veel zal veranderen en daarom zijn grootste zeggingskracht heeft gehad.

2.4.3 Subculturele aspecten van Nederhop

*We bleven altijd trouw aan de essentie,
van de hiphoppioniers en lijden niet aan dementie.
Want hiphop is een rijke cultuur, met een geschiedenis,
vaneen generatie die wel weet wat er te bieden is.
Maatschappijbewuste grondleggers met een doelstelling,
logica, inhoud. Stop oldschoolkwelling!
Wil je rappen leren, maak dan niet weer die beginfout,
maar respecteer de zin van rap en eer die inhoud.*

Uit: Osdorp Posse – De Zin van Rap (1997)

Wereldwijd hebben etnische minderheden baat bij subculturen, zoals hiphop; het verschaft hen een identiteit en het geeft een mogelijkheid om zich te verzetten tegen de meerderheid die hen geen gelijke kansen biedt. (Bennet, A, 1999:1; Motley & Henderson, 2008, p. 247). Kitwana (2005, p. 126) noemt daarnaast nog dat veel blanke jongeren in landen waar hiphop

later voet aan de grond kreeg een eigen blanke hiphopsubcultuur beginnen; zij nemen hiervoor delen over van de originele Amerikaanse hiphop en herinterpreteren dit naar de eigen situatie.

Wermuth (2001:2, p. 154-155) noemt de Nederlandse hiphop een subcultuur, waarbinnen het Osdorp Posse lukte relatief ondergronds te blijven, iets waaruit zij een claim op authenticiteit deden. De mainstreamdoorbraak van Exince met Spraakwater schoot bij Osdorp Posse in het verkeerde keelgat en zij namen de *diss* Braakwater op om hun ongenoegen hierover te uiten.

De populairdere Nederlandstalige hiphop werd door Engelstalige Nederhoppers gezien als een onauthentieke vorm van hiphop (Wermuth. 2001: 2, p. 156). Het zou gemaakt worden door blanke jongeren van gegoede afkomst en daardoor niets zeggen over het leven van de straat, waar veel Antilliaanse en Surinaamse rappers vandaan kwamen. Veel Nederlandstalige rappers claimden wel ‘echte’ hardcore hiphop te maken en Wermuth noemt hierbij een vorm van comodificatie die Hebdige volgens hem niet noemt. Grote labels in zowel Nederland als de Verenigde Staten verkopen hardcore hiphop, om geld mee te verdienen. Daarnaast verkopen de labels ook de commerciële klinkende vormen van hiphop. Fanatieke hiphopfans zeggen hierover dat de massamedia en grote bedrijven hiphop kapot gemaakt hebben. Toch zeggen zij het onderscheid te kunnen horen tussen hardcore hiphopacts die onder contract staan bij een groot label en ‘ware’ ondergrondse hiphop.

De groeiende populariteit van Nederhop na 11 september 2001 bleek vooral het geval onder de Marokkaanse minderheid in de Nederlandse samenleving (Gazzah, 2005, p. 7). Een mogelijke verklaring hiervoor is de verharding in het politieke discours rond immigratie en integratie. Hiphop bood een mogelijkheid tot weerstand hiertegen, omdat rappers zich creatief konden verzetten tegen het politieke en sociale klimaat.

Uit onderzoek van Brouwer (2006, p. 1155) blijkt dat hiphop voor veel allochtonen in Nederland een wijze is om zich te emanciperen. Volgens Brouwer kan hiphop gezien worden als een aspect van jongerencultuur die leden van een etnische minderheid de mogelijkheid geeft om zowel hun eigen culturele kapitaal en globaal transnationaal kapitaal te gebruiken bij het vormen en benadrukken van een identiteit. Door hiphopinvloeden en invloeden van hun etnische cultuur te gebruiken, krijgen jongeren de mogelijkheid om een tegencultuur te ontwikkelen tegen racisme en assimilatie in het Europese land waarin de jongeren leven. Zo

ontstaat een identiteit die zowel teruggrijpt op de etnische achtergrond als op de westerse cultuur. Dit biedt een code voor communicatie en een gevoel van collectiviteit.

Het benadrukken van een etnisch accent blijkt ook voor veel jongeren te helpen om een stem te laten horen tegen de mainstream. Nortier & Dorleijn (2008, p. 134) toonden aan dat veel Nederlands-Marokkaanse jongeren een accent gebruiken dat hun etnische achtergrond benadrukt. Dit biedt hen een mogelijkheid om zich te onderscheiden van de Nederlandse mainstreamcultuur. Rappers als Ali B gebruiken dit accent ook. Op deze wijze is het voor etnische hiphoppers ook mogelijk zich af te zetten tegen de mainstream en de (autochtone) meerderheid.

2.4.4 Kritiek op het begrip subcultuur

*Ze zeggen Fres, je bent m'n favoriet,
maar ik was nog niets voordat ik rapte.
Dus reageer ik soms laconiek,
Fresku gaat de hiphop redden.
Jongen, als je blijft, hiphop heeft mij gered,
die schoenen passen niet.*

Uit: Fresku – Nieuwe dag (ft. Winne) (2010)

De wereld is sterk veranderd sinds de dagen dat punk het alternatieve straatbeeld bepaalde. Fenomenen als globalisering, digitalisering en een hogere levensstandaard deden in de afgelopen decennia hun intrede. Het begrip 'subcultuur' is mede door deze ontwikkelingen bekritiseerd en zou niet meer voldoen in het huidige tijdperk.

Een eerste punt van kritiek dat Bennett (1999, p. 604) heeft op het begrip subcultuur is dat de nadruk bij de leden van de subcultuur ligt op wat zij slechts een beperkt deel van hun tijd doen: het uitdragen van de subcultuur. Binnen de subculturele theorie is volgens Bennett geen plaats voor de rol die familie en institutionele verbanden nog altijd spelen voor leden van een subcultuur. Subcultuur zou volgens Bennett een te grote containerterm zijn geworden voor verschillende jeugdstromingen met als enige overeenkomst dat het met jongeren te maken heeft.

Ook binnen groepen die worden genoemd onder de term subcultuur zouden volgens Bennett meer verschillen bestaan dan overeenkomsten. Voor Bennett (1999, p. 605-606) zijn

subculturen eerder voorbeelden van de niet-vaststaande en veranderende culturele affiliaties van jongeren in laatmoderne consumptiemaatschappijen. Bennett gebruikt hierbij Rob Shields' (1992) concept van de postmoderne *persona* die zich beweegt tussen verschillende lokaal gebonden samenkomsten. Hiermee heeft de moderne mens multiële identificaties die leiden tot een *dramatisch personae*, wat niet langer eenvoudig getheoretiseerd of tot één gemaakt kan worden. Vanuit dit opzicht is de groep niet meer de centrale focus voor een individu, maar een uit een serie focussen of gebieden waarbinnen een individu zijn selecte, tijdelijke rol of identiteit kan halen. Vervolgens kan er weer overgestapt worden op een andere focus of identiteit. Hieruit volgt dat de groep niet langer permanent of tastbaar is; de karakteristieken, zichtbaarheid en levensduur van een groep zijn afhankelijk van bepaalde vormen van interactie die er binnen plaatsvinden. Dit brengt een andere definitie van het concept 'groep' met zich mee, Bennett spreekt hier eerder van *tribes* (stammen). Het gaat hierbij niet om een inflexibel georganiseerde groep, maar eerder om een bepaalde ambiance, gemoedstoestand en dit wordt eerder uitgedragen middels levensstijlen die voorkomen en vorm hoog in het vaandel hebben. Shields stelt volgens Bennett dat tribale identiteiten de tijdelijke aard van collectieve identiteiten in de moderne consumptiemaatschappij illustreren, aangezien individuen zich continu bewegen tussen verschillende gebieden van collectieve expressie en zichzelf daarnaar construeren of herconstrueren. Voor Bennett zijn de contraculturele beweging van de jaren '70 en alle daaropvolgende subculturele bewegingen te scharen onder het begrip *neo-tribalism*, wat kortweg betekent dat de huidige sociale netwerken van personen te vergelijken zijn met de functies van stammen in het verre verleden. Er is bij 'subculturele' bewegingen volgens Bennett geen sprake van een overkoepelende identiteit, de jeugdculturele stromingen trekken allerlei soorten jongeren aan die zochten naar symbolische vormen voor hun sociale en spirituele onvrede en hoop. Daarbij komt dat veel van de expressievormen van de contraculturen bestonden uit commerciële producten, zoals muziek en stijl, wat een gevolg was van het ontstaan van een consumptiemaatschappij.

De consumptiemaatschappij biedt jongeren de mogelijkheid een *lifestyle* uit te dragen, een vrije keuze in rollen die men kan spelen. De moderne maatschappij is geen klassenmaatschappij meer en daarmee gelijkwaardiger dan in het verleden. Dit maakt dat het mogelijk is om een rol te spelen buiten de vaststaande sociale orde, zoals die er in het verleden was. Zo droeg de band Oasis een arbeidersklasse imago uit, net als de volgelingen

van de band, die niet perse uit de arbeidersklasse afkomstig hoefden te zijn (Bennett, 1999, p. 605-606). Tussen lifestyles kan geswitcht worden of overgestapt worden na verloop van tijd, naar wat beter uitkomt in het sociale contact, dat zich vaak over verschillende groepen heen beweegt.

In zijn studie naar Urban Dance Music, vond Bennett dat voor veel moderne muziekconsumenten, die deze dansavonden bezochten, er geen vaste muziekvoorkeur en daarmee lifestyle meer was. De urban dance muziek zelf was vrij eclectisch van aard, evenals het publiek dat op de avonden afkwam en hun muzikale voorkeuren. Dat er tussen verschillende zalen gekozen kon worden, elk met een iets andere stijl en publiek, zorgde nog sterker voor een grote keuzevrijheid bij de bezoeker.

Naar aanleiding van het subcultuur/neo-tribe debat schreef Dedman een artikel (2011, ook al genoemd in paragraaf 2.2.5), waarin hij onderscheid maakt tussen *peripherals*, die zich aan de rand van de subcultuur bevinden en *purists*, puristen die zich in het centrum van hun gelokaliseerde muziekscene bevinden. Het verwerpen van het concept subcultuur gaat Dedman te ver en daarom kiest hij ervoor het gedeeltelijk in ere te herstellen. Sociale lagen en klassen spelen volgens Dedman een te grote rol om buiten beschouwing te laten en te stellen dat personen alle mogelijke rollen kunnen aannemen. Het afzetten tegen de mainstream en de hegemonie in het culturele landschap speelt nog altijd een grote rol bij jongeren die onderdeel zijn van een subcultuur.

Hesmondhalgh (2005) vindt de termen neo-tribe en het ook veelgebruikte scene niet passend, evenals subcultuur. Een dermate overkoepelende term zou nooit dekkend kunnen zijn voor een veelheid aan jongerenculturen. Rap wordt ook expliciet genoemd in het artikel van Hesmondhalgh. Bij het beschrijven van genres, als vervangende term, wordt Toynbee aangehaald, die stelt dat rapmuziek gebaseerd is op gemeenschappelijke ervaringen van het stedelijke leven. Hesmondhalgh (2005, p. 34) stelt dat dit slechts een deel van de betekenis en functies van rapmuziek beslaat. Er wordt tevens geleend van blanke massamedia, deze worden ook gepersifleerd en er is kruisbestuiving met andere vormen van (Afro-Amerikaanse) muziek. Dit maakt de term genre als afgescheiden eenheid problematisch. Er wordt ook veel geleend van het rapgenre, maar hierbij wordt volgens Hesmondhalgh altijd verwezen naar het origineel en de bijbehorende boodschap. Hiermee gaat een muzikale gemeenschap dieper dan de tribes van Bennett. Hesmondhalgh stelt dat jongerencultuur en muziek te verschillend zijn om in een term te vatten. Wanneer er dan toch voor een term

gekozen zou moeten worden zou dit genre zijn; al doet deze term volgens hem te weinig eer aan jongerencultuur, als onderdeel van muzikale gemeenschappen.

2.5 De plaats van hiphop in het culturele landschap

2.5.1 Bourdieu: distinctietheorie en reproductietheorie

*Ik kapte met school en ze verklaarden me voor gek,
maar nu rap ik met een back up van een symfonieorkest.*

Uit: Opgezwolle – Sporen (2003)

Pierre Bourdieu plaatste in zijn onderzoek naar sociale structuren cultureel kapitaal tegenover economisch kapitaal. Personen met veel economisch kapitaal zijn vaak werkzaam (hoog) in het bedrijfsleven en hebben zodoende veel invloed dankzij hun financiële situatie. Zij behoren tot de economische elite. Personen met veel cultureel kapitaal bevinden zich eerder te vinden in hoogstaande culturele beroepen, zoals in de directie van musea of als bestuurder van een culturele instelling. Personen met veel cultureel kapitaal zijn te beschouwen als een culturele elite (Bourdieu, 1984). Ook beroepen die niet direct een elitaire status hebben, verschillen in de mate van cultureel of economisch kapitaal dat er voor vereist is of dat eraan ontleend kan worden. Zo is leraar een beroep wat cultureel kapitaal verleent en een beroep in de dienstensector bij een groot bedrijf eerder een beroep waar economisch kapitaal aan toegeschreven kan worden.

Het consumptiepatroon van personen van de verschillende elites verschilt ook sterk (Bourdieu, 1984). Personen van de economische elite zijn in hun culturele voorkeur vrij traditioneel en hechten vooral waarde aan kunstwerken waarmee zij hun economische status kunnen uitdragen. Vaak gaat het hierbij om kostbare werken. Voor de personen met veel cultureel kapitaal is het eerder van belang dat een werk veel artistieke waarde draagt. Zij kiezen daardoor eerder voor ‘moeilijkere’, exclusievere of meer experimentele kunst. Voor personen met veel cultureel kapitaal is het belangrijk zich te onderscheiden door hun hoogstaande culturele voorkeur. Overeenkomstig voor beide elites is dat aan het consumptiepatroon wat men uitdraagt maatschappelijke status ontleend wordt.

Volgens Bourdieu (1984, p. 173) is smaak een verzameling aan voorkeuren, op het gebied van bijvoorbeeld muziek, meubilair, kleding en taal. Deze voorkeuren zijn onderling overeenkomend in de klasse of status die zij bezitten. Smaak en alle voorkeuren die een persoon uitdraagt of zich mee omringt, zoals ook bijvoorbeeld huisvesting, voeding, en autokeuze vormen een levensstijl. Bourdieu (1984, p.18) stelt dat niets zoveel zegt over iemands klasse als muzikale voorkeur. Daarom kan een persoon vooral door muzikale voorkeur een levensstijl uitdragen. Elitaire kunst, zoals opera en theater is voor Bourdieu het belangrijkste onderscheidingsmechanisme van de culturele elite tegenover de 'kleinburgerij'. De appreciatie van deze 'ware kunst' wordt via opvoeding en educatie overgebracht. Niet alleen bieden hogere opleidingen kennis aan om hoge kunst mee te kunnen 'lezen', daarnaast komen kinderen daar in contact met andere kinderen van ouders uit hogere culturele milieus. Dit maakt dat de gesprekken die de kinderen onderling hebben, eerder zullen gaan over hogere vormen van cultuur dan over populaire cultuur. Via deze mechanismen wordt de reproductie van cultureel kapitaal gewaarborgd. Uit onderzoek van Rössel en Beckert-Zieglschmid (2002) blijkt dat kinderen van ouders met veel cultureel kapitaal eerder geneigd zijn hoge culturele vormen te waarderen dan hun leeftijdsgenoten met minder cultureel kapitaal. De arbeidersklasse en middenklasse kunnen volgens Bourdieu niet alleen hogere cultuur niet waarderen, zij staan hier ook vijandig tegenover. Meer experimentele kunstwerken; van theater tot fotografie, passen niet in de belevingswereld van personen uit deze klassen, omdat zij niet beschikken over voldoende cultureel kapitaal (Bourdieu, 1984, p 32).

Bourdieu (1984, p. 29-33) maakt dan ook onderscheid tussen een hoge esthetiek en populaire esthetiek. De hoge esthetiek is de esthetiek zoals die door de hogere culturele klassen wordt gewaardeerd. Het gaat hier om elitaire cultuur als opera of schilderkunst. De populaire esthetiek is de esthetiek zoals deze door de midden- en lagere klassen wordt geconsumeerd: Hollywoodfilms en popmuziek. Deze populair esthetische vormen van kunst; eerder entertainment te noemen, zijn dan ook niet legitiem voor hogere culturele klassen.

De reproductie van kapitaal (zowel economisch als cultureel) dient er ook toe ervoor te zorgen dat de groepen die in het bezit zijn van het kapitaal dit blijven bezitten (Bourdieu, 1984). De dominante klasse die een monopolie heeft op de gelegitimeerde cultuur, behoudt dit monopolie door te bepalen welke vormen van cultuur geoorloofd zijn op het gebied van smaak en levensstijl. Een wijze om dit te doen is door de legitieme vormen van cultuur aan te

prijzen in (massa)media en zo te bepalen wat ‘goede smaak’ is. Muziekrecensenten vallen te beschouwen als de bewakers van de goede smaak (Schmutz et al, 2010).

Een belangrijke aanmerking op het werk van Bourdieu is dat hij uitging van de Franse situatie. Veel van zijn werk ontstond in Parijs en was daarom gebaseerd op de maatschappelijke situatie daar. Sinds Bourdieu is de wijze waarop tegen muziek aangekeken wordt sterk veranderd. Het onderscheid tussen hoge cultuur en lage cultuur en bijbehorende onderscheidingsmechanismen blijken in de huidige tijd niet meer houdbaar in de vorm zoals Bourdieu die beschreef. Een belangrijke verandering in het muzikale landschap is dat muziekconsumenten steeds meer verschillende genres zijn gaan luisteren. Niet langer lijkt exclusiviteit van belang bij het tentoonspreiden van het culturele kapitaal, zoals Bourdieu (1984) dit stelde. Konden personen zich vroeger onderscheiden door een voorkeur te hebben voor elite genres, zoals klassieke muziek of jazz, tegenwoordig is dit mechanisme minder sterk aanwezig (Peterson & Kern, 1996; Tanner et al, 2009; Warde et al, 2008). Tegenwoordig onderscheiden personen zich eerder door een voorkeur voor een groter aantal genres te hebben. Het blijkt dat deze muzikale ‘omnivoren’ het hoogste culturele kapitaal hebben, iets wat eerder was weggelegd voor de personen die exclusief hoge cultuur consumeerden, zoals klassieke muziek. In Nederland werden soortgelijke resultaten gevonden (Van Eijck, 2001). Deze bredere appreciatie voor muzikale genres brengt ook complicaties met zich mee voor subculturele theorie. Wanneer luisteraars meer divers gaan luisteren, zijn zij geen leden van subculturen, die zich beperken tot één stijl. Hier staat tegenover dat personen van een lagere klasse vaak wel exclusief naar één genre luisteren, zoals het geval is bij country of rapmuziek (Bryson, 1997; Peterson, 1992).

Van Eijck en Lievens (2008) deden onderzoek naar omnivorisme op basis van drie categorieën muziekliefhebbers: highbrow, popmuziek en volksmuziek. Personen die minimaal twee van deze categorieën konden waarderen werden aangeduid als omnivoor. Onder de omnivoren bleek de grootste groep naar alle drie de muziekcategorieën te luisteren en bleken de pop- en highbrowunivoren ongeveer even groot in aantal te zijn als de omnivoren die highbrow met pop combineren en de omnivoren die highbrow met volksmuziek combineren. Hieruit valt op te maken dat omnivoren zich vaak onderscheiden door ook deels naar meer ‘hoogstaande’ genres te luisteren.

Bryson (1996) vond dat personen inderdaad steeds bredere muzikale voorkeuren uitdragen om zich te onderscheiden van anderen. Naarmate het opleidingsniveau stijgt, stijgt

ook het aantal genres dat personen kunnen waarderen. Opvallend hierbij is dat genres die personen met hogere opleidingen minder kunnen waarderen, genres zijn die vaak worden geassocieerd met lagere opleidingen, zoals country, heavy metal, maar ook hiphop. Muzikale voorkeur blijkt georiënteerd op klasse en ook politieke tolerantie zou verbonden zijn met muzikale voorkeur; hoe toleranter men staat tegen muzikale voorkeuren die geassocieerd worden met andere klassen of groepen, hoe toleranter men ook tegenover die groepen staat.

García-Álvarez & Katz-Gerro (2007) nuanceerden de theorie over omnivoriteit iets. Zij vonden dat steeds meer personen een omnivore muziekvoorkeur aannamen. Het bleek dat nieuwe groepen omnivoren wel naar meerdere muziekgenres luisterden, maar dat *highbrow* voorkeuren hier niet bij zaten. Daarnaast bleken vrouwen vooral voorkeur te hebben voor *highbrow* muziekstijlen.

2.5.2 Classificatie van rapmuziek: hogere kunst of populaire cultuur?

*Weet je wat wack is, als iedereen zou klinken als je favo artiest,
en iedereen zou rappen op dezelfde beats,
en iedereen zou fietsen op dezelfde fiets,
en iedereen zou rieten met.
Luister zwager, al drop ik schlager, ik blijf een slager,
maak rapper gehakt, met de groenten van Hak..
Geen vet, ik hou het mager.*

Uit: DuvelDuvel – Spietkong (2004)

Uit onderzoek van Schmutz et al. (2010, p. 505) blijkt dat artikelen over popmuziek een steeds prominentere plaats in (kwaliteits)kranten hebben gekregen ten opzichte van klassieke muziek. Waren popartikelen in 1955 nog vrijwel afwezig, in 2005 bleek in Nederland bijna tweederde van de artikelen over muziek betrekking te hebben op popmuziek. In 2005 nam rapmuziek 5,8% van het totaal aantal artikelen over popmuziek in beslag, tegen 29,3% rockmuziek, 14,9% procent elektronica, 14,9% jazz en 10,1% wereldmuziek. Hiermee besteden Nederlandse kwaliteitskranten (NRC Handelsblad en de Volkskrant werden in dit onderzoek geanalyseerd) meer aandacht aan rap dan Duitse en Franse kwaliteitskranten. Verreweg de meeste artikelen in 2005 over popmuziek in Nederland waren recensies (42,2%), gevolgd door nieuws (24,1%) en achtergronden (10,8%).

De afgelopen decennia heeft populaire muziek een hogere status en artistieke legitimiteit verkregen. Uit discoursstudies blijkt dat popmuziek in de loop der jaren steeds meer in artistieke termen beschreven is, wat erop wijst dat popmuziek vaker als een ‘hogere kunstvorm’ wordt omschreven (Van Venrooij & Schmutz, 2010, p. 396-397). In de jaren ’50 werd popmuziek nog niet als legitiem gezien door critici, inmiddels blijkt dat wel zo te zijn. De auteurs maken in hun studie evenals Bourdieu (1984) onderscheid tussen kritiek op basis van artistiek esthetische criteria en populair esthetische criteria. Zij stellen dat de laatste jaren er steeds meer een ontwikkeling heeft plaatsgevonden naar een discours dat het midden houdt tussen deze twee: een intermediaire esthetiek. Dit zou er volgens de auteurs op kunnen wijzen dat niet alleen popmuziek nu artistieke legitimiteit geniet, maar dat ook populair esthetische criteria legitimiteit genieten. Dit sluit aan bij theorieën over omnivorisme. Ook wordt rapmuziek ten dele als legitiem beschouwd door Amerikaanse muziekjournalisten (Cheyne & Binder 2010, p. 337).

Uit het onderzoek van Cheyne & Binder (2010) onder muziekjournalisten bleek dat rapmuziek als authentiek en legitiem werd gezien wanneer deze beschreven werd vanuit de plaats waar het werd gecreëerd, een duidelijke boodschap bezat, voor een duidelijk afgebakend publiek. Vooral buitenlandse rap uit achterstandswijken met een boodschap van verzet werd gewaardeerd, in tegenstelling tot Amerikaanse rap die vanuit commerciële belangen zou zijn gemaakt.

Zoals blijkt uit het boek van Wermuth (2002) is hiphop in kranten vaak beschreven als een deviante muziekstroming, waarbij vaak criminele verledens of seksistische en gewelddadige teksten dominant onder het voetlicht kwamen. McLeod (2002) vond vergelijkbare resultaten: in Amerikaanse kranten en tijdschriften werd hiphop stelselmatig onderbelicht. Wanneer hiphop in het nieuws kwam, bijvoorbeeld in de periode rond de moorden op Tupac en Biggie, werd de subcultuur beschreven in clichématige verhalen over disfunctionaliteit van de Afro-Amerikaanse gemeenschap. Vrijwel alle rappers, ook de meest succesvolle, werden in verband gebracht met (bepaalde vormen van) geweld, seks of drugs.

Bij het produceren van nieuws maken journalisten vaak gebruik van *framing* (Entman, Matthes & Pellicano, 2009; Van Gorp, 2007). Hierbij wordt een nieuwsfeit op een dusdanige wijze gerepresenteerd dat het aansluit bij de belevingswereld van de nieuwsconsument. Dit maakt het voor de consument eenvoudiger zich in te leven in het nieuwsfeit. Frames kunnen ook misleidend zijn. Een onderwerp dat veel in het nieuws is kan

vaak van een bepaalde kant belicht worden, waardoor bij de consument andere kanten van het onderwerp onderbelicht blijven. Door framing ontstaan dan stereotypen en vooroordelen en kan een bepaalde manier van denken over een onderwerp zeer hardnekkig worden. Binder (1993) vergeleek de receptie van hiphop met die van heavy metal, beide deviante en controversiële muziekstromingen, en onderzocht framing door muziekjournalisten. Enkele frames over de muziekstromingen werden regelmatig herhaald waardoor deze zeer prominent werden. Hiphop bleek als bedreigender en explicieter geframed te worden, mede vanwege het grotere gebruik van (harde) scheldwoorden. Vanwege de grotendeels zwarte, achtergestelde luisteraars van hiphop, zou deze groep eerder als zorgwekkend omschreven worden dan heavy metalluisteraars.

Baumann (2007) verhaalt ook over rapmuziek wanneer hij probeert tot een overkoepelende theorie te komen over de wijze waarop genres legitimatie verkrijgen. Hij maakt onderscheid tussen legitimatie als een hoge kunstvorm en legitimatie als een populaire kunstvorm, vergelijkbaar met bovengenoemde artistieke criteria en populair esthetische criteria. Rapmuziek had in de beginjaren een lage status, wat het in de loop der jaren steeds verder is ontgroeid. Rapmuziek wordt volgens Baumann (2007, p. 49) nu gezien als een geaccepteerde populaire kunstvorm. De rechtvaardigingen die hiervoor gedaan worden zijn overtuigend genoeg, ondanks dat niet iedereen het ermee eens is dat rapmuziek deze status verdient. Bij een muziekvorm als opera die legitiem een hoge kunstvorm genoemd wordt, zijn de rechtvaardigingen dermate overtuigend dat iedereen het ermee eens is dat opera een hoge kunstvorm is. Wanneer claims gedaan zouden worden dat hiphop een hogere kunstvorm is, zouden deze waarschijnlijk hevig bekritiseerd worden of niet serieus genoeg worden genomen om algemeen aangenomen te worden.

In hun onderzoek gingen Van Venrooij & Schmutz (2010, p. 405-407) ervan uit dat wanneer muziek omschreven wordt op basis van artistieke criteria, dat hierbij de nadruk ligt op de bredere sociale, politieke of culturele context waarin de muziek gemaakt is, dat de artiest als creatieve bron aangewezen wordt, dat de artiest verbonden wordt met hogere culturele werken of kunstenaars en beschouwd wordt op basis van artistiek esthetische elementen, zoals originaliteit en innovatie. Hiertegenover staan indicatoren in muziekartikelen die de populair esthetische criteria benadrukken. Hierbij wordt de nadruk gelegd op criteria die hogere cultuur tegenspreken, zoals een gebrek aan complexiteit of originaliteit. Ook wordt de nadruk gelegd op de participatieve ervaring die het beluisteren van de muziek

teweegbrengt, in termen als *catchy*, onweerstaanbaar of hypnotisch. Ook de nadruk op het type luisteraar valt onder de populair esthetische criteria, bijvoorbeeld het aanwijzen van een tienerpubliek als beoogd publiek. Tot slot vallen orale referenties of referenties naar eten onder de populair esthetische criteria, zoals een ‘zoete melodie’ of een ‘vette beat’. Het blijkt dat in Nederland bij de beschrijving van populaire muziek meer populair esthetische criteria gebruikt worden dan in Duitsland of de Verenigde Staten. Het gebruik van artistieke criteria is in Nederland minder gebruikelijk dan in de andere twee landen.

2.6 Introductie onderzoeksvraag en deelvragen

Hiphop heeft sinds het ontstaan veel stof doen opwaaien. Uitgegroeid tot een van de populairste muziekgenres heeft rapmuziek, het meest zichtbare aspect van hiphop, veel successen en veel controverses beleefd. Werd in de begintijd verwacht dat de stroming niet verder zou geraken dan New Yorkse stadswijken, inmiddels kent elk land zijn eigen hiphopartiesten en rapfans.

Ook in Nederland is een bloeiende rapscene ontstaan. Veel artiesten behalen commerciële successen en krijgen media-aandacht (Muziekencyclopedie, 2012). Het blijkt dat Nederlandse popmuziek in het algemeen en hiphop in het bijzonder, sterk beïnvloed is door Amerikaanse voorbeelden. Veel vroege artiesten in landen waar rapmuziek voet aan de grond krijgt, beginnen met het zo exact mogelijk kopiëren van Amerikaanse rap. In Nederland blijken rappers zoals Ali B Amerikaanse stijlmiddelen te incorporeren in hun muziek om een op Nederland geënte boodschap over te brengen op het publiek (Kooijman, 2008).

De Amerikaanse subcultuur kon een afwijkend geluid laten horen, mede doordat in de Verenigde Staten grote segregatie bestaat en de Afro-Amerikaanse geschiedenis getekend is door grote achterstanden en onderdrukking. Hiphop bood donkere jongeren een identiteit en een manier om verzet te plegen tegen de mainstream en dominante groepen en instituties. Aangezien hiphop in Nederland jonger is, ontstaan is in een tijd waarin het concept ‘subcultuur’ onder druk is komen te staan, en omdat Nederland minder segregatie en achterstanden bij minderheden kent, heeft Nederlandse hiphop een andere inhoud en doelen dan het Amerikaanse voorbeeld. Het is interessant te zien hoe media over deze muziekstroming berichten, die voortkomt uit een traditie van maatschappelijk verzet en ondermeer als doel heeft (etnische) ongelijkheden aan de kaak te stellen. Tevens is hiphop

berucht vanwege gewelddadige en vrouwonvriendelijke teksten. Dit geldt vooral voor Amerikaanse gangsta-rap, maar ook in Nederland zijn rapteksten waarin wordt gescholden of controversiële uitspraken gedaan worden geen uitzondering. Subculturele theorie stelt dat cultureel afwijkende geluiden geïncorporeerd worden door de mainstream en de dominante groep in de samenleving, omdat zij bedreigend zijn voor de hegemonie.

Ook blijkt dat populaire muziek steeds meer legitimiteit is gaan genieten en vaker in artistieke termen omschreven wordt dan in het verleden (Van Venrooij & Schmutz, 2010). Wanneer een muziekvorm als legitiem beschouwd wordt, wordt deze ook beschouwd als kunstvorm en acceptabel geacht voor een groot publiek. Legitimering van een subcultuur betekent echter ook incorporatie in de mainstream. De spanning die bestaat tussen legitimering, incorporatie, subcultuur en mainstream is interessant te onderzoeken. In Nederland is er nog niet veel onderzoek naar gedaan hoe hiphop omschreven wordt in elitaire media, die kunnen worden gezien als de bronnen die kunstvormen legitimiteit verschaffen. De onderzoeksvraag die deze scriptie beantwoord luidt:

Hoe is Nederlandse hiphop gerepresenteerd in de Nederlandse kwaliteitskranten in de periode 1990-2012?

Deze onderzoeksvraag zal beantwoord worden aan de hand van enkele deelvragen die luiden:

- Welke rol speelt Amerika in de verslaggeving over Nederlandse hiphop en wat betekent dit voor de authenticiteit van de Nederlandse hiphop?

Amerika heeft als bakermat van de hiphop altijd een belangrijke rol gespeeld als voorbeeld en referentiekader voor rappers wereldwijd. Zoals uit de theorie blijkt, wordt het Amerikaanse voorbeeld vrij letterlijk geïmiteerd door nieuwe hiphopartiesten- en subculturen in andere landen (Arthur, D., 2006; Bennett, A, 1999:1; Motley & Henderson, 2008). Cheyne & Binder (2010) stellen dat muziekjournalisten niet-Amerikaanse hiphop vaak als authentiek omschrijven wanneer de (stedelijke) achtergronden, motieven, engagement en niet-commerciële aspecten worden belicht.

- In hoeverre wordt de Nederlandse hiphopcultuur in de kwaliteitskranten gerepresenteerd als deviant of in een subcultureel discours?

Hiphop is in Amerika begonnen als een subcultuur die zich verzette tegen de dominante klasse in de samenleving. Tevens kent de hiphopsubcultuur, zeker sinds de jaren '80 controverses met deviante artiesten en uitingen. Zo wordt hiphop in verband gebracht met gangsters, criminaliteit en vrouwonvriendelijkheid. In de Nederlandse hiphopcultuur lijkt minder sprake te zijn van een subcultuur en ook de hoeveelheid deviantie lijkt stukken minder te zijn dan in de Verenigde Staten, waar meerdere rappers door rivalen zijn doodgeschoten. Niettemin zou het kunnen dat subculturele aspecten te vinden zijn in de berichtgeving van de Nederlandse kwaliteitskranten en dat deviantie een prominente plek krijgt in de hiphopverslaggeving.

Subculturele theorie blijkt deels achterhaald. Jongeren blijken meerdere identificaties en focussen te hebben en niet meer te behoren tot een enkele subcultuur. Doordat omnivorisme als onderscheidingsmechanisme zijn intrede gedaan heeft, is het voor veel jongeren interessanter om meerdere muziekgenres te appreciëren en uit een veelvoud aan levensstijlen te kiezen en deze met elkaar te verbinden. Dit onderzoek zal niettemin deels verkennen of subculturele representaties in de kranten voorkomen, omdat hiphop van oudsher als subcultuur beschreven is en ook de Nederlandse hiphopstroming subculturele eigenschappen lijkt te bezitten, zoals stijlcodes, een streven naar authenticiteit, afkeer van de mainstream, de stroming als identificatiemiddel dient voor etnische minderheden en deviante aspecten met zich meedraagt.

- Hoe heeft de berichtgeving over Nederlandse hiphop in de kwaliteitskranten zich over verloop van tijd ontwikkeld?

Aangezien de hiphopcultuur in Nederland ruim 20 jaar bestaat en er meerdere artiesten de revue zijn gepasseerd is het interessant te beschouwen of zich ook verschillende tendensen hebben voorgedaan in de verslaggeving. Wellicht werd er in het begin van de jaren '90 meer gefocust op de overeenkomsten met Amerikaanse hiphop, of werd er later meer in een subcultureel discours geschreven.

- Wordt de Nederlandse hiphopcultuur gerepresenteerd in artistiek esthetische termen en daarmee als legitiem beschouwd, of in populair esthetische termen?

Wanneer hiphop meer in artistieke termen wordt omschreven betekent dit dat de stroming raakvlakken heeft met hogere cultuur en legitimiteit geniet onder muziekjournalisten. Wanneer populair esthetische omschrijvingen de boventoon voeren is Nederlandse hiphop niet legitiem en wordt de stroming niet serieus genomen. Ook voor deze deelvraag geldt dat er naar ontwikkelingen over tijd gekeken zal worden.

Aangezien hiphop een culturele uiting is die maatschappelijke problemen en ontwikkelingen aan de kaak stelt en in Nederland grote populariteit geniet, is dit onderzoek maatschappelijk relevant. De wijze waarop Nederlandse kwaliteitskranten, de Volkskrant en NRC Handelsblad, hiphop beschrijven zegt iets over de legitimiteit die de culturele stroming geniet onder de Nederlandse elite. Het onderzoek dat gedaan is naar Nederlandse hiphop richt zich voornamelijk op de populariteit van de stroming ten opzichte van andere genres en de band met Amerika (Wermuth, 2002; Kooijman, 2008). In het geval van Wermuth is er vooral een onderzoek gedaan naar de representatie van Amerikaanse hiphop in Nederlandse media. In Nederland is al meer onderzoek gedaan naar de classificatie van popmuziek, het is echter relevant te onderzoeken welke plaats specifiek rapmuziek inneemt in het Nederlandse popspectrum.

3. Methode

3.1 Introductie onderzoeksmethode

Om de representatie van Nederlandse hiphop in de kwaliteitskranten te onderzoeken is een interpretatieve inhoudsanalyse gedaan. Deze valt onder de kwalitatieve onderzoeksmethoden, omdat de betekenis van de berichten tijdens en na de analyse worden gereconstrueerd door de onderzoeker. In de mediawetenschappen is de interpretatieve inhoudsanalyse veelvoorkomend en ook voor dit onderzoek is dit de meest geschikte methode. Het huidige onderzoek is vooral explorerend van aard, omdat er nog niet veel onderzoek gedaan is naar de representatie van Nederlandse hiphop. De interpretatieve inhoudsanalyse, waarbij gestructureerd gezocht wordt naar (achterliggende) betekenissen in mediateksten is hiervoor geschikt. De onderzoeker treedt hierbij op als betekenisgever, van vooral ook de latente betekenissen van de teksten (Wester & Pleijter, 2006, p. 579), zoals deze impliciet, symbolisch bedoeld zijn door de schrijver van het artikel. Dit is het tegengestelde van manifeste betekenissen, de betekenissen van een tekst in de meest letterlijke zin, zonder dat hierbij rekening gehouden wordt met symboliek of impliciete betekenissen.

De interpretatieve inhoudsanalyse is voor dit onderzoek te prefereren boven kwantitatieve vormen van onderzoek, omdat de betekenisstructuur in het materiaal onbekend is. Bij kwantitatieve methoden wordt vanuit een geoperationaliseerd kader hypothesen onderzocht die voortkomen uit de theorie. Dit kan alleen wanneer de onderzoeker al weet welke verbanden in het materiaal waarschijnlijk te vinden zullen zijn. Vanwege het explorerende karakter van deze scriptie is gekozen voor kwalitatief onderzoek, zodat de onderzoeker met ‘open vizier’ het onderzoek in kan gaan. Hierbij zijn wel enkele handvatten gebruikt, afkomstig uit de theorie, waarop hieronder ingegaan zal worden.

Bij een interpretatieve inhoudsanalyse is vooral ook de context van het onderzochte materiaal van belang. Het (media)materiaal is geproduceerd in een bepaalde sociale context, dit betekent dat de betekenissen die gegeven worden aan het materiaal ook ontleend worden aan deze context. Doordat het materiaal gelezen wordt vanuit een bepaalde vraagstelling, wat op zichzelf ook weer een context is, worden bepaalde delen van het materiaal van groter belang. Dit heeft ook invloed op de betekenisgeving (Wester & Pleijter, 2006, p. 578).

De analyse is verricht via procedures die afkomstig zijn uit de Gefundeerde Theoriebenadering (Wester & Peters, 2004, p. 77). Deze benadering heeft als uitgangspunt dat de kwalitatieve onderzoeker theorie ontwikkelt, in tegenstelling tot kwantitatief onderzoek, waar het de gewoonte is theorieën empirisch te testen. Als uitgangspunt worden globale begrippen (*sensitizing concepts*: voor verdere toelichting zie paragraaf 3.3) genomen die voortkomen uit de al bestaande theorie uit het veld van onderzoek. Door al bestaande theorie, persoonlijke ervaringen of inzichten van de onderzoeker of bestaande betekenisverleningen wordt theorie toegevoegd aan het onderzoeksveld. De theorie komt voort uit exploratie van het onderzoeksveld, specificatie door het ontwikkelen van de begrippen, reductie waarbij het kernbegrip wordt vastgesteld (in het geval van deze scriptie representatie van Nederlandse hiphop(pers)) en integratie waarbij de theorie wordt uitgewerkt en de vraagstelling beantwoord (Hijmans & Wester, 2006, p. 509). Bij de Gefundeerde Theoriebenadering geven onderzoeksvraag en deelvragen richting in het analyseproces, evenals een globaal kader, ter ordening. De wijze waarop de analyse verlopen is (de integratiefase) voor deze scriptie komt overeen met die van de Gefundeerde Theoriebenadering en zal verder aan bod komen in paragraaf 3.3.

3.2 Verantwoording gekozen kranten

Voor dit onderzoek is gekeken naar de berichtgeving in de twee Nederlandse kwaliteitskranten over een periode van 22 jaar. De geselecteerde artikelen komen uit de Volkskrant en NRC Handelsblad en zijn gepubliceerd tussen 1 januari 1990 en 20 april 2012. Er is gekozen om kwaliteitskranten te analyseren, omdat van deze media wordt aangenomen dat zij in belangrijke mate legitimiteit verschaffen aan culturele uitingen. Omdat kwaliteitskranten worden gemaakt door en voor een maatschappelijke elite, of groepen die hier aanspraak op willen maken, hebben zij een grote invloed bij het bepalen van welke kunst en cultuur legitiem bevonden wordt. Daarnaast zijn kwaliteitsmedia agendabepalend voor minder prestigieuze media (Deephouse & Suchman, 2008, p. 56).

De Volkskrant is in 1919 ontstaan als krant van de katholieke arbeidersbeweging, maar heeft deze (religieuze) wortels inmiddels losgelaten (de Volkskrant, 2002). De krant staat sinds de jaren '60 en '70 vooral te boek als progressief, waarbij de krant streeft naar emancipatie van zwakkere groepen in de samenleving. Daarnaast was de krant altijd populair

onder jongeren. Kunst, cultuur en ook popmuziek hebben altijd veel aandacht gekregen in de katernen van de Volkskrant.

NRC Handelsblad verscheen voor het eerst op 1 oktober 1970 en is ontstaan uit een fusie tussen het Algemeen Handelsblad en de Nieuwe Rotterdamsche Courant. Van oudsher richtten deze dagbladen zich op een liberaal publiek en raadden zij hun lezers aan VVD te stemmen. Na de fusie werd vooral een streven naar objectiviteit als belangrijkste uitgangspunt genomen en werd duidelijk uitgesproken dat de krant een kwaliteitskrant moest zijn (NRC Handelsblad, 2002). NRC Handelsblad staat minder bekend om de berichtgeving over popmuziek, toch is de krant interessant voor het huidige onderzoek. De krant besteedt wel aandacht aan popmuziek, weliswaar minder dan de Volkskrant, maar heeft als kwaliteitskrant wel een functie als verschaffer van legitimiteit. Juist doordat de krant minder ruimte biedt aan popmuziek is het interessant te zien welke keuzes de krant wel maakt bij het belichten van een genre als Nederlandse hiphop.

3.3 Verantwoording selectie artikelen.

Bij de artikelselectie is het belangrijk dat de artikelen representatief zijn voor de betekenissen en betekenisstructuren die voortkomen uit de onderzoeksvraag en het theoretisch kader (Wester & Pleijter, 2006, p. 587). Aangezien de inhoudsanalyse trends in de berichtgeving wil signaleren zijn artikelen gezocht uit een breed tijdsbestek. Als begin van de periode is gekozen voor 1990, omdat rond dit jaar Nederhop als muziekgenre bekendheid begon te genieten, zoals blijkt uit de achtergronden van deze scriptie. Het aantal artikelen in de eerste jaren van de berichtgeving is zeer schaars, het eerste geanalyseerde artikel over Nederlandse hiphop komt uit 1993, omdat daarvoor geen relevante artikelen gevonden zijn. In het geval van de Volkskrant kan er in LexisNexis niet verder terug in de tijd gezocht worden dan 1995, de periode 1990-1995 bestaat dus slechts uit artikelen afkomstig uit NRC Handelsblad.

De artikelen zijn gevonden via database LexisNexis. Er is gezocht naar artikelen via de volgende zoekstring: Hiphop OR hip-hop OR hip hop OR rap OR rapper OR rapmuziek OR hiphopmuziek OR hip-hopmuziek OR hip hopmuziek OR nederhop. Dit leverde een zeer grote hoeveelheid artikelen op, mede omdat er ook artikelen over Amerikaanse hiphop als resultaat werden gegeven en een woord als 'rap' multi-interpretabel is. Uit de grote

hoeveelheid resultaten is vervolgens een eerste selectie gemaakt van artikelen die over Nederlandse hiphop gaan.

Bij de geselecteerde artikelen zijn interviews, nieuwsberichten, achtergrondartikelen en enkele liverecensies. Er is voor gekozen geen albumrecensies te analyseren, omdat deze recensies specifiek over albums gaan en niet zozeer over de artiesten en hun achtergronden of motivaties. Langere artikelen kregen de voorkeur, omdat deze meestal meer belangwekkende informatie bevatten dan korte artikelen. Uit de grote hoeveelheid artikelen die voor handen was is verder geselecteerd via '*theoretical sumping*' (Wester & Pleijter, 2006, p. 587; Wester & Peters, 2004, p. 198). Bij deze uit de Gefundeerde Theoriebenadering afkomstige steekproeftrekking wordt op basis van het al geanalyseerde materiaal besloten welke verdere berichten relevant zijn voor het onderzoek. Er wordt geprobeerd de diversiteit van het onderzoeksveld terug te laten komen in de steekproef. De representativiteit wordt vergroot door alle verschijnselen aan bod te laten komen. Zoals Hijmans en Wester (2006, p. 512) het omschrijven, is het doel van deze steekproeftrekking "...het ontdekken van kenmerken van en structuur in de onderzochte verschijnselen. Daarom kiest men bewust enkele gevallen, waarin het verschijnsel markant optreedt, gevallen die in die zin op elkaar lijken. Als we resultaten hebben bereikt bij de analyse van deze gevallen die overeenkomen (homogeniteit), gaan we gericht vergelijken met gevallen die afwijken...". Op deze wijze bepaalt de onderzoeker op basis van het voorgaand geanalyseerde of een thema verdere uitdieping behoeft of dat er juist gevallen moeten worden onderzocht waarin het gevonden wordt tegengesproken. Via deze theoretische steekproefmethode zijn voor deze scriptie uiteindelijk 125 artikelen geanalyseerd. Daarvan zijn er 80 afkomstig uit de Volkskrant en 45 uit NRC Handelsblad.

Voor de analyse is van het programma MaxQDA gebruik gemaakt. De artikelen van de eerste grove selectie (uitgezocht op Nederlandse hiphop als onderwerp en type artikel, zo waren de recensies al uitgefilterd) zijn in het programma geladen en op basis van de topiclijst met sensitizing concepts (zie Appendix A voor de topiclijst) onderzocht. Sensitizing concepts zijn concepten die afgeleid zijn uit de theorie waarvan de verwachting bestaat dat zij terug zullen komen in het onderzoeksmateriaal. De waarneming vindt plaats op basis van de concepten uit deze topiclijst (Wester & Pleijter, 2006, p. 593). Zo is voor deze scriptie in eerste instantie gelet op de concepten: authenticiteit, lokaliteit, Amerika, omschrijvingen in subculturele termen, omschrijvingen in artistiek esthetische termen en omschrijvingen in populair esthetische termen.

Het is van belang om als onderzoeker open het onderzoek in te gaan, de sensitizing concepts zijn slechts richtinggevend, maar de onderzoeker moet proberen open te staan voor betekenissen die buiten deze concepten liggen. Er is dan ook verder te werk gegaan door tekstfragmenten waarin nieuwe thema's of betekenissen opdoken te coderen met nieuwe codes. Zo kan er een overzicht verkregen worden van de thema's die in een bepaalde periode van berichtgeving dominant zijn nieuw opduiken in de media. Enkele codes die toegevoegd zijn buiten de oorspronkelijke topiclijst zijn 'nadruk op etniciteit/huidskleur', 'relatie tot vrouwen/seksualiteit' en 'Nederlandse hiphop als onauthentiek tegenover Amerika'. Er bestaat overlap tussen bepaalde codes, aangezien Nederlandse hiphop als onauthentiek tegenover Amerikaanse hiphop ook impliceert dat 'Nederlandse hiphop als niet serieus te nemen' stroming is, wat ook een code was. In dergelijke gevallen kreeg een tekstfragment meerdere codes. Op basis van de coderingen in de analysefase is de resultatensectie geschreven, waarbij de ontwikkelingen op basis van de codes in verschillende periodes zijn uiteengezet. Er bleken in de berichtgeving over Nederlandse hiphop drie periodes te onderscheiden, waarin steeds andere thema's de boventoon voerden. Deze worden in de resultatensectie verder uiteengezet.

3.4 Betrouwbaarheid en validiteit

Betrouwbaarheid en validiteit zijn bij kwalitatief onderzoek anders vast te stellen dan het geval is bij kwantitatief onderzoek. De methode is dan wel minder scherp gedefinieerd en biedt in die zin meer ruimte voor de invulling van de onderzoeker, de betrouwbaarheid en validiteit kunnen wel degelijk verhoogd worden, validiteit is doorgaans zelfs hoger bij kwalitatief onderzoek (Wester & Peters, 2004, p. 192).

Een onderzoek is betrouwbaar wanneer het vrij is van toevallige fouten. Betrouwbaarheid bij kwalitatief onderzoek houdt in dat de gezette stappen gedurende het onderzoek zo navolgbaar mogelijk moeten zijn voor andere onderzoekers, zodat bij herhaling dezelfde resultaten worden gevonden (Wester, Pleijter & Renckstorf, 2006, p. 204-205). Twee verschillende onderzoekers zullen nooit exact dezelfde resultaten vinden in eenzelfde (langer) artikel, maar doordat belangrijke thematiek terugkomt in meerdere artikelen zou het zo moeten zijn dat relevante onderwerpen toch wel opduiken in een onderzoek dat een bepaalde periode aan berichtgeving beslaat. Tevens is getracht de betrouwbaarheid van dit onderzoek te

vergroten door de genomen stappen in het onderzoek zo helder en navolgbaar mogelijk te maken in dit methodenhoofdstuk. Het selectieproces en gebruikte software zijn opgenomen in dit hoofdstuk. In de Appendix van deze scriptie is het codeerschema en de lijst met geanalyseerde artikelen terug te vinden.

Validiteit in onderzoek draait om de vraag of gemeten is wat de onderzoeker wilde meten. Een valide onderzoek is vrij van systematische fouten, de gevonden concepten en thema's zijn bij hoge validiteit als dusdanig te interpreteren en niet slechts een intuïtieve interpretatie van de onderzoeker (Wester & Peters, 2004, p. 192; Wester & Pleijter, 2006, p. 596; Wester, Pleijter & Renckstorf, 2006, p. 205). Om validiteit te garanderen is het belangrijk dat de juiste termen gehanteerd worden bij de gevonden begrippen in de teksten, dat de toegepaste procedures correct zijn en dat de gevonden resultaten zijn toe te passen op niet onderzochte cases.

De validiteit (en deels de betrouwbaarheid) in dit onderzoek is vergroot door replicatie en triangulatie (Wester & Peters, 2004, p. 192; Pleijter & Renckstorf, 2006, p. 205). Replicatie is toegepast door concepten die gevonden zijn met elkaar te vergelijken binnen berichten en tussen verschillende berichten. Zo zijn fragmenten die vallen onder 'populaire esthetiek' binnen teksten en tussen teksten steeds vergeleken, alsook met het tegengestelde 'artistieke esthetiek', om te testen of het concept juist werd toegepast. Triangulatie is toegepast door verschillende cases met elkaar te vergelijken. Dit is gebeurd door verschillende periodes in de verslaggeving over Nederhop met elkaar te vergelijken, evenals verschillende artiesten, verschillende typen artikelen en ook artikelen waarin Nederlandse hiphop met andere genres vergeleken wordt. Validiteit in kwalitatief onderzoek is doorgaans hoog, omdat concepten gedurende het onderzoek bijgesteld kunnen worden. In kwantitatief onderzoek wordt een concept geoperationaliseerd, waarna het tijdens het onderzoek kan blijken dat de operationalisering niet correct was, waardoor niet gemeten is wat de onderzoeker wilde meten. Bij kwalitatief onderzoek worden concepten continu bijgesteld op basis van de informatie gevonden in de artikelen. Dankzij de continue vergelijkingen tussen en binnen de concepten in deze scriptie zijn systematische fouten zoveel mogelijk uitgesloten.

4. Resultaten

4.1 Inleiding

Op basis van de analyse van de krantenartikelen is te stellen dat er drie verschillende perioden te onderscheiden zijn, waarin steeds andere artiesten en thema's de meeste aandacht krijgen. Begin jaren '90, wanneer Nederhop een nieuwe culturele stroming betreft, gaat de meeste aandacht muzikaal uit naar Osdorp Posse en is er verder aandacht voor donkere rappers in achterstandswijken die meer in een subcultureel discours gerepresenteerd worden.

Vanaf 2002 komt een andere groep rappers in de aandacht te staan, waaronder een aantal van Nederlands-Marokkaanse afkomst. Deze periode is er vooral aandacht voor het engagement van deze rappers in een tijd dat hiphop als jongerencultuur zeer dominant aanwezig is.

De derde periode die belicht wordt begint rond 2005, wanneer de Nederlandse hiphop zich verder verbreedt en de verslaggeving ook steeds meer invalshoeken krijgt. Hiphop wordt artistieker dan ooit gerepresenteerd, toch lijkt er ook sprake te zijn van ridiculisering in de berichtgeving.

Dit resultatenhoofdstuk zal achtereenvolgens deze perioden in krantenberichtgeving over Nederlandse hiphop belichten om de onderzoeksvraag van deze scriptie te beantwoorden.

4.2 1993 – 2001: De vroege jaren: Subcultuur of gimmick?

4.2.1 Osdorp Posse als oer-Nederhop

Het is opvallend dat Nederlandse hiphop in het begin van de jaren '90 nog zeer weinig aan bod kwam in de Nederlandse kwaliteitskranten. Voor 1993 is zelfs geen enkel artikel te vinden over Nederhop. Amerikaanse hiphop werd in deze periode wel behandeld, maar rond Nederhop bleef het nog enige tijd stil in de Nederlandse kranten. In de periode 1993-2001 die op basis van thematiek en belichte artiesten in de berichtgeving te typeren valt als de beginperiode van de Nederhop, zijn slechts 29 relevante artikelen gevonden. Toch zijn er

duidelijke tendensen waarneembaar in de wijze waarop de muziekstroming in deze periode gerepresenteerd wordt.

De groep die het meest genoemd wordt in de geanalyseerde artikelen en die in latere periodes nog vaker aangehaald wordt als grondleggers van de Nederhop is Osdorp Posse. Het eerste artikel dat geanalyseerd is gaat dan ook over de Osdorpse rapgroep. Het artikel, gepubliceerd op 13 januari 1993 in NRC Handelsblad heeft als titel ‘Osdorp Posse: Amsterdamse versie van rap-muziek uit Amerikaanse getto’s; Seks- en geweld-teksten “niet serieus”’. In deze titel zijn al enkele thema’s te vinden die dominant blijken te zijn bij het beschrijven van Nederlandse hiphop in de Nederlandse kwaliteitsmedia. Zo is er de nadruk op lokaliteit. Voor Nederlandse rappers blijkt het belangrijk, net als bij de Amerikaanse voorbeelden, om hun afkomst zelfs tot op wijkniveau naar voren te brengen. Osdorp Posse (O.P.) heeft hun wijk van afkomst zelfs in de bandnaam opgenomen. De kranten beschrijven rappers ook vrijwel altijd vanuit hun lokale context. Zoals hier aangegeven staat dat O.P. uit Amsterdam komt, en indirect uiteraard uit Osdorp, zal dit fenomeen nog vele malen terugkeren in de geanalyseerde artikelen. Een tweede opvallend fenomeen dat in de titel naar voren komt is de verwijzing naar Amerika, specifiek het Amerikaanse gettoleven. Er wordt hierbij een link gemaakt naar de Amerikaanse voorbeelden van O.P., beschreven vanuit hun leefwereld: de getto, aangezien veel rap uit de Amerikaanse voorsteden komt, waar grote ongelijkheid en criminaliteit bestaat. Osdorp, als buitenwijk van Amsterdam, die niet als heel veilig te boek stond, wordt door de gekozen titel beschreven als het Nederlandse equivalent van een getto. Aan de ene kant roept dit een idee van deviantie op; evenals het ‘seks- en geweld’ wat in de titel staat. Amerikaanse hiphop werd in deze periode nog vaak gezien als een vijandige en bedreigende muzieksoort en de Nederlandse variant wordt hier in een soortgelijk discours omschreven. Er is echter ook gelijk een afzwakking te zien. ‘Amsterdamse versie van rap-muziek uit Amerikaanse getto’s’ impliceert dat het hier niet om harde, deviante, muziek gaat, maar slechts een poldervariant; wat de controversiële lading afzwakt. Dit is nog duidelijker te zien aan de laatste twee woorden van de titel: “niet serieus”. De Amsterdamse rapgroep blijkt niet zo deviant als het Amerikaanse origineel en de lezer hoeft zich niet direct zorgen te maken over de opkomst van een gewelddadige subcultuur. Er zijn hier wel al twee processen uit de subculturele theorie te zien: hysterie bij de opkomst van een subcultuur en normalisering/ridiculisering om de dreiging ongedaan te maken. Er zal hier dieper op ingegaan worden in de volgende paragraaf.

4.2.2. Nederhop een subcultuur? Twee stromingen waarneembaar

Osdorp Posse wordt voornamelijk muzikaal beschreven, naast de kwaliteit of (vooral tekstuele) inhoud van de muziek draait het in de representatie van de rapgroep om authenticiteit, anticommercialiteit, ook het succes dat de groep heeft, lokaliteit en in mindere mate engagement wat in de muziek aanwezig is. Dit zijn allemaal aspecten die terugkomen in de literatuur over hiphop. Zoals hierboven vermeld, zijn er aspecten van de wijze waarop subculturen omschreven worden te vinden in de geanalyseerde krantenartikelen. Waar het om deviantie gaat, of verzet tegen de gevestigde orde, omschrijven de kranten alleen de teksten van de rapgroep als deviant:

“Zo was er grote verontwaardiging over het nummer Moordenaars, van de in 1992 verschenen cd Osdorp Stijl. Moordenaars opent: 'Ik zat in lijn vijf/ en mijn lul stond stijf/ want naast me zat een lekker wijf' en ontaardt in een massaal bloedbad als de ik-persoon geen geld heeft voor zijn tramkaartje en een pistool te voorschijn haalt: 'men vindt mij een beetje raar/ ik ben gewoon een moordenaar'. Def P.: 'Ik vind het leuk als we er door mensen met rood aangelopen hoofden op gewezen worden dat we seksistisch en gewelddadig zijn. Maar het is net als bij Tom & Jerry, daar gooien ze strijkbouten naar elkaar en lopen door deuren heen. Dat neem je toch ook niet serieus?'.”

Uit: NRC Handelsblad, 13 januari 1993

Zoals te zien in de titel van het artikel (vorige paragraaf) en de laatste zin van het bovenstaande citaat, wordt de deviantie in de teksten van O.P. niet al te serieus genomen. De kranten normaliseren de rap van O.P. door de teksten, die ook niet altijd even serieus bedoeld zijn, te ridiculiseren. In deze periode is er wel sprake van omschrijvingen in subculturele termen en deviantie en de kranten verbinden Nederlandse hiphop vaak met deviantie door in de artikelen deviante aspecten te benadrukken; zoals in de titel van het artikel. Voor de lezer die het gehele artikel leest geldt echter dat er vrijwel altijd ook passages zijn waarin de deviantie wordt afgevlakt; genormaliseerd of geridiculiseerd.

In Nederland is er buiten de groep rappers die een platencontract hebben, (bescheiden) succes hebben en aan het woord komen in de kranten in deze periode nog een groep die belicht wordt en wel subcultureel beschreven wordt. Het gaat hier om de allochtone rappers in stadswijken zoals de Bijlmer of Rotterdam-West. Van deze groep worden criminele activiteiten gekoppeld aan het Amerikaanse gangsta-idioom waar de jonge, gekleurde, rappers

zich aan zouden spiegelen. In het volgende citaat wordt een groep Rotterdamse overlastgevers een grote transgressie toegedicht:

“Volgens Mos is met de tien arrestaties maar een klein deel van de mensen die de rap-scene terroriseren ingerekend. Hij spreekt van 'honderden jongens tussen 12 en 25 jaar, die drugs dealen, mensen in elkaar schoppen en Hollanders van hun trainingspak beroven.' Mos, een in het rood geklede zwarte jongen met een rode leren cap op zijn kortgeknipte kroeshaar, maakt deel uit van de Rotterdamse rap-scene, die uit 2.500 overwegend Surinaamse en Antilliaanse jongeren bestaat. Ze komen - in vaste vriendengroepen - eens in de maand bijeen op een 'party' om te dansen op rap-muziek, of om zelf achter de microfoon te staan.”

Uit: NRC Handelsblad, 20 juni 1994

Opvallend genoeg wordt vooral bij donkere rappers de (etnische) achtergrond belicht, zo ook eventuele ervaringen met geweld of het ‘harde straatleven’. Zoals bij de Rotterdamse rappers E-Life en the Anonymous Mis van Postmen, van wie onderstaand citaat afkomstig is:

“Toen ik een jaar of achttien was hadden mijn vrienden en ik een tijdje ruzie met een andere groep jongens; een paar blanken, een paar zwarten. Als ik op de Doelen ging zitten moest ik al steeds opletten wie er om me heen liep, en als ik naar huis wilde kreeg ik een escorte. Want die jongens schoten gewoon mensen neer. Inmiddels zitten er al een paar vast wegens moord. Rotterdam is een rare stad, mensen onderschatten dat soms.”

Uit: NRC Handelsblad, 21 mei 1999

In de literatuur over Nederlandse hiphop is deze scheiding tussen blanke en donkere hiphoppers en hiphopvolgers ook waar te nemen (Wermuth, 2001:2, p.160-161). Waar optimistische multiculturele beschouwers een samenwerking tussen etniciteiten zagen, waren er ook analisten die de groepen van elkaar verwijderd zagen raken. Kees de Koning, oprichter van het grootste Nederlandse hiphoplabel TopNotch, benoemde dit in 1996 door te zeggen dat de drie bekendste Nederlandse rappers toentertijd (Extince, Def P. en Rudeboy van Urban Dance Squad), allen blank waren¹. Het waren volgens Pennycook (2007, p. 102) de blanke rappers die mainstream succes behaalden en daarmee een groot (ook blank) publiek aanspraken, waar de zwarte rap zich meer in de achterstandwijken concentreerde, waar ze racisme ervoeren en niet uit hun achterstandssituatie konden ontsnappen.

¹ Wermuth (2001:1, p. 830-831) noemt Rudeboy een zwarte rapper. Patrick Tilon (echte naam) is in ieder geval van Amerikaans-Surinaamse afkomst (Baartman, 2006).

In 1999 was er ophef rond hiphopact De Spookrijders, wel getekend bij een label, ook deels allochtoon, toen een van de rappers *'Fuck the Police'* scandeerde naar de aanwezige politie bij een optreden op Mercatorplein. Toen de politie ingreep in het opgejutte publiek ontstonden rellen. Het incident haalde de voorpagina van het NRC Handelsblad:

“Rapmuziek en de politie verhouden zich tot elkaar als water tot vuur - meer dan in het verleden bij reggae, ska, skunk of rock 'n roll het geval was. Rap is een uitingsvorm van de hiphopcultuur, die een bindmiddel vormt voor jongeren die houvast zoeken, zich willen identificeren met gelijkgestemden. Vooral onder de tweede generatie allochtonen heeft hiphop een breed draagvlak.”

Uit: NRC Handelsblad, 8 juli 1999

Opvallend is dat subculturen uit het verleden worden genoemd als referentiekader, waarna gesteld wordt dat hiphop een deviantere stroming is: er zouden vaker problemen met de politie zijn. De reacties op incidenten die samenhangen met de hiphopcultuur blijken in deze periode dus erg heftig wat aansluit bij Hebdige (1979, p. 92), die stelt dat een nieuwe subcultuur vaak in eerste instantie op hysterische wijze wordt omschreven. Ook subcultureel is de omschrijving van de hiphopcultuur als middel waarop haar leden hun identiteit kunnen baseren (Bennett, A, 1999:1; Motley & Henderson, 2008, p. 247). Later in het artikel wordt TopNotch-eigenaar Kees de Koning opgevoerd, wederom in subcultureel discours. Hij stelt dat de leden van de hiphopcultuur onderlinge symbolen en codes hebben, die voor buitenstaanders niet te begrijpen zijn, zoals Duncombe (2007, p. 493) al beschreef. Ook verwijst de Koning naar Amerika, door te stellen dat zich gettovorming voordoet in Nederland. Door deze woorden te kiezen wordt geïmpliceerd dat de Nederlandse stedelijke situatie vergelijkbaar is met de Amerikaanse en zodoende ook in Nederland een voedingsbodem bestaat voor de gewelddadige gangsta-rap:

'In de grote steden zie je steeds meer etnische gettovorming', zegt hiphopkenner Kees de Koning. 'Hiphop verzet zich daartegen. Rap is een emotie, een overkoepelende stem van de gesegregeerde jeugd. Voor de jongeren van nu is rap een heel machtig wapen om te communiceren met gelijkgestemden. Er gaat alleen een dreiging van uit voor wie zich aangesproken voelt.'

Uit: NRC Handelsblad, 8 juli 1999

Wat uit de artikelen uit de beginperiode duidelijk naar voren komt is dat de twee rapculturen (de artiesten die getekend hebben bij een label tegenover de gekleurde stadsjeugd die zich meer aan Amerika spiegelt) in Nederland sterk uiteen lopen. De Nederlandstalige rappers lijken steeds meer te volharden in het rappen in de Nederlandse taal, omdat dit voor hen de beste wijze is zich te uiten en succes te behalen en de rappers uit wijken als de Bijlmer willen niets te maken hebben met deze stroming: De Volkskrant besteedt op zowel 15 mei 2000 als op 17 september 2001 aandacht aan rapmanifestaties in de Bijlmer die goedbedoeld zijn en de allochtone jeugd als beoogd publiek hebben, maar nauwelijks bezocht worden.

“Het Amsterdamse poppodium Paradiso probeert al twee jaar speciaal voor de jongeren in Zuid Oost muziek-evenementen op locatie te organiseren, met wisselend succes. De zwarte jongeren in de Bijlmer willen volgens Francisco pas iets slikken als het is voorgekauwd door MTV. (...) 'Iedereen gaat hier gekleed alsof ze zo zijn weggelopen uit een Destiny's Child videoclip.'”

Uit: de Volkskrant, 17 september 2001

Amerika als invloed en lokaliteit in het algemeen blijken belangrijk voor de Nederlandse rappers. In de volgende paragraaf zal de wijze waarop lokaliteit in de kranten beschreven werd besproken worden.

4.2.3. Lokaliteit in de vroege Nederhop

In de beginperiode van de Nederhop wordt in de kranten zeer veel de vergelijking gemaakt tussen Nederhop en het Amerikaanse origineel. Bij de Osdorp Posse wordt in vrijwel alle gevallen de vergelijking gemaakt met Amerika, aangezien O.P. in hun beginperiode letterlijk teksten uit het Amerikaans vertaalden om te rappen. De (allochtone) groep hiphoppers, die meer in subcultureel discours worden beschreven, worden vaak gespiegeld aan Amerikaanse gangsta-rappers en hun criminele achtergrond vaak verbonden met Amerikaanse bendes zoals *the Crips* en *the Bloods*. Vanaf het begin van de berichtgeving valt te lezen dat artiesten die te zeer de Amerikaanse hiphopcultuur willen kopiëren niet authentiek zijn:

“Volgens de directeur van Djax Records, Saskia Slegers, hebben Nederlandse rapgroepen uitsluitend nog een toekomst als ze in het Nederlands rappen. Saskia Slegers vertelt over de omslag: 'Ik heb altijd veel Nederlandse rapgroepen uitgebracht. Die waren eerst hoofdzakelijk Engelstalig. Maar op een gegeven moment

kwam de klad er in. Winkeliers wilden de cd's niet meer omdat de consument in dat genre toch liever een origineel Amerikaans produkt koopt. In 1992 probeerde ik het met de Osdorp Posse en dat werd een hit.”

Uit: NRC Handelsblad, 25 november 1994

Rappers willen vaak als authentiek gezien worden door te stellen dat zij ‘de realiteit’ vertellen in hun raps (Armstrong, 2004, p. 336). Dit is ook zichtbaar in het artikel uit 1994. Nederlandstalige rap wordt ook hier al omschreven als authentieker dan Engelstalige rap in de Nederlandse situatie. Door de jaren heen zal dit fenomeen steeds duidelijker zichtbaar worden:

“Ook de Engelstalige Nederrap houdt zich dus inmiddels bezig met onderwerpen die dicht bij huis liggen. Juist doordat de Nederrap zich met onderwerpen als het gegluur van de buurvrouw, allochtonenbeleid, de RIAGG en het geweld op tv definitief heeft bevrijd van zijn Amerikaanse voorbeelden, raakt die, paradoxaal genoeg, beter de kern van de rap. Want het gaat in de rap immers om het weergeven van de eigen werkelijkheid. Bovendien kunnen sommige emoties juist in de eigen taal veel directer worden verwoord. Als de leden van West Klan vertellen over hun ervaringen met een meisje dat alleen seks wil voor de poen, komt hun plat-Amsterdamse 'Vieze geile del' veel harder aan dan 'dirty bitch'.”

Uit: NRC Handelsblad, 25 november 1994

Opvallend is dat bij vrijwel alle artiesten, van Osdorp tot Heerhugowaard, de plaats van afkomst genoemd wordt, wanneer het om artiesten gaat uit de stad worden zelfs wijken vermeld. Waarschijnlijk gaat het hierbij erom de artiest via framing (Van Gorp, 2007) makkelijker in een context te kunnen plaatsen. Wanneer vermeld wordt dat een rapper uit de Bijlmer of Rotterdam-West komt activeert dit het frame behorend bij achterbuurten bij de lezer, met daarbij alle sociale problemen die spelen in deze buurten. Door de etniciteit of huidskleur van een artiest erbij te noemen, kan dit effect nog versterkt worden, omdat bepaalde etniciteiten vaker met delinquentie of deviantie verbonden worden. Andersom werkt dit ook:

“Kijk, ik kan de verhalen van die Amerikanen wel heel mooi vinden, maar ik kan toch moeilijk doen alsof ik Snoop Doggy Dogg of Ice Cube ben, hier in Heerhugowaard. Ik ben nou eenmaal een gewone Hollandse kleidouwer, met mijn beide benen op de grond.”

Uit: NRC Handelsblad, 25 november 1994

De plaats Heerhugowaard roept in dit geval eerder associaties op met de provincie dan met harde New Yorkse achterbuurten. Dat de rapper die hier geciteerd wordt zichzelf ook nog een kleidouwer noemt versterkt dit beeld alleen maar. In de subculturele theorie zou dit uitgelegd kunnen worden als normalisering van de subcultuur. Ook het steeds benadrukken dat in Nederland geen getto's bestaan valt hier onder. Dit sluit aan bij Cheyne & Binder (2010) die stellen dat journalisten rapmuziek als legitiem omschrijven wanneer deze in verband wordt gebracht met lokaliteiten. Wanneer rap door journalisten in verband gebracht wordt met de lokaliteit waar de muziek ontstaan is wordt deze als authentiek gezien. De rap wordt echter vooral als betekenisvol en daarmee legitiem beschouwd, wanneer deze voortkomt uit grootstedse getto's en hier betekenis aan geeft. De 'plattelandrap' uit dit artikel wordt dan ook niet als legitiem beschouwd, tevens blijkende uit de normalisering die waarneembaar is.

Aan de wijze waarop de muziek gerepresenteerd wordt valt ook te beoordelen in hoeverre hiphop al dan niet als een geaccepteerde culturele uitingsvorm gezien wordt door de Nederlandse kranten. De volgende paragraaf zal de classificatie van Nederhop in de vroege periode belichten.

4.2.4. De classificatie van de vroege Nederhop

Toen Nederlandse hiphop ontstond was er in de kranten vooral aandacht voor de teksten van de rappers. Bij Osdorp Posse lag de nadruk vrijwel altijd op de teksten, die veel scheldwoorden bevatten. De kranten lijken een voorkeur te hebben voor het plaatsen van de heftigste teksten:

“Op lagere scholen raakt het scheldwoord 'moederneuker' de laatste tijd al behoorlijk in zwang, vertelt Def P. tevreden. Def P., rapper en tekstschrijver van de Amsterdamse groep de Osdorp Posse, rapt uitsluitend in het Nederlands, en gebruikt een aantal cruciale termen uit het Amerikaanse rap-idioom in een rechtstreeks vertaalde versie. 'Motherfucker' werd 'moederneuker', 'punkass' werd 'punkaarspuer' en 'bitch' wordt vervangen door 'snol'.”

Uit: NRC Handelsblad, 13 januari 1993

De omschrijving van de teksten gebeurt op populair esthetische wijze, Nederlandse hiphop wordt over het algemeen in de beginperiode niet omschreven in artistieke termen. Ook muzikaal worden de eerste rappers vooral op populaire wijze omschreven, in niet al te flatteuze termen:

Maar Ouderkerk Kaffers waren vrolijk onstuimig en vooral de nieuwe crew de Spacemarines maakten indruk. De Spacemarines zijn drie bulderende rappers, begeleid door een complete metal-band. De combinatie is heftig en afwisselend en werd door het publiek beantwoord met woest gespring.

Uit: NRC Handelsblad, 8 januari 1996

Niet alleen ligt de nadruk erg op de energetische werking van de muziek en wordt de zang omschreven als ‘brullen’, ook de verbinding met een genre als metal, zorgt voor een link met lagere populaire cultuur.

Tegen het einde van de vorige eeuw begint de omschrijving van rapmuziek los te raken van de populair esthetische termen. De wijze waarop de kranten de muzikale omlijsting van de raps belichten is niet heel anders: de beats en instrumentatie worden, wanneer deze al beschreven worden, nog altijd beschreven in een populair esthetisch discours. De teksten wordt echter steeds meer artistieke waarde toegekend. Zo is dichter Gerrit Komrij zeer te spreken over de poëtische kwaliteiten van Osdorp Posse-voorman Def P en wordt hiphop in het algemeen meer en meer omschreven als een globale culturele beweging:

“Dichter Gerrit Komrij noemt de raps van Def P zelfs poezie, waarbij kwalificaties als 'technisch virtuoos' en 'vernieuwend' vallen. 'Zijn, euh, teksten hebben metrum, binnenklank en ritmiek. En natuurlijk die onnavolgbare rijmsels. Maar ik zou het niet meteen hermetisch willen noemen.' Nee, de grote verdienste van Def P is volgens Komrij dat hij poezie 'uit het zolderkamerraam op straat heeft gegooid.’”

Uit: de Volkskrant, 26 april 1999

Dat deze rapteksten een rauwe vorm van straatpoezie zijn, wordt inmiddels ook in gevestigde cultuurkringen erkend. Zwarte getto-jongeren in de VS waren de eersten die in rap een uitlaatklep zagen voor hun frustraties over geweld, armoede, racisme en drugsmisdaad in hun omgeving. Sindsdien is rap voor jongeren over de hele wereld een belangrijke manier om zich te uiten.

Uit: de Volkskrant, 15 mei 2000

Aan het begin van de eenentwintigste eeuw worden meer en meer uiteenlopende rapartiesten belicht in de kranten. Veel aandacht gaat dan uit naar het opkomende talent Brainpower. Bij Brainpower is een veelzijdige belichting zichtbaar. Hij wordt zowel in populair- als artistiek esthetische termen omschreven. Door zichzelf met Freek de Jonge te vergelijken plaats Brainpower zich in de Nederlandse theatertraditie, toch het decor voor hogere kunst en de krant plaatst het als onderdeel van een interview waarin veel genuanceerder tegen hiphop in het algemeen en Nederhop in het bijzonder wordt aangekeken dan aan het begin van de jaren ‘90:

“Voorbeelden had hij niet in zijn begintijd, of het moet Freek de Jonge zijn. 'Freek is the number one, de oervader van de Nederlandstalige rap. Ik voel me met hem verwant. Het is fantastisch als je die gozer in actie ziet: hij is een denker, maar er komt altijd iets anders uit dan je denkt. (...) Maar Brainpower prijst zichzelf gelukkig dat hij van jongsaf heel verschillende soorten muziek hoorde. 'Rapper Chuck D. zegt het mooi: je moet muziek in een context kunnen plaatsen, voordat je het kan begrijpen. Klinkt als een cliché, maar het is wel zo. Hiphop is veel meer dan de gangsta-rappers met hun geweld en vrouwen in zwembaden.’”

Uit: de Volkskrant, 27 augustus 1999

Al snel na het aanbreken van het nieuwe millennium brak ook een nieuwe tijd aan voor de Nederhop en de berichtgeving hierover. Met de aanslagen in New York van 11 september 2001 en de opkomst van Pim Fortuyn in Nederland en diens moord op 6 mei 2002 verandert het Nederlandse debat ten aanzien van allochtonen en moslims sterk. Er staat een nieuwe

generatie Nederlandse rappers op en de berichtgeving in de kranten veranderd mee onder de nieuwe omstandigheden.

4.3 2002 – 2005: Nederhop als meest dominante jeugdcultuur

4.3.1 De mainstreamdoorbraak: Kutmarokkanen en Postbus 51-rap

Deze tweede periode is wat betreft tijdsduur korter dan de eerste, toch bevat de steekproef voor deze periode meer artikelen, namelijk 35. Werd Nederlandse hiphop in de begintijd nog vaak omschreven als een uit Amerika overgewaaide gril, vanaf 2002 is het aantal belichte rappers breder en wordt de cultuur meer omschreven als een op zichzelf staande muziekstroming:

“Nederlandse hip hop is in tien jaar jaar geëvolueerd tot iets wat niet gemakkelijk meer in een term als nederhop te vangen is. Wat in eerste instantie werd geassocieerd met de agressieve hardcore van de Osdorp Posse is nu een staalkaart aan genres en houdingen geworden. De baseballcap is nog wel het voorgeschreven hoofddeksel, maar er mag ook heel gevoelig gerapt worden over de vriendin.”

Uit: de Volkskrant, 31 mei 2002

In hetzelfde artikel wordt hiphop “met zijn invloed op muziekgenres als r ‘n’ b en metal de meest dominante jeugdcultuur” genoemd. Deze dynamiek is gedurende de hele periode herkenbaar. De term ‘urban’ doet zijn intrede als verzamelnaam voor zwarte muziek en de stroming wordt veel breder beschreven dan in de beginjaren. Nederhop is voorgoed doorgebroken in de mainstream.

Kort nadat Brainpower de eerste nummer 1-hit had van de Nederhop met het nummer ‘Dansplaat’, scoort Raymzter een hit met het ‘Kutmarokkanen??!’. Het succes van de single wordt in verband gebracht met de ophef en het maatschappelijk debat dat ontstaan is na de aanslagen van 11 september 2001 en de moord op Pim Fortuyn. Het nummer krijgt bijzonder veel aandacht, er worden meerdere artikelen aan de rapper en het nummer besteed in beide kranten, evenals enkele opinieartikelen. Het is opvallend dat zowel van Kader Abdolah (de Volkskrant) als Abdelkader Benali (NRC Handelsblad) opinieartikelen geplaatst worden. De schrijvers, moslims uit een intellectueel milieu, zien Raymzter als spreekbuis voor zijn

generatie Marokkanen en moslims. Ook de kranten lijken Raymzter op deze manier te willen framen, nu Nederland nog overstuurd is van het moslimgeweld in Amerika en de moord op de Islamkritische Fortuyn:

“Raymzter, rapper van Marokkaanse en Nederlandse afkomst, wilde aanvankelijk slechts worden gehoord. Maar ineens is zijn succes met 'Kutmarokkanen??!' overdonderend. Waarom eigenlijk? Het is hiphop-met-een-boodschap, die aanslaat in een land in worsteling. En hij is gewoon de juiste man op de juiste plek.”

Uit: de Volkskrant, 7 november 2002

Rap begint door Raymzter, en later ook door Ali B, tevens in de berichtgeving onlosmakelijk verbonden te raken met het integratiedebat en de staat van de Nederlandse samenleving. Zo heeft in deze periode ook rapduo Lange Frans & Baas B. hits met de geëngageerde nummers ‘Het Land Van’ en ‘Zinloos’. Raymzter lijkt vrij snel door te hebben door de media gebruikt te worden als spreekbuis voor de andere Marokkanen in Nederland en blijkt hier geen zin in te hebben:

“Raymzter wil een paar dingen rechte trekken: 'Sommigen zien mij nu als 'de stem van de Marokkanen', maar dat ben ik niet. Ik zie mijzelf eerder als de stem van de hiphop. Ik rap niet alleen voor Marokkanen en mijn mening is ook niet de mening van de hele Marokkaanse gemeenschap. Ik zeg gewoon wat ik wil zeggen.”

Uit: NRC Handelsblad, 22 oktober 2002

Het lijkt erop dat Raymzter de storm die hij veroorzaakt heeft over wil laten waaien om niet langer als spreekbuis te fungeren. In deze periode komt zijn voormalige achtergrondrapper Ali B op die dankbaar de taak van Raymzter overneemt. Gevraagd naar zijn samenwerking met Nederlands grootste popster Marco Borsato zegt B:

“Ik streef geen underground na. Wat ik vooral probeer is mezelf te zijn. Het gaat om mijn eigen geluk, mijn eigen genot. En toevallig is het met Marco en zijn band in de mainstream erg gezellig. Zolang ik maar niets hoeft te maken waar ik zelf niet achter sta. En dan kan het me niks schelen wat anderen van mij vinden. Als hiphoppers zeggen: daar gaat je streetcredibility, dan zeg ik: doe. Hun probleem. Als ik me maar goed voel. Ik ben Ali B. . Hiphop is jezelf blijven. Ik vind dat optreden bij Marco nog street is. Mensen proberen anderen een standaard op te leggen. Ik ben juist muzikant geworden om uit dat systeem te stappen, van geleefd te worden.”

Uit: de Volkskrant, 17 juni 2004

Het is duidelijk dat Ali B, ondanks zijn Marokkaanse afkomst en delinquente verleden (hij dealde drugs) in de armen gesloten wordt van de Nederlandse media. Tussen 6- en 20 december 2004 verschijnen er in korte tijd drie lange artikelen over Ali B waarin het gaat om de goede doelen die hij steunt en de wijze waarop hij bruggen bouwt tussen verschillende bevolkingsgroepen in de Nederlandse samenleving die nog heftiger verdeeld is na de moord op Theo van Gogh op 4 november van dat jaar. Wat bij Raymzter niet lukte, is wel gelukt bij Ali B; de media schilderen hem af als 'knuffelallochtoon', die in het maatschappelijk debat dienstdoet als bruggenbouwer tussen verschillende etniciteiten en culturen. Ali B wordt geframed als een succesvolle mainstreamrapper en ondanks dat hij het in het komende citaat weerspreekt, gaat dit ten koste van zijn authenticiteit, zoals ook Kooijman (2008, p. 200) al omschreef. Ali B blijkt perfect als mediapersoonlijkheid, maar de kranten omschrijven hem niet meer als authentieke rapper.

“Ali B. is in korte tijd uitgegroeid tot de ideale bruggenbouwer: jong, gekleurd en uitgesproken. Drie bandjes bungelen aan zijn rechterpols: geel tegen kanker, rood tegen geweld en oranje voor respect. Het is hem allemaal overkomen, zegt Ali B. Hij wordt een knuffelallochtoon genoemd. Kan hem niets schelen. Beter dat 'dan een wurg allochtoon'. Iedereen wil zijn mening horen en hij zal niet schromen die te geven. 'Ik hoor ook wel die lulverhalen over mijn street credibility en dat die lijdt onder mijn populariteit. Ze kunnen de pot op. Volgens mij is het juist wel stoer om te pleiten voor respect en tegen extremisme.”

Uit: de Volkskrant, 20 december 2004

Na de moord op Van Gogh blijkt de Nederlandse hiphop vrijwel uitsluitend in termen van engagement te worden omschreven. Begin 2005 is deze beweging op zijn hoogtepunt, wanneer Ali B de Popprijs wint. Ali B wordt hier al meer omschreven als mediapersoonlijkheid en rolmodel voor allochtonen dan als rapper:

“Rapper Ali B won zaterdag op het jaarlijkse Noorderslag-festival in Groningen de Popprijs 2004. Hij kreeg de prestigieuze muziekprijs (...) van de jury omdat Nederlandstalige hiphop 'het afgelopen jaar zonder enige twijfel het meest levendige genre binnen de popmuziek' was", en Ali B haar meest in het oog springende vertegenwoordiger. Ook wordt de rapper geroemd omdat hij het succes op eigen kracht, zonder hulp van een grote platenmaatschappij, heeft bereikt, en omdat hij in vier jaar tijd "is uitgegroeid van zelfverklaard straatschoffie tot boegbeeld van het nieuwe multiculturele Nederland".”

NRC Handelsblad, 17 januari 2005

De wijze waarop Nederhop en Nederlandse rappers in deze periode omschreven worden staat haaks op de wijze waarop dit in de beginjaren gebeurde. Was bij Osdorp Posse een omschrijving waarin de nadruk werd gelegd op deviantie, serieus te nemen of niet, nooit ver weg; bij de mainstreamrappers in deze tweede periode is deze representatie nauwelijks nog te vinden. De rappers worden vrijwel alleen nog maar beschreven in combinatie met engagement en de goede doelen die zij steunen. Dit leidt tot een zeer braaf beeld wat gecreëerd wordt van de rappers, een vorm van normalisering en in sommige gevallen ridiculisering. Vier dagen nadat Ali B de Popprijs won, staat een illustratief artikel in NRC Handelsblad over Lange Frans die voorleest op een peuterschool:

“Een van de juffen zette het singeltje van 'Moppie' op, de grootste hit van Lange Frans en Baas B. De kinderen dansten en Frans rapte. Nicyaca danste het best: zij heeft heel goed naar videoclip op MTV gekeken en kan net zo met haar billen schudden als meisjes daar doen. "Applaus voor alle kleine moppies!" riep Lange Frans. En toen kreeg hij eindelijk de kans om een broodje te eten, middenin de poepluierlucht.”

Uit: NRC Handelsblad, 21 januari 2005

De wijze waarop over Nederhop geschreven wordt doet denken aan incorporatie uit de subculturele literatuur. Na de schrikbarende berichten over deviantie in de beginperiode verschijnen nu verhalen waarin rappers worden getrivialiseerd (Hebdige, 1979). Door Ali B als knuffelbaar te omschrijven en door Lange Frans in de aanwezigheid van kinderen en poepluiers te omschrijven wordt de dreiging die mogelijk van hen uit kan gaan weggenomen. Een mogelijke verklaring dat de media de rappers zo ‘knuffelbaar’ omschrijven kan zijn dat Nederland op het moment dat de artikelen verschenen danig van streek was door de maatschappelijke gebeurtenissen dat de hiphopcultuur met haar engagement van dat moment uitkomst bracht. Juist omdat Ali B als moslim vertegenwoordiger was van een groep die als dreigend ervaren werd, was hij een geschikte kandidaat om de ervaren dreiging van moslims af te doen nemen.

“Maar in plaats van zich te beklagen, zou Nederland zich wel eens op de borst mogen slaan. Want wij hebben hier toevallig wel de bloeiendste inheemse hiphopscene van heel West-Europa. En niet alleen ondergronds, ook in de hitparade. (...) Met dank aan een specifieke bevolkingsgroep: de Marokkaanse jongeren. Couscous-rap maken ze, oftewel Mocro-talk. Ze rappen in het Nederlands en berichten over het leven op de

hangplekken. De Marokkaanse rappers vervullen precies de rol die Chuck D ooit voor de zwarte rapper bedacht: ze zijn de nieuwszender uit de zwakke wijken.”

Uit: NRC Handelsblad, 9 juli 2004

Drie incidenten die elkaar in de zomer van 2004 kort opvolgden zijn interessant. De Haagse rapformatie DHC nam een diss op tegen politica en moslimcritica Hirsi Ali, waar grote verontwaardiging over ontstond in de politiek en media. De rappers werden gearresteerd en verdacht van bedreiging. Ook het Noord Nederlands Taaltechnisch Offensief (NNTTO) dreigde vervolgd te worden vanwege een diss waarin IND-medewerkers vergeleken worden met kampbeulen en minister Verdonk aangepakt wordt. Ook het CIDI klaagt een groep rappers aan. Bovenstaand citaat van 9 juli 2004 is dan ook in reactie op deze gebeurtenissen geschreven. Later die zomer raakt rapper Awa in het nieuws die een spijtbetuiging opneemt als rap nadat hij zijn vriendin in de brand heeft gestoken. In deze periode is er veel aandacht voor de heftige raps en de rellen verhardden het Nederhopimago weer. In dit klimaat is het niet verwonderlijk dat de geëngageerde rappers succesvol zijn:

“Rappen voor het goede doel in plaats van doodsb bedreigingen en geweldsverheerlijking. 'Er is wel vaker over zinloos geweld gerapt, maar niet zo dope als wij', zegt Lange Frans, bekend van de hit Moppie die hij ook met Baas B opnam. 'Echt serieuze rappers, zoals wij, zijn altijd al goed bezig geweest met hun shit.' “

Uit: de Volkskrant, 7 oktober 2004

Vanaf 2005 begint de afkeer van de geëngageerde mainstreamrappers toe te nemen en schrijven de kranten over de te braaf geworden rappers. De stroming waarin veel rappers vrij kritiekloze geëngageerde teksten rappen wordt vanaf nu smalend ‘Postbus 51-rap’ genoemd.

“Platenproducer en directeur van het label Top Notch, Kees de Koning, krijgt het wel eens te kwaad als 'er iemand in Woerden struikelt en er weer zonnig een rap over moet worden gemaakt'. (...) 'Begrijp me goed, ik respecteer Ali B en Lange Frans, maar het is te veel. Als ik hem een week niet zie, denk ik: Shit, wat is er aan de hand, Ali B is niet op het nieuws.' Volgens De Koning hebben 'de media' er een handje van rappers op te trommelen om 'effe hun rapje te komen doen' en ze te typecasten als spreekbuizen.”

Uit: de Volkskrant, 6 januari 2005

Vanaf deze periode raken Ali B en Lange Frans een tijd lang naar de achtergrond. Lange Frans komt een jaar later nog in het nieuws wanneer hij een scholier tikken verkoopt nadat die een ijsklontje naar zijn hoofd gooit. De rapper verliest hier deels zijn brave imago. In de tussentijd is alweer een nieuwe periode aangebroken voor de Nederhop, maar op 23 juni 2006 wordt nog eens aandacht besteedt aan de Postbus 51-rap. De tendens van het lange artikel, gepubliceerd in NRC Handelsblad, is dat artiesten die geëngageerde raps maken voor goede doelen, dit doen voor snel succes, maar zich vooral voor het karretje van de goede doelen laten spannen. Door Postbus 51-rap te maken bereiken zij weliswaar een groot publiek, maar verliezen zij hun authenticiteit (zie verder paragraaf 4.3.2):

Persvoorlichter Katherine Knowles: "Ja, we willen wel betrokken zijn bij de uitingen van Miss Dee. Hoe ze zich over het Rode Kruis en aanverwante zaken uitspreekt, moet wel met onze organisatie overeenkomen. Bijschaven is een groot woord, maar we hebben het daar wel geregeld over gehad - het is ook een proces van aan elkaar wennen en elkaar leren kennen. Miss Dee heeft dat goed door, hoor. Ze vroeg ons zelf of het erg is als ze tijdens een optreden krachttermen gebruikt. Op zichzelf is ze natuurlijk vrij in hoe ze zich uit, maar we hebben wel aangegeven dat we liever niet willen dat ze vloekend op het podium staat wanneer er kleine kinderen in het publiek zitten". Ook is Miss Dee streng geïnstrueerd zich niet opiniërend uit te laten over religie of politiek. Knowles: "Het Rode Kruis moet te allen tijden neutraal blijven".

Uit: NRC Handelsblad, 23 juni 2006

4.3.2 Commercieel succes ten koste van authenticiteit

Het is opvallend dat in deze periode de hiphoppers waarover geschreven wordt in de kranten vrijwel zonder uitzondering commercieel succesvol zijn. Over een hiphopsubcultuur in de achterwijken van de grote steden wordt niet meer geschreven in de kranten, of het moeten de rappers van DHC zijn waar ophef over ontstaat vanwege hun Hirsi Ali-rap. De Volkskrant kopt in juli 2004 over deze formatie: "Het zijn jongens van de straat".

Over het algemeen wordt Nederlandse rap in deze periode steeds meer omschreven als een vrij brave stroming, die niet al te serieus te nemen valt ten opzichte van het Amerikaanse origineel. De grote aandacht voor de Postbus 51-rap en het gebruik van deze term zorgde dat de geëngageerde hiphop die in de vorige subparagraaf behandeld werd al moeilijk authentiek bevonden kon worden. De oprechtheid, die voor veel rappers in hun uitingen belangrijk is ten behoeve van authenticiteit, ontbrak door de bagatelliserende term.

In de directe vergelijking met Amerika is de tendens in de artikelen uit deze periode vaak ook dat Nederlandse hiphop het brave zusje is van het Amerikaanse origineel. Brainpower werkt in 2002 samen met zijn held Nas en hij en de Nederhop komen er in de berichten over deze samenwerking bekaaid vanaf:

“Zo maakt One Mic de verhoudingen in de rapwereld duidelijk en die zijn weinig anders dan in de echte wereld. Zoals Amerika nu dicteert wat er in de wereld gebeurt als het om oorlog gaat, zo bepaalt Nas hoe de samenwerking met Brainpower verloopt. Brainpower mag zijn stukje komen inrappen in New York en hij mag voor de video een beetje rondbanjeren op Times Square. Maar een verdere inbreng van Nederlandse zijde wordt niet op prijs gesteld. Veelzeggend genoeg ontbreekt Brainpower dan ook helemaal in de versie van One Mic die Nas op zijn website vertoont. In One Mic mag Nederland even aanschuiven, meer niet.”

Uit: NRC Handelsblad, 7 december 2002

In 2004 raken Brainpower en Extince in een ruzie waarbij ze disses over elkaar opnemen. De Volkskrant wijdt er een artikel aan en ook hier wordt Nederlandse rap ten opzichte van Amerikaanse rap als een brave, niet al te serieuze stroming omschreven; vergeleken bij de Amerikaanse ‘authentieke’ rapvetes is de Nederlandse variant slechts kinderspel:

“Vergeleken bij de Amerikaanse vetes blijft de ruzie tussen Extince en Brainpower kinderspel. In het programma Vara Laat zei Extince zelfs ‘van Brainpower te houden’. Dat roept de vraag op of al die woede gespeeld is? En of de ruzies niet expres worden opgeklopt als reclamestunts?”

Uit: de Volkskrant, 29 januari 2004

Hiphop wordt meer en meer omschreven als een brave stroming, trivialisering en normalisering van rapartiesten doet zich steeds meer voor. Ook de belichting van Moordgasten, twee rappende broertjes van 14 en 12, valt onder normalisering van Nederhop. Hun vader komt aan het woord, wat het artikel een brave lading geeft en Nederhop ontdoet van zijn voormalige deviante imago:

“Baggy broeken, rechtopstaande hippe kapsels, gympies en oversized T-shirts. Deze Moordgasten hebben al diverse optredens op hun naam staan: in de Jaarbeurs in Utrecht, live bij radio 3FM, een duet met Def P en de Beatbusters in de Melkweg en onlangs op het Noorderslagfestival in Groningen. Vervolgens werd de

jongens een contract aangeboden bij een platenmaatschappij, die naast de single ook een cd en een videoclip van de Moordgasten zal uitbrengen. 'Mijn zoons zijn gewoon een hype,' zegt vader Leo Reinders.'

Uit: de Volkskrant, 24 maart 2003

4.3.3 Classificatie in de tweede periode

In deze tweede periode ligt de nadruk in de berichtgeving over Nederhop en Nederhoppers minder op de muziek, maar meer op het commerciële succes en de maatschappelijke rol die de rappers vervullen. De zichtbare tendens is dat rappers minder worden beschreven op basis van de muzikale inhoud, of kwaliteit van teksten en raptechniek, maar meer op waar zij voor staan en hun mediageniekheid.

Wanneer de muziek van de rappers beschreven wordt gebeurt dit vooral in een populair esthetisch discours. Onderstaand citaat is kenmerkend. Raymzters Kutmarokkanen??! wordt muzikaal eerst populair beschreven, waarna de aandacht van de schrijver direct verschuift naar de boodschap van maatschappelijk protest:

“Begeleid door een Arabisch aandoend deuntje en een vette hiphopbeat. En met een videoclip waarin Raymzter de wereld op zijn kop zette: aan de deur van een discotheek wordt alle blanke meisjes de toegang geweigerd; binnen maken Marokkaanse jongens en meisjes er op de dansvloer een feestje van.”

Uit: de Volkskrant, 7 november 2002

Venrooij en Schmutz (2010, p. 405-407) stellen dat wanneer muziek vanuit de maatschappelijke en culturele context wordt omschreven, dit valt onder artistiek esthetisch discours. De representatie van de rappers is in deze periode echter niet artistiek te noemen, vanwege de nadruk op het onauthentieke van Postbus 51-rap en het verder ontbreken van omschrijvingen in artistiek esthetisch discours. Door het mainstreamsucces wordt rap nu niet meer geframed als een potentieel deviante stroming uit achterbuurten, maar meer als een vermakelijke jongerencultuur die middenin de maatschappij staat en daardoor originele standpunten in kan nemen in het maatschappelijk debat. Echter wel vooral geschikt voor jongeren en daardoor niet artistiek interessant genoeg voor volwassenen. Uit het artikel over Moordgasten:

“Als Luuk een nummer af heeft, wordt er in de huiskamer opgetreden voor een kritische jury, bestaande uit vader en moeder Reinders. Soms zijn de beats ingetogen, dan weer swingend, orientals of spacey. Bij het nummer 'Deel die zandbak,' dat over de oorlog in het Midden-Oosten gaat, heeft Martijn oorlogsgeluiden gezocht. Luuk liet zich voor de tekst inspireren door krantenberichten.”

Uit: de Volkskrant, 24 maart 2003

De wijze waarop Ali B hieronder beschreven wordt is wat betreft de representatie in deze periode illustratief. Muzikaal wordt hij in een populair esthetisch discours omschreven (ruwe teksten spuwend), de nadruk ligt in onderstaand citaat echter vooral op zijn etnische afkomst, mediageniekheid en rol als jongerenidool.

“Rappend trekt Ali B. van poppodiums via discotheken naar talkshows. Hij wordt gevraagd voor goede doelen. Zelfs een theatershow wordt hem niet onthouden. Ruwe teksten spuwend, niet zonder zelfspot, over de wereld en zijn bewogen jeugd als Marokkaanse jongen van de straat.”

Uit: de Volkskrant, 6 december 2004

4.4 2005 – 2012: Een breed scala aan stijlen en omschrijvingen

4.4.1 Nederhop volwassen?

De tweede periode van verslaggeving over Nederlandse hiphop kenmerkte zich door een niet al te grote verscheidenheid in belichte artiesten en wijze van omschrijvingen van Nederhop. Het discours over Nederhop was vrij eenzijdig: rappers werden niet al te serieus genomen, er was niet veel aandacht voor de muziek, maar rappers werden vooral omschreven als brave jongens (voor vrouwelijke rappers was niet veel plaats) die graag peuters voorlezen en zich voor het karretje van goede doelen laten spannen.

De derde periode, die van 2005 tot 2012 loopt kenmerkt zich door een grote verscheidenheid aan artiesten, die tevens veel verschillende stijlen hiphop produceren. Op basis hiervan is de veelvoorkomende beschrijving dat ‘Nederhop volwassen geworden is’ gerechtvaardigd. Overigens was over de vermeende volwassenheid van Nederhop ook al voor 2005 veel te lezen, maar na 2005 lijkt hier een grote consensus over te bestaan (zie over dit

thema verder paragraaf 4.4.3). Vanwege de grote verscheidenheid en de lengte van de periode zijn 47 artikelen geanalyseerd.

4.4.2 Nederhop als legitieme kunstvorm

De in 2005/2006 doorgebroken formatie Opgezwolle zorgt voor een omslag in de berichtgeving over Nederlandse hiphop. Voor 2006 werd Nederhop nog voornamelijk in een populair esthetisch discours omschreven, zeker waar het ging om de muzikale begeleiding. Teksten werden vaker in artistiek esthetische termen beschreven, wanneer er een verband gelegd werd met poëzie. In deze laatste periode blijkt dit nog sterker het geval te zijn, Fresku wordt vergeleken met dichter Nijhoff in een zeer lovend stuk over zijn rijmstijl (NRC Handelsblad, 17 november 2010).

Opgezwolle wordt voornamelijk door de beats achter de rappers artistiek esthetisch beschreven, wat daarvoor ongebruikelijk was:

“Toch is de nieuwe cd niet luchtig of makkelijk toegankelijk. Eigen Wereld biedt 69 minuten lang duistere hiphop met doorwrochte rhymes. Anders dan andere rap-crews is Opgezwolle echt een groep. Rico en Sticks rappen, en Delic maakt de beats. Zo'n vaste beatcreator is uitzonderlijk, zowel nationaal als internationaal. Van Eminem tot 50 Cent en Ali B - ze gebruiken allemaal beats van meerdere leveranciers. Juist door die eigen klankman heeft Opgezwolle een herkenbaar en consistent geluid.”

Uit: NRC Handelsblad, 24 februari 2006

Eigen Wereld wordt omschreven als een moeilijke, niet toegankelijke plaat, waarvan ook de rapteksten doorwrocht zijn. Deze omschrijvingen zijn een wereld van verschil met de artikelen over Osdorp Posse uit de begintijd waarin slechts de platte, scheldtirades van Def P. werden belicht. Opgezwolle wordt in bovenstaand citaat ook als uniek beschreven, zelfs tegenover de commercieel succesvolste Amerikaanse rappers van dat moment, vanwege hun vaste *beatcreator*. Eigen Wereld wordt in een artikel uit de Volkskrant van 17 december 2007 dan ook een “meesterwerk” genoemd.

Het creatieve bolwerk wat Zwolle in de eerste jaren van deze periode is, wordt in zijn geheel in artistieke termen omschreven. Rappers als Typhoon, Jawat! en het gelieerde (dan wel Rotterdamse) Duvelduvel worden lovend beschreven in de artikelen die aan ze gewijd worden. Wat blijft in de verslaggeving is de omschrijving van de energie die de muziek van

de Zwolse artiesten teweegbrengt wanneer zij hun muziek naar het podium brengen. Aangezien energie onder populaire esthetiek valt is dit een van de weinige momenten dat er in een populair esthetisch discours over de Zwolse 'scene' wordt geschreven, niettemin vaak in combinatie met artistieke esthetiek, wanneer het over muzikale of tekstuele beschrijvingen gaat, zoals hieronder:

“Feestjes als door Opgezwolle gegeven hebben de afgelopen paar jaar Nederlandse hiphop naar een hoger plan getild. Hun sound is nog onverminderd origineel, en hoewel Delic een voorkeur heeft voor donkere klankkleuren en grimmige geluiden, slaat dat nooit over op de sfeer in de zaal, die blijft onverminderd uitbundig, vrolijk en enthousiast. Wanneer tegen het einde Hoedenplank het publiek tot een ultieme ontlading brengt, is het duidelijk: we gaan Opgezwolle echt missen. Maar alleen staan ze niet, zo bewees Typhoon en wie weet wat voor briljante ingevingen Delic nog doet op wereldreis, waardoor Opgezwolle in 2009 weer 'gruwelijk' terugkeert.”

Uit: de Volkskrant, 17 december 2007

In de Volkskrant van 14 januari 2010 wordt een interview met Typhoon geplaatst, waarin Typhoon aangeeft te twijfelen of zijn serieuze teksten wel aankomen bij het losgaande publiek tijdens de optredens:

“Zijn collegarapper Rico hoorde hem aan zijn boeker vertellen dat hij 'breder' wilde gaan. Typhoon, alias Glenn de Randamie, wilde misschien wel het theater in. 'Weet je waar ik mee worstelde?', vraagt de jonge rapper uit hiphopbroeinest Zwolle. 'Tijdens optredens gaat de zaal altijd helemaal loos. Dat is heerlijk, maar het gebeurt steevast. Heb je een verhaal te vertellen? Gaat het dak er ook af. Dan weet ik niet of het wel aankomt, of dat het gewoon een reflex is van het publiek.'

Uit: de Volkskrant, 14 januari 2010

De verbinding die Typhoon aan wil gaan met andere genres en de link met theater maakt het mogelijk Nederhop als artistiek en geheel legitiem te omschrijven. In dit artikel wordt het laatste obstakel naar hogere kunst geslecht; Nederlandse hiphop treedt toe in het domein van de hogere kunst:

“De combinatie is dan ook overtuigend. Het wonderlijke mengsel verwordt soms tot kleinkunst met hoge urgentie en raps neigen naar poëzie als het gesproken woord meer ruimte en aandacht krijgt. De strofe 'Geef ons heden ons dagelijks brood en vergeef ons onze schulden in de Gazastrook' uit Opgezwolles Gekkenhuis klinkt in een trage balkancontext in mineur en zonder computerbeat een stuk navranter. (...) De

jazzy omlijsting in het nummer Wie heeft de bal? transformeert Typhoons raps in een spoken word-voordracht en roept associaties op met beat poets uit de jaren vijftig. (...)De Randamie: 'Doordat het tempo soms wel twee keer zo laag ligt, krijg je opeens meer ruimte om je teksten bloot te leggen. Je leert dat je soms meer mensen bereikt door te fluisteren in plaats van te schreeuwen.'

Uit: de Volkskrant, 14 januari 2010

Een andere rapformatie waarvan de ontwikkeling in artikelen interessant is, is De Jeugd van Tegenwoordig. Werden zij in de tijd van hun grote doorbraakhit Watskeburt?! nog omschreven als eendagsvliegen en grappige woordkunstenaars op zijn hoogst, in 2012 wordt de groep als misschien wel de meest vernieuwende Nederlandse popgroep sinds tijden gezien, zoals Kees de Koning omschrijft:

“De Jeugd vind ik één van de beste groepen, niet alleen op Top Notch, niet alleen in Nederland, niet alleen in de hiphop, maar wereldwijd. Hun beste album is wat mij betreft hun tweede: De Machine uit 2008. (...) 'Toen we Watskeburt?! uitbrachten, werd het in Nederland aanvankelijk weggezet als een soort après-skigekkingheid. Dat vond ik echt verschrikkelijk: het was avant-garde, taalkunst, iets totaal anders dan alles wat tot dan toe was gemaakt! Gek genoeg hadden de Belgen wel meteen door dat het belangrijke muziek was. Als er op Top Notch één punkband actief is, dan is het De Jeugd.’”

Uit: de Volkskrant, 7 januari 2011

Dat de Koning enigszins gelijk heeft met zijn bewering blijkt uit onderstaand citaat uit 2005; om de grote verschuiving in waardering voor de Jeugd van Tegenwoordig te laten zien is daaronder een citaat uit 2012 geplaatst:

“De teksten mogen dan wat cryptisch zijn, de muzikale omlijsting van funky oldschool-beats met een vette saus elektro spreekt duidelijke taal: er mag gedanst worden. De producer is de Neger des Heils oftewel Majoor Vloshart, die eerder ook al zeer dansbare elektroplaatjes uitbracht onder de noemer Seymour Bits, maar vooral bekend werd als Bastian (ja, die van die tietenclip). Al wordt dat uiteraard ontkend noch bevestigd.”

Uit: de Volkskrant, 26 mei 2005

“Nederlandse hiphop verrijkt en vernieuwd; De Jeugd van Tegenwoordig krijgt de Popprijs uitgereikt op Noorderslag, het festival dat zicht biedt op de popbeloftes voor dit jaar (kop van artikel) (...) Na al deze ontwikkelingen was het toepasselijk dat rappers de Popprijs 2011 kregen. Een van de redenen om de prijs aan De Jeugd van Tegenwoordig te geven bleek hun taalvernieuwing ('Watskeburt?!') Laconiek nam het drietal de prijs en bijbehorende loftuitingen in ontvangst om vervolgens al even laconiek aan hun optreden te beginnen: „Zullen we nog een paar van die stomme kutnummers voor jullie spelen dan?“”

Uit: NRC Handelsblad, 16 januari 2012

Ook opvallend aan het tweede citaat is dat de Jeugd van Tegenwoordig (DJVT) wordt omschreven als laconiek. De Amsterdamse hiphopgroep legt altijd veel ironie en (zelf)spot in de teksten, tot dan toe ongebruikelijk in de (Nederlandse) hiphop. Vanaf DJVT lijkt het ook voor muziekjournalisten gewoner te zijn geworden om op een wat minder serieuze wijze over Nederhop te schrijven.

Nederlandse hiphop wordt vrijwel nooit geheel in artistiek esthetische criteria gerepresenteerd. Er is weliswaar in de derde periode veel meer ruimte voor beschrijvingen in artistieke termen, dit gebeurt nog altijd in combinatie met termen van populair esthetische aard. De hoeveelheid artikelen over Nederhop en de vele lovende artikelen duiden wel aan dat de stroming legitiem bevonden wordt door de kwaliteitspers. Het is dus geoorloofd te spreken van een intermediaire esthetiek bij het schrijven over Nederlandse hiphop (Van Venrooij & Schmutz, 2010, p. 396-397). Deze term is geïntroduceerd toen bleek dat veel popmuziek steeds vaker in een esthetiek omschreven werd die het midden hield tussen populaire- en artistieke esthetiek, maar wel legitimiteit genoot.

4.4.3 Amerika voorbijgestreefd

In de vergelijking met Amerika komt de Nederlandse hiphop er steeds beter van af. De tendens in deze derde periode is dat Nederlandse hiphop vaak als authentieker en beter wordt gerepresenteerd dan de Amerikaanse mainstream- en undergroundhiphop, een groot contrast met Wermuth (2001: 2, p. 150), die stelde dat hiphop een exclusief Amerikaans fenomeen is dat daarom nooit een authentieke Nederlandse variant kon krijgen:

“Voordat Opgezwolle zelf ten tonele verschijnt, is het even een kwartiertje dansen op hiphopklassiekers als Sound Of The Police en Simon Says, en dan dringt het pas goed door: Nederlandse hiphop heeft die

Amerikanen al lang niet meer nodig voor een waarachtig hiphop-feest. Vergeten is de matte playbackshow die 50 Cent afgelopen dinsdag in een halfvolle Heineken Music Hall ten beste gaf, wanneer de ceremoniemeester de 'gruwelijke beats' van Opgezwolle aankondigt met de belofte dat het in de Melkweg 'kapotlos' zal gaan. Vergeten is het gevoel dat Amerikaanse hiphop een soort stilstaand water geworden is, waarin grote sterren wat met bling-bling zwaaien en de underground morsdood lijkt.”

Uit: de Volkskrant, 17 december 2007

“Dan klinken die Nederlandse beats toch ineens ook wel meedogenloos hard, eerder gegroeid uit de gabber en techno dan uit de zwarte Amerikaanse ziel en door de Nederlandse hiphopproducer Nicolay eens fraai omschreven als 'bintjesbeats, grof en boertig, vierkant en strak omlijnd, Mondriaan'. Deze Nicolay vond in zijn vaderland met zijn soulvolle beats ook geen enkele voedingsbodem en vertrok naar de VS. Maar hoe weldadig is hier die onthechting van de basis geweest voor de nederhop. De stroming is een volstrekt eigen leven gaan leiden, zonder slappe epigonen naar Amerikaans model en zonder sterrendom, zich niets aantrekkend van genredisciplines, is de laatste tien jaar de misschien wel belangrijkste creatieve ontwikkeling geweest in de Nederlandse popmuziek, levert een constante stroom van supertalenten en afbreekfeesten in het club- en festivalcircuit.”

Uit: de Volkskrant, 9 oktober 2009

In het citaat van 9 oktober 2009 valt voorts op dat Nederland Amerika als referentiekader voorbijgestreefd is, omdat er meer aandacht is voor de Nederlandse invloeden in de beats en muziek. Dit sluit aan bij Hesmondhalgh en Melville (2001) die schrijven dat er door muziekjournalisten, vooral in het begin van de verslaggeving over hiphop buiten Amerika te vaak Amerika als enige invloed voor de muziek wordt gebruikt. Dat er in deze derde periode meer aandacht is voor de Nederlandse invloeden op de stroming duidt er op dat het genre meer op zichzelf staat. De volwassenheid van Nederhop valt ook onder de representatie van het genre als authentiek en op zichzelf staand. Nederlandse hiphop is volgens de journalisten volwassen; dus voorbij het imiteren van Amerika, het brave engagement, maar artistiek relevant en op zichzelf staand, naast andere Nederlandse popmuziek.

Ook in onderstaand citaat wordt Nederhop omschreven als een op zichzelf staand, volwassen, genre. Tevens een ander, vaker terugkomend thema is hier waarneembaar; Osdorp Posse wordt niet meer serieus genomen in de Nederlandse kwaliteitspers. Was aan het eind van de eerste periode van verslaggeving waarneembaar dat de teksten van O.P. meer in artistiek esthetisch discours werd omschreven, in deze derde periode wordt de Amsterdamse

groep steeds vaker ‘kinderachtig’ genoemd, mede omdat zij (niet authentiek) Engelse teksten letterlijk vertaalden.

“Het wordt nooit met zoveel woorden gezegd, maar over het algemeen wordt de kwaliteit van Nederlandse bandjes in de rocktraditie afgemeten aan de mate waarop ze het Angelsaksische voorbeeld benaderen. Denk aan dat veelzeggende wringende keurmerk 'Onnederlands Goed'. Niet bij nederhop. Nederlandstalige hiphop heeft een eigen idioom ontwikkeld dat los staat van de grote Amerikaanse broer. In den beginne, juist toen het Nederlands het Engels verving, wraakte zich de imitatiedrift van de grondleggers. De Osdorp Posse, die als eerste in het Nederlands rapte, vertaalde gewelddadige raps, inclusief idioom, letterlijk naar het Nederlands. Het geleende gangstaprestige resulteerde in moord en doodslag op Sinterklaasrijm.”

Uit: de Volkskrant, 23 juli 2011

In bovenstaande citaten is weer herkenbaar wat Cheyne en Binder (2010) schrijven over de wijze waarop muziekjournalisten authenticiteit toeschrijven aan hiphopacts. Rap die de waardering kan wegdragen van de muziekjournalisten is rap die is gerepresenteerd vanuit de plaats waar het werd gecreëerd, met duidelijke, originele manieren van betekenisgeving, voor een afgebakend publiek. Vooral rap uit achterstandswijken met een boodschap van verzet zou worden gewaardeerd. Bij de Zwolse hiphop wordt de plaats van herkomst steeds duidelijk omschreven, evenals de originaliteit van teksten en muziek. De Zwolse hiphop wordt tevens omschreven als compromisloos, niet gemaakt voor snel commercieel succes. De Zwolse rappers komen niet uit de beste wijken en in sommige artikelen gaat hier ook aandacht naar uit.

“Dit had ook over een rapgroep uit Amersfoort kunnen gaan. Of Zaandam. Ook daar rappen jongeren over hun leefwereld, onder namen als De Amersfoortse Cooperatie of Zaans Schrikbewind. Want Nederhop is volwassen. Delic: 'Waar we ook optreden, ons voorprogramma is altijd een lokale crew.' (...) 'Daar ben ik geboren', zegt Sticky, wijzend op een grauwe flat in de Monteverdilaan in Holtenbroek, 'een achterstandswijk, jawel'. Afgesneden van de stad door de A28 en vol flats van grijs beton met namen als James Last. 'Als er in Zwolle een steekpartij is, dan is het hier.'”

Uit: de Volkskrant, 5 februari 2004

Werd in de eerste periode hiphop uit plaatsen buiten de Randstad nog vaak als niet serieus te nemen plattelandsraps gerepresenteerd, nu lijkt dit geen bezwaar meer te zijn.

Levendige scenes in Groningen en Utrecht en rappers uit Eindhoven worden in deze periode ook belicht. Juist vanwege hun compromisloosheid en daardoor wat langere, maar gestage weg naar mainstreamsucces, wordt de Zwolse scene waarschijnlijk (nog altijd) als authentiek en legitiem gezien. Uit een interview met Kees de Koning over het tekenen van Opgezwolle bij Topnotch:

“Ik heb veel met ze moeten praten, want ze waren wat huiverig: ze wilden wel met Top Notch werken, maar wilden beslist geen videoclip en singles uitbrengen. Heel underground. Nou goed, zo gingen we het dan maar doen: proberen van die berperking een kracht te maken.”

Uit: de Volkskrant, 7 januari 2011

Een week eerder verscheen in NRC Handelsblad een artikel over TopNotch waarin Opgezwolle-producer Delic zich op dezelfde wijze uitdrukt over hun samenwerking met TopNotch. Hieruit blijkt dat het ‘dwarse’ imago van Opgezwolle nadat de groep uiteen ging nog altijd bijdraagt aan de authenticiteit en legitimititeit van de groep. Zoals Cheyne en Binder (2010) schrijven: hiphoppers die mainstreamsucces bereiken via het uitbrengen van mix-tapes en mond-tot-mondpromotie, niet door gelanceerd te worden door een groot label en daarbij trouw blijven aan hun lokale wortels behouden hun authenticiteit en legitimititeit voor muziekjournalisten wanneer zij commercieel succes behalen.

Motley en Henderson (2008, p. 250-251) gebruiken voor het omschrijven van authenticiteit de uit de marketing afkomstige termen indexicale en iconische authenticiteit. Een object kan één van beide vormen van authenticiteit bezitten, of allebei. Indexicale authenticiteit is gebonden aan een specifieke plaats, tijd, persoon of personen. Wanneer glokale hiphop wordt geconsumeerd, kan dit authenticiteit worden toegeschreven door personen uit de gemeenschap waarin het is gemaakt. Iconische authenticiteit wordt verkregen door iets zo exact mogelijk te benaderen door middel van imitatie. Door Amerikaanse rappers te imiteren kan zo authenticiteit verkregen worden. Hierbij moet er op gewezen worden dat dit snel kan omslaan in ironie en parodie. Het bovenstaande mechanisme waarbij muziekjournalisten groepen authentiek vinden wanneer die vanuit een duidelijk afgebakende lokaliteit komen, met ‘oprechte’ doelen, valt te scharen onder indexicale authenticiteit. Groepen als Opgezwolle vallen hier dus onder. De groeiende afkeer van O.P. in de berichtgeving is wellicht te verklaren omdat zij steeds meer worden gezien als een groep die

iconische authenticiteit probeerde te vergaren door het Amerikaanse hiphopidroom te kopiëren. Er bestaat ook een Japanse subcultuur die in alles probeert Amerikaanse zwarte rappers te imiteren, deze bezit voor de Afro-Amerikaanse hiphopfans geen authenticiteit. Hetzelfde geldt voor de rapformatie Gazeebow Unit uit Newfoundland, met hun gebruik van een sterk lokaal accent. Binnen de Newfoundlandse gemeenschap groeiden discussies aangaande hun authenticiteit en rees de vraag of het hier ging om een parodie of om een serieuze rapgroep (Clarke & Hiscock. 2009, p. 252). Deze groep is goed te vergelijken met wat de Jeugd van Tegenwoordig in Nederland heeft losgemaakt. Door hun overdreven eigen mix van straattaal en zelfverzonnen woorden en voor sommigen moeilijk te bevatten ironie was het voor veel hiphopvolgers en journalisten moeilijk om DJVT in eerste instantie een plaats te geven.

4.4.4 Rugzakjes, Bijmerrappers en partyrappers

Uit een artikel over *'bling'*, de gewoonte van Amerikaanse rappers zich te behangen met gouden kettingen en andere waardevolle symbolen, om hun mate van succes uit te drukken:

“Vaderlandse rap-sterren als Lange Frans, Ali B of Brainpower zul je niet snel op dit soort extravagantie betrappen. De fans wel. Niet allemaal, want de vaderlandse scene kent ook een afdeling met backpack-hiphoppers (genoemd naar hun onafscheidelijke rugzak, doorgaans gecombineerd met skateboard of ander sport-attriboot). Maar in het grootstedelijke nachtleven kom je ze wel degelijk tegen: de chains, het ice, de caps, de jerseys, de du-rags. Oftewel: de gouden kettingen, de juwelen, de petten, de sporthemden, de strakke mutsjes. Pronken is de hoofdzaak.”

Uit: NRC Handelsblad, 2 oktober 2004

Zoals al in de eerste periode opgemerkt door de popjournalistiek, zijn er in de Nederhop als jeugdcultuur verschillende stromingen te onderscheiden, die weinig tot niet met elkaar in aanraking komen of elkaar ontmoeten bij concerten of hiphopfestivals. Er is een groep blanke rapvolgers, vaak tieners of twintigers, die fan zijn van de Nederlandstalige hiphop van artiesten die voornamelijk geconcentreerd zijn bij het TopNotch-label, voor hen ontstaat in de tweede en derde periode het predicaat ‘rugzakjes’, of ‘backpack-hiphoppers’ naar het tasje dat zij vaak met zich meedragen. Deze groep is fan van artiesten als

Opgezwolle, De Jeugd van Tegenwoordig, Winne, Jiggy Dje en Extinxe. Het zijn ook juist deze artiesten die veelal de aandacht krijgen in de kranten in de derde periode en die ook meestal de goedkeuring krijgen van de muziekjournalisten: zij worden als legitiem beschouwd.

De subcultuur uit de eerste periode, bestaande uit vooral allochtone jongeren (van Surinaamse en Antilliaanse afkomst) uit achterbuurten wordt in deze periode ook nog belicht, al is het opvallend dat de etnische groep die nu als bedreigend ervaren wordt vooral ook bestaat uit Marokkanen, de groep die ook in het maatschappelijk- en politiek debat als bedreigend te boek is komen te staan. Bovenstaand geciteerd artikel over 'bling' belicht vooral de gewoonte van Surinaamse en Antilliaanse hiphopfans om zich te spiegelen aan Amerikaanse rappers en dus ook hun stijlmiddelen over te nemen. De hiphop waar zij naar luisteren is dan ook vooral Amerikaanse rap of rap gemaakt in de wijken waar de jongeren leven, waarin vaak het Amerikaanse gangsta-idioom wordt overgenomen. In 2009 raakt de Bijlmer volop in het nieuws na een aantal schietpartijen, die volgens de kranten veroorzaakt zijn doordat de zwarte jongeren zich te zeer spiegelen aan de voorbeelden die zij zien bij Amerikaanse rappers:

"Het gaat om jongens van twaalf tot vijftien jaar die in televisieclips worden bekogeld met beelden van „dure auto's en dure huizen". Dat zijn veelal onbereikbare zaken voor jongens die slecht of niet zijn opgeleid. „Die jongens proberen soms op de verkeerde manier aan geld te komen", zegt Sweet. Die 'lifestyle' wordt daarbij gecultiveerd door filmpjes met rappers die het gangsterdom verheerlijken. (...) Neem de rapper Lexxxus, die een week geleden werd neergeschoten op het Kwakoe festival. Binnen de kortste keren stond er een filmpje op YouTube waarin de rapper in een ziekenhuisbed stralend ligt te praten. „I'm still looking good", stelt hij de kijker gerust. „I'm a gangster." Sweet zag het met afgrijzen aan. „Verontrustend, deze vorm van stoer doen. Dit is het verkeerde rolmodel."

Uit: NRC Handelsblad, 15 augustus 2009

Het is opvallend dat er in artikelen over rappers uit achterstandswijken die meer subcultureel en deviant omschreven worden, vrijwel nooit de muziek belicht wordt. Wellicht wordt de rap die door de allochtone jongeren gemaakt wordt als irrelevant gezien, vanwege iconische authenticiteit: de artiesten proberen zich volgens de verslaggevers één-op-één te spiegelen aan Amerikaanse rappers.

Werden zij in de tweede periode nog geroemd om hun engagement, Marokkaanse rappers worden in de derde periode vaker belicht als deviant. Ali B is de eerste jaren van deze periode van de radar: na de grote aandacht voor hem rond 2005 lijkt er Ali B-moeheid te zijn opgetreden bij de kranten, aangezien zijn engagement ook steeds vaker uitgelegd wordt als Postbus-51 rap, wat een denigrerende bijklank heeft. De Marokkaanse rappers die na Ali B opstaan kaarten dan ook dezelfde problemen aan als B (integratie, discriminatie van minderheden), maar doen dit op een radicalere en meer controversiële wijze.

“Het antwoord op deze negatieve beeldvorming is nu te vinden in de Nederlandse hiphop-underground. Daar maakt een aantal rappers van Noord-Afrikaanse afkomst de onvrede over hun positie in Nederland tot onderwerp van hun nummers - zoals Algerino in Bergen op Zoom, Salah Edin in Alphen a/d Rijn en Feis in Rotterdam. (...) Dit zijn 'realiteitsrappers', geen blingbling-rappers. Hun toon is hard over de Nederlandse samenleving, hard over de overheid en hard over zichzelf. Niet voor niets noemde Salah Edin zijn cd Nederlands Grootste Nachtmerrie (met nummers als T.H.E.O., oftewel 'Teleurstelling, Haat, Ergernis & Onbegrip') en heet die van rapper Algerino Staatsvijand Nr.1. (...) Dit zijn geen knuffelmarokkanen als Ali B. Hun teksten liggen eerder in de lijn van Raymzters grimmige Kutmarokkanen?!!, uit 2003. De geuzennaam 'kutmarokkaan' is inmiddels wijd verbreid. Zo rapt Salah Edin in zijn nummer Het Land Van over Nederland: "Het land waar ik geboren ben, maar waar kom ik vandaan?/ 't land dat mij bestempelt als kutmarokkaan'.”

In bovenstaand citaat vallen een aantal dingen op. Er is weer de ridiculisering van Ali B als knuffelmarokkaan, waar de nieuwe generatie Marokkaanse rappers zich juist tegen afzet. Tevens worden de rappers ‘realiteitsrappers’ genoemd, wat verwijst naar Amerikaanse gangsta-rappers, die zichzelf reality rappers noemden. Er wordt wel een onderscheid gemaakt tussen deze groep realiteitsrappers en de Surinaamse en Antilliaanse ‘blingbling-rappers’ die hierboven behandeld zijn. De enige muzikale omschrijvingen in de artikelen over deze rappers gaan over het harde, grimmige karakter van de beats en de deviante, ook grimmige teksten. Het is opvallend dat bij Opgezwolle, die in hun raps ook vaker maatschappijkritisch uit de hoek komen, dit als een artistieke kracht van de muziek gezien wordt en bij de Marokkaanse realiteitsrappers als deviant. Bij hun gaan de artikelen immers voornamelijk over hun afkeer van de wijze waarop in Nederland met minderheden wordt omgegaan.

Naast bovengenoemde stromingen die verschillend belicht worden in de kranten, is er nog een vierde stroming herkenbaar, die van de ‘partyrap’. Artiesten als de Partysquad, maar ook ten dele Ali B en eerder nog Def Rhymz, staan bekend om hun hiphop waarop vooral te feesten valt. Deze groep rappers krijgt niet veel aandacht in de kwaliteitskranten, wanneer dit

al het geval is, is dit omdat de rapper in kwestie ook nog iets te vertellen heeft over een ander onderwerp en dus als spreekbuis kan dienen, zoals het geval is bij Ali B. Het is opvallend dat een commercieel zeer succesvolle groep als the Partysquad geen aandacht heeft gekregen in de kranten, maar recenter een rappers als Mr. Polska wel, op het moment dat Polen veelvuldig in het nieuws zijn, omdat zij een snelgroeiende groep in de Nederlandse samenleving zijn en overlast zouden veroorzaken:

“Je zou kunnen zeggen: een minderheid heeft in Nederland pas echt voet aan de grond gekregen als zij ook rappers voortbrengt. En zie hier de rijzende ster van Dominik Włodzimierz Groot, alias Mr. Polska, 22 jaar oud. Als eerste Nederlandstalige Poolse rapper zette hij de underdogpositie van het groeiend aantal Oost-Europeanen in Nederland op een beat: Eerst waren het de Marokkanen en de Turkjes / Nu zijn de Oostblok-boys schurkjes / Vanaf de bodem kun je alleen naar boven gaan.”

Uit: de Volkskrant, 30 november 2011

Nederlandse hiphop blijkt dus nog altijd sterk verbonden te zijn met het integratiedebat. Rappers worden vaak gebruikt als spreekbuis voor de etnische groep waaruit zij afkomstig zijn. Het gaat hierbij wel om rappers die indexicaal authentiek zijn; beschreven worden vanuit hun achtergrond en hun boodschap. Mr. Polska wordt indexicaal authentiek gezien door de nadruk op zijn boodschap, die voortkomt uit zijn Poolse achtergrond en verleden in een Utrechtse achterstandswijk. De donkere Bijlmerrappers worden op iconisch-authentieke wijze omschreven, door de nadruk op hun kopieergedrag van Amerikaanse gangsta-rappers. De groep wordt geproblematiseerd; hoewel het aantal rappers dat crimineel is en vice versa waarschijnlijk genuanceerder ligt, creëren de kranten een één-op-één-relatie, waarbij de nadruk ligt op subversieve activiteiten en geen aandacht is voor de muziek die uit de Bijlmer voortkomt. De Volkskrant publiceert wel een artikel waarin genuanceerder tegen de situatie in de Bijlmer aangekeken wordt, hier wordt rap echter wel gerepresenteerd als enige uitvlucht uit de bittere realiteit van het leven in een achterstandswijk, zoals dat in Amerika het geval is:

“Kiddo Cee: 'Dit ding genaamd hiphop betekent heel veel voor ons. Het heeft ons behoed voor veel problemen. Het geeft ons een stem, veel plezier en luistergenot. Bovenal verbreedt hiphop onze horizon. Want dat is de bedoeling van alle muziek en kunst: verbreden van je horizon en mensen tot elkaar brengen, ongeacht hun leeftijd of kleur. En ja, soms mag het best keihard, kwetsend en ranzig zijn.’”

Uit: de Volkskrant, 5 september 2009

4.4.5 De nieuwe braafheid?

De laatste twee jaar is er in de Nederhopwereld weer opnieuw rust ingetreden, zo lijkt het, nadat in de periode 2007-2009 vaker verhalen de kranten haalden over deviante rappers of geweld in achterstandswijken. Het lijkt alsof er weer een nieuwe normalisering van deviantie zich heeft voorgedaan, zoals subculturele theorie dit beschrijft. Opvallend is dat Nederhop genormaliseerd is doordat de stroming sinds 2010 steeds meer vergeleken werd met Nederlandse volksmuziek. De artistiek esthetische omschrijvingen zijn wat meer naar de achtergrond gedrongen, op enkele artiesten zoals de voormalige rappers van Opgezwolle (die nu minder actief zijn) en de Jeugd van Tegenwoordig (idem) na.

Ali B begon in 2010 het programma ‘Ali B op Volle Toeren’, waarin hij met bekende rappers nummers opnam van bekende Nederlandse volkszangers- en zangeressen uit het verleden en vice versa. Rond dezelfde periode tekende TopNotch de Belgische volkszanger Guido Belcanto. In het geval van TopNotch valt dit in een bredere ontwikkeling waar meer geëxperimenteerd werd met andere genres (ook hardcore-dj Promo, singer-songwriter Lucky Fonz III en gabberpunkband Aux Raus werden gecontracteerd), maar Nederhop flirtte met ‘Hollandse gouwe ouwen’ en volkscultuur. De kranten grepen dit aan om Nederhop steeds meer te vergelijken met Hollandse volksmuziek, op populair esthetische wijze. In deze periode dat Nederhop braver lijkt te worden, haakt Lange Frans ook weer in en neemt een album op met liedjes die gebaseerd zijn op de Nederlandse volksmuziektraditie:

“Hij heeft de muzikale context mee. Lange Frans keert terug in een tijd dat Nederlandse hiphop en volkscultuur een gemengd huwelijk zijn aangegaan, waarin Ali 'Op Volle Toeren' B koffie drinkt bij Corry Konings en waarin Gers Pardoel een duetje doet met Guus Meeuwis. Hij haakt in, al dan niet berekenend. Zijn kindje heet niet voor niets Levenslied. En de nieuwe single Een Nieuwe Dag, met Topper Jeroen van der Boom, wordt gebruikt als afsluiter van Hart van Nederland. (...) Een Nieuwe Dag is andermaal feelgood voor de natie.

Een Fluitsma en Van Thijn-tje. Die hij, net zoals hun immense collectie gouden en platina platen, enorm bewondert. Hij mag er zich graag aan spiegelen. Of aan de Toppers. Eerder dan aan zijn Nederlandse hiphopcollega's. 'Hier heb je nu eenmaal geen P Diddy of 50ct die als lichtend voorbeeld kunnen dienen. Borsato en de Toppers, dat zijn de jongens. Ik vind ook niet alles geweldig, maar heb me destijds kostelijk vermaakt op zo'n avondje Arena. Als je er genoeg bij drinkt, wordt het vanzelf Amsterdams carnaval. Maar dat moet muziek óók zijn.'"

Uit: de Volkskrant, 25 januari 2012

Het programma Ali B op Volle Toeren biedt de kranten een mogelijkheid om artiesten die eerder als deviant te boek stonden, zoals Kempfi (die een tijd gevangen heeft gezeten vanwege poging tot doodslag en mishandeling) en Negativ (voormalig drugsdealer) op een minder deviante wijze te belichten:

"Kuhr en Alberti ontpoppen zich als (groot)moederfiguren, die enthousiast een getatoeëerde dolende jongen aan de borst drukken."

Uit: NRC Handelsblad, 20 januari 2011

"Twee seizoenen lang voltrok zich op de Nederlandse televisie een muzikaal wonder. Ali B, rapper en entertainer, koppelde jonge hiphoppers en mc's aan bijna vergeten artiesten uit het volkse genre. Ze raakten in diepzinnig gesprek, bewerkten elkaars liederen, vielen elkaar jankend in de armen. Hiphop werd hoeba hap, en Denny Christian weer even hip."

Uit: de Volkskrant, 15 maart 2012

De nadruk bij de representatie van de rappers in de verslaggeving ligt erop dat zij vaak in tranen uitbarstten wanneer de Nederlandstalige volkszangers een gevoelige snaar bij hen raken. Hierbij is sprake van trivialisering: de deviantie van de rapper wordt getrivialiseerd en geridiculiseerd door een atypisch beeld op te voeren. De aandacht gaat hierbij echter niet uit naar de muziek, maar naar het (onverwachte) gevoelsleven van de rappers. Zoals rapper Dio, die niet meewerkte aan het programma het verwoorde:

"Nou ja, als rapper wordt het al snel aan je imago gekoppeld. Dat gebeurt nog steeds te veel, vind ik. Ook in Ali B op volle toeren zie je dat. Bij de gouwe ouwe artiest wordt altijd zijn muziek benadrukt, bij de

rapper gaat het vooral over zijn moeilijke jeugd. Daarom heb ik ook wel even nagedacht of ik wilde meedoen. Het eerste seizoen heb ik dat ook niet gedaan.”

Uit: de Volkskrant, 5 januari 2012

Nederhop anno 2012 valt wellicht te interpreteren als een periode waarin de muziek weer overwegend als een brave stroming wordt omschreven, net zoals het geval was in de tweede periode, met de Postbus 51-rap. Ook in het interview met Dio worden hem veel vragen gesteld die erop neerkomen dat rappers niet bepaald stoere jongens zijn. Het is opvallend dat een periode die in het begin te typeren viel als zeer pluriform in berichtgeving tegen het einde weer veel focust op een bepaald aspect.

5. Conclusies en discussie

In deze masterscriptie is de representatie van Nederlandse hiphop in de Nederlandse kwaliteitskranten in de periode 1990-2012 onderzocht. Eerder Nederlands onderzoek naar hiphop richtte zich vooral op een enkel aspect van de stroming, zoals de invloed van Amerika of de rol van allochtone rappers. Inhoudsanalyses naar de inhoud van mediateksten over hiphop waren vaker gericht op specifieke cases, daarnaast gingen deze analyses vaak over Amerikaanse hiphop. Door middel van een interpretatieve inhoudsanalyse en een theoretische steekproef zijn 125 artikelen onderzocht. Er is hierbij vooral gefocust op concepten uit de literatuur, zoals subculturele theorie en de relatie tot Amerika. Middels het beoordelen hoe hiphop gerepresenteerd en geclassificeerd werd in de onderzochte periode valt te stellen of de muziek legitiem wordt bevonden door de muziekjournalisten. Er blijken drie perioden te zijn in berichtgeving over Nederhop. De belangrijkste bevindingen in dominante thema's per periode zijn te vinden in tabel 1 op de volgende pagina.

Het blijkt dat er een duidelijke ontwikkeling heeft plaatsgevonden in de representatie van Nederlandse hiphop. Was de aandacht eerst slechts gericht op een enkele artiest (vooral Osdorp Posse) en werd de stijl niet al te serieus genomen, inmiddels wordt de stijl 'volwassen' genoemd en wordt een breed scala aan artiesten en stijlen beschreven. Nederlandse hiphop is hiermee een geaccepteerde populaire kunstvorm, zoals Baumann (2007) dit al vond voor Amerikaanse hiphop. Dit valt af te leiden uit de consensus die bestaat over de legitimiteit van Nederhop onder de Nederlandse muziekjournalisten. Amerika fungeerde in de beginjaren als bolwerk waarvandaan volgens de kranten de enige ware hiphop kwam, tegenwoordig wordt Nederlandse hiphop gerepresenteerd als authentiek en de stijl zou het Amerikaanse voorbeeld qua originaliteit en innovatie voorbijgestreefd zijn.

Verhagen (2000) deed onderzoek naar de representatie van de gabbersubcultuur in Nederland. Hierbij was sprake van een duidelijke representatie in subculturele termen. Hij onderscheidde hierbij ook verschillende periodes in de berichtgeving. In de eerste jaren werden gabbers in hysterische artikelen gekoppeld aan deviantie en criminaliteit, om later geridiculiseerd en genormaliseerd te worden. Er valt niet te stellen dat Nederlandse hiphop in zijn geheel als subcultuur wordt gerepresenteerd. Daarvoor is de culturele stroming waarschijnlijk te pluriform, in stijl, uitingen en doelen. De pluriformiteit van veel 'subculturen' is tevens een belangrijk theoretisch kritiekpunt op subculturele theorie. Er zijn

	Periode 1 (1990-2001)	Periode 2 (2002-2005)	Periode 3 (2005-2012)
Aandacht voor hiphop/ belichte artiesten	Weinig aandacht, zeer smal doordat de aandacht vooral gericht is op Osdorp Posse	Breder: vooral aandacht voor geëngageerde rap die past in het maatschappelijk debat	Zeer breed: breed scala aan artiesten en hiphopstijlen belicht in berichtgeving
Lokaliteit	Buiten grote steden worden artiesten niet authentiek bevonden	Meer aandacht voor afwijkende lokaliteiten	Ook rap van buiten de Randstad interessant: andere steden ook als ‘hiphopbolwerk’
Amerika & authenticiteit	Amerika is leidend en Nederlandse hiphop wordt continu hiermee vergeleken	Nederland brave broertje Amerika en niet al te serius te nemen	Nederhop is Amerika voorbijgestreefd in originaliteit, innovatie en authenticiteit
Deviantie	Nooit ver weg in de berichtgeving	Bestaat nog wel buiten mainstream, maar mainstreamhiphop wordt als braaf gerepresenteerd	Door het grote aantal artiesten dat wordt belicht ook aandacht voor deviantere artiesten
Subculturele representatie	Donkere rappers uit achterwijken worden in subculturele termen beschreven en geproblematiseerd	Weinig aandacht voor deviante onderstroom	Jongeren uit achterwijken worden nog altijd in subcultureel discours gerepresenteerd, nooit in muzikaal opzicht
Normalisering/hiphop als niet serieus te nemen	Sterk aanwezig in berichtgeving	Nog niet helemaal serieus genomen	Hiphop wordt vooral als ‘volwassen’ gerepresenteerd
Etniciteit/huidskleur/link met integratiedebat	Zwarte rappers worden gerepresenteerd in een Amerikaans/subcultureel discours	Vooraf aandacht voor geëngageerde Marokkaanse rappers na 11 september en moord op Pim Fortuyn	Meerdere etniciteiten belicht, beschrijvingen uit eerste periode ook enigszins aanwezig
Populaire esthetiek/ artistieke esthetiek	Vooraf berichtgeving in populair esthetisch discours, later focus op rap als poëzie	Niet veel aandacht voor esthetiek in vergelijking met de focus op engagement	Artistiek esthetische criteria sterk aanwezig: sprake van intermediaire esthetiek

Tabel 1: De belangrijkste bevindingen op een rij

enkele groepen Nederlandse hiphopartiesten te onderscheiden met een eigen publiek: de blanke Nederlandstalige rappers die gecontracteerd zijn bij labels en vooral omschreven worden in de onderzochte kranten. Hun fans zijn ook blank en in hun tiener- of twintigerjaren.

Een groep die vrij constant gerepresenteerd werd gedurende de onderzochte periode is de groep donkere, Engelstalige, rappers uit achterwijken zoals de Bijlmer, zij worden meer in een Amerikaans (gangsta-)rap discours gerepresenteerd en daarbij beschreven in een subcultureel discours. Hun muziek komt zelden tot nooit aan bod, wel hun delinquent gedrag, spiegeling aan het Amerikaanse bendeleven en onderlinge codes. Naast de bovengenoemde types artiesten is er nog een groep ‘partyrappers’, die niet al te serieus genomen wordt en niet veel gerepresenteerd wordt in de kwaliteitskranten.

Hiphop blijkt geschikt als uitingsvorm voor etnische minderheden of als vorm van verzet tegen het verharde integratie- en immigratiedebat in Nederland; buiten de donkere jongeren blijken vanaf 2002 ook Marokkaans-Nederlandse jongeren hiphop te gebruiken als uitingsvorm. De media gebruiken vooral in deze periode rappers als Ali B als spreekbuis voor hun etnische groep in het gepolariseerde maatschappelijk debat.

Nederhop heeft een sterke ontwikkeling doorgemaakt wat betreft legitimiteit. Buiten dat de deviante aspecten in teksten en rellen tussen rappers steeds minder aandacht kregen, is de representatie steeds meer verschoven van populaire esthetiek naar artistieke esthetiek. Rond de eeuwwisseling werden de raps van Def P. van Osdorp Posse al vergeleken met poëzie, met name de opkomst van rappers uit Zwolle, zoals Opgezwolle en Typhoon rond 2006 heeft ertoe geleid dat ook de beats en muzikale omlijsting van de raps artistiek worden beschreven. De wijze van representatie van Nederlandse hiphop valt het best te omschrijven als een intermediaire esthetiek, die het midden houdt tussen populaire- en artistieke esthetiek. In de huidige popjournalistiek wordt een intermediaire esthetiek vaak als legitiem gezien, wat in het geval van veel Nederlandse hiphop zeker het geval is.

Rose (2008) noemde Amerikaanse hiphop ernstig ziek, omdat de muziek niet langer vernieuwend zou zijn en slechts zou bestaan uit clichés van hypermasculiniteit en vrouwonvriendelijkheid. Nederlandse hiphop is wat dat betreft veel dynamischer. De stijl wordt in de kranten volwassen genoemd en geroemd, mede vanwege de veelzijdigheid van het genre. Deviante en controversiële uitingen maken wel onderdeel uit van Nederhop en in sommige periodes (zeker ook in de begintijd) gaat veel aandacht van de krantenartikelen uit naar controverses of delinquentie onder rappers, toch zijn deze representaties anno 2012 niet dominant.

Vanaf 2011 valt op dat Nederlandse hiphop steeds meer in verband gebracht wordt met Hollandse ‘gouwe ouwe’ artiesten, mede door een populair televisieprogramma van Ali B. Het lijkt erop dat er een nieuwe fase aanbreekt waarin hiphop getrivialiseerd en geridiculiseerd wordt, omdat de nadruk in de berichtgeving steeds meer gaat liggen op de gevoelige kant van de rappers, hun *mainstreamappeal* en de overeenkomsten tussen hiphop en een van oudsher ‘lager’ genre als Nederlandse volksmuziek. Rond 2005 gebeurde iets vergelijkbaars: Nederhop werd niet meer serieus genomen, vanwege de overdaad van rappers in massamedia en hun overmatige inzet voor goede doelen, wat smalend ‘Postbus 51-rap’ genoemd werd. Hieruit ontstond een tegenreactie van Marokkaanse ‘realityrappers’ die het

brave engagement van ondermeer Ali B en Lange Frans & Baas B zat waren. Tevens kwamen groepen als Opgezwolle op, die sterk een beroep deden op hun wortels in de underground. In deze periode ging de aandacht van de kranten meer uit naar deviante aspecten (in de Marokkaanse realityrap), maar ook naar artistieke aspecten (in het geval van de Zwolse artiesten, maar ook bijvoorbeeld bij de Jeugd van Tegenwoordig). Op basis van de tendensen die momenteel waar te nemen zijn in de representatie van Nederlandse hiphop valt een dergelijke tegenstroming te verwachten.

Hieruit blijkt ook de belangrijkste beperking van dit onderzoek. Ondanks dat 20 jaar Nederhop onderzocht is, is dit nog altijd een vrij beperkte periode. De stijl wordt nu volwassen genoemd, maar omdat de muziekstijl in Nederland nog relatief jong is zullen zich nog veel ontwikkelingen voordoen. Een definitief onderzoek naar de representatie van Nederlandse hiphop is daarom (nog) niet mogelijk. Het lijkt er echter op dat er weer een omslag in Nederlandse hiphop en de berichtgeving hierover aan komt, waar toekomstig onderzoek zich op zou kunnen richten.

In toekomstig onderzoek zou ook gekeken kunnen worden naar verdere beperkingen van dit onderzoek. Voor deze scriptie zijn slechts artikelen uit de Volkskrant en NRC Handelsblad geanalyseerd, het is zeer goed mogelijk dat populaire kranten op een andere wijze over rapmuziek berichten. Ook is het mogelijk dat de Volkskrant en NRC Handelsblad verschillende prioriteiten hebben in de berichtgeving van Nederlandse hiphop, deze scriptie had niet tot doel dit te onderzoeken, maar vervolgonderzoek zou zich meer met verschillen tussen deze kranten kunnen bezighouden. De ontwikkeling in berichtgeving van Nederlandse hiphop zou ook vergeleken kunnen worden met de ontwikkeling in andere (Europese) landen. Aangezien Amerika nog altijd van zeer groot belang is als referentiekader voor hiphop(verslaggeving) is een onderzoek dat specifiek ingaat op de rol van Amerika in niet-Amerikaanse hiphop interessant.

Vervolgonderzoek zou ook kwantitatief kunnen zijn. Dit onderzoek is kwalitatief van aard, omdat het onderwerp nog niet veel onderzocht is. Met de in dit onderzoek gevonden kennis zou een kwantitatieve inhoudsanalyse gedaan kunnen worden, waarin wordt onderzocht hoe vaak bepaalde thema's voorkomen in teksten over Nederlandse hiphop en zodoende de overhand hebben. Toekomstig onderzoek naar de krantenrepresentatie van hiphop zou ook kunnen bestaan uit, of worden aangevuld met interviews met journalisten om zo hun perceptie van de muziekstroming te kunnen onderzoeken.

Literatuurlijst

Armstrong, E.G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society* 27(3). 335-355.

Arthur, D. (2006). Authenticity and consumption in the Australian Hip Hop culture. *Qualitative Market Research: An International Journal* 9(2). 140-156.

Baartman, N. (25 Juli 2006). Zo goed zo nieuw zo fris. Gelezen op 22 maart 2012.
<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/2676/Cultuur/article/detail/764904/2006/07/25/Zo-goed-zo-nieuw-zo-fris.dhtml>

Baudrillard, J. (1994). The Precession of Simulacra. In M.G. Durham & D.M. Kellner (Red.) *Media and cultural studies: Keywords* (pp.521-549). Oxford: Blackwell.

Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics* 35. 47-65.

Beadle, J. (1993). *Will Pop Eat Itself? Pop Music in the Sound Bite Era*. London: Faber and Faber.

Bennett, A. (1999:1). Hip Hop am Main: the localization of rap music and hip hop culture. *Media Culture Society* 21. 77-91.

Bennett, A. (1999:2). Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33(3). 599-617.

Binder, A. (1993). Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. *American Sociological Review* 58(6). 753-767.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Bryson, B. (1996). Anything but Heavy Metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review* 61(5). 884-899.

Bryson, B. (1997). What About the Univores? *Poetics* 25(2-3). 141-156.

Canton, D.A. (2006). The Political, Economic, Social, and Cultural Tensions in Gangsta Rap [Boekbespreking van *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*]. *Reviews in American History* 34(2). 244-257.

Cheyne, A. & Binder, A. (2010). Cosmopolitan preferences: The constitutive role of place in American elite taste for hip-hop music 1991-2005. *Poetics* 38. 336-364.

Clarke, S. & Hiscock, P. (2009). Hip-hop in a Post-insular Community: Hybridity, Local Language, and Authenticity in an Online Newfoundland Rap Group. *Journal of English Linguistics* 37(3). 241-261.

Cross, B. (1993). *It's Not about a Salary...: Rap, Race, and Resistance in Los Angeles*. New York: Verso.

De Pers (10 Aug. 2007). Wilders doet aangifte tegen internetrapper. Gelezen op 22 maart 2012. <http://www.depers.nl/binnenland/90826/Wilders-doet-aangifte-tegen-rapper.html>

De Volkskrant (2002). De Geschiedenis van de Volkskrant. Gelezen op 25 april 2012. <http://www.devolskrant.nl/vk/nl/2686/Binnenland/article/detail/614928/2002/11/20/De-Geschiedenis-van-de-Volkskrant.dhtml>

Dedman, T. (2011). Agency in UK hip-hop and grime youth subcultures – peripherals and purists. *Journal of Youth Studies* 14(5). 507-522.

Deephouse, D.L. & Suchman, M. (2008). Legitimacy in Organizational Institutionalism. In R. Greenwood, C. Oliver, K. Sahlin & R. Suddaby (Red.) *The Sage Handbook of Organizational Institutionalism*. Thousand Oaks: Sage. 49-77

Dillmann Carpentier, F., Knobloch, S., Zillmann, D. (2003). Rock, rap, and rebellion: comparisons of traits predicting selective exposure to defiant music. *Personality and Individual Differences* 2003(35). 1643-1655.

Duncombe, S. (2007). (From) Cultural resistance to community development. *Community Development Journal* 42(4). 490-500.

Dyson, M.E. (2004). The Culture of Hip-Hop. In Forman, M. & Neal, M.A. (Red.), *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 68-76). New York: Routledge.

Entman, R.M., Matthes, J. & Pellicano, L. (2009). Nature, Sources and Effects of News Framing. In: Wahl-Jorgensen, K. & Hanitzsch, T. (Red.), *The Handbook of Journalism Studies* (pp. 175-190). New York: Routledge.

Forman, M. (2000). "Represent": Race, Space and Place in Rap Music. *Popular Music* 19(1). 65-90.

García-Álvarez, E & Katz-Gerro, T. (2007). Deconstructing Cultural Omnivorousness 1982-2002: Heterology in Americans' Musical Preferences. *Social Forces* 86(2). 417-443.

Gazzah, M. (2005). Maroc-Hop. Music and youth identities. *Youth Cultures* 16. 6-7.

Gelder, K. (2007). *Subcultures: Cultural histories and social practice*. New York: Routledge.

Gilroy, P. (1994). After the Love has Gone: Bio-politics and Ethno-politics in the Black Public Sphere. *Public Culture* 7(1).

Hall, S. (1976). *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. University of Birmingham.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Henderson, E.A. (1996). Black Nationalism and Rap Music. *Journal of Black Studies* 26. 308-339.

Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes, or Tribes? None of the Above? *Journal of Youth Studies* 8(1). 21-40.

Hesmondhalgh, D. & Melville, C. (2001). Urban Breakbeat Culture. In T. Mitchell (Red.), *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA* (pp.86-110). Middletown: Wesleyan University Press.

Hijmans, E. & Wester, F. (2006) De kwalitatieve interviewstudie. In F. Wester, K. Renckstorf & P. Scheepers (Red), *Onderzoekstypen in de communicatie-wetenschap* (pp. 507-532). Alphen aan den Rijn: Kluwer.

Jones, Q. (1990). *Listen Up: The Many Lives of Quincy Jones*. New York: Warner Books.

Kaikati, A.M. & Kaikati, J.G. (2004). Stealth marketing: how to reach consumers surreptitiously. *California Management Review* 46(4). 6-22.

Keyes, C.L. (2004). *Rap Music and Street Consciousness*. (1e paperback druk). Champaign: University of Illinois Press.

Kooijman, J. (2008). Fok de Macht. Nederlandse popcultuur als karaoke-amerikanisme. *Sociologie* 4(2-3). 195-207.

Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lacey, N. (1998). *Image and Representation. Key concepts in media studies*. New York: Palgrave.

McFarland, P. (2003). Challenging the contradictions of Chicanismo in Chicano rap music and male culture. *Race, Gender, and Class* 10. 92-107.

McLeod, K. (1999). Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation. *Journal of Communication* 49(4). 134-150.

McLeod, K. (2002). The Politics and History of Hip-Hop Journalism. In: S. Jones (Red.), *Pop Music and the Press*. (pp. 156-170). Philadelphia: Temple University Press.

Mitchell, T. (1995). Questions of Style: Notes on Italian Hip Hop. *Popular Music* 14(3). 333-347.

Mitchell, T. (2001). *Global Noise: Rap and hip-hop outside the United States*. Middletown: Wesleyan University Press.

Mitchell, T. (2003). Doin' Damage in My Native Language: The Use of "Resistance Vernaculars" in Hip Hop in France, Italy and Aotearoa/New Zealand, in Harris M. Berger & Michael Thomas Carroll (red). *Global Pop, Local Language*. Jackson: University Press of Mississippi.

Moss, C. (11 Maart 2004). *Grey Album* producer Danger Mouse explains how he did it. Gelezen op 21 maart 2012. <http://www.mtv.com/news/articles/1485693/grey-album-producer-explains-how-did-it.jhtml>

Motley, C.M. & Henderson, G.R. (2008). The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research* 61. 243-253.

Mulder, J., Ter Bogt, T., Raaijmakers, Q. & Volleberg, W. (2007). Music Taste Groups and Problem Behavior. *Journal of Youth and Adolescence* 36. 313-324.

Muziekencyclopedie (2012). Nederhop. Hiphop in de Nederlandse taal. Gelezen op 22 maart 2012. <http://www.muziekencyclopedie.nl/action/genre/Nederhop>

Nortier, J. & Dorleijn, M. (2008). A Moroccan accent in Dutch: A sociocultural style restricted to the Moroccan community? *International Journal of Bilingualism* 12(1&2). 125-142.

Novum. (29 Aug. 2011). Ali B niet blij met 'knuffelmarokkaan'. Gelezen op 21 maart 2012. <http://www.nu.nl/achterklap/2600054/ali-b-niet-blij-met-knuffelmarokkaan.html>

NRC Handelsblad (2002). Korte geschiedenis van NRC Handelsblad. Gelezen op 25 april 2012. http://vorige.nrc.nl/krant/article1889982.ece/Korte_geschiedenis_van_%3Cbr%3ENRC_Handelsblad

Osumare, H. (2001). Beat streets in the global hood: connective marginalities of the hip hop globe. *Journal of American & Comparative Cultures* 2. 171-181.

Pennycook, A. (2007). Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language, Identity & Education* 6(2). 101-115.

Peterson, R.A. (1992). Understanding Audience Segmentation. From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics* 21(4). 243-258.

Peterson, R.A. & Kern, R. (1996). Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* 61(5). 900-907.

Quinn, E. (2006). *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York: Columbia University Press.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.

Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop - and Why it Matters*. New York: Basic Books.

Rössel, J. & Beckert-Zieglschmid, C. (2002). Die Reproduktion kulturellen Kapitals. *Zeitschrift für Soziologie* 31(6). 497-513.

Schmutz, V, Van Venrooij, A, Janssen, S. & Verboord, M. (2010). Change and Continuity in Newspaper Coverage of Popular Music since 1955: Evidence form the United States, France, Germany, and the Netherlands. *Popular Music and Society* 33(4). 501-515.

Scott, J. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

Selfhout, M.H.W., Delsing, M.J.M.H., Ter Bogt, T., Meeus, W.H.J. (2008). Heavy Metal and Hip-Hop Style Preferences and Externalizing Problem Behavior: A Two-Wave Longitudinal Study. *Youth Society* 2008(39). 435-452.

Sieving, C. (1998). Cop out? The media, “Cop Killer”, and the deracialization of black rage. *Journal of Communication Inquiry* (1998)22. 334-353.

Shields, R. (1992). Spaces for the Subjects of Consumption. In: R. Shields (Red.), *Lifestyle Shopping: The Subject of Consumption*. London: Routledge.

Simonett, H. (2011). Giving Voice to the ‘dignified man’: reflections on global popular music. *Popular Music* 30(2). 227-244.

Stapleton, K.R. (1998). From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media, Culture and Society* 1998(20). 219-234.

Tanner, J., Asbridge, M. & Wortley, S. (2008). Our favourite melodies: musical consumption and teenage lifestyles. *The British Journal of Sociology* 59(1).

Tanner, J., Asbridge, M. & Wortley, S. (2009). Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance. *Social Forces* 88(2). 693-722.

Topnotch. (10 Mei 2007). Salah Edin & De Holocaust. Gelezen op 21 maart 2012.
<http://www.top-notch.nl/page/nieuws/4303/salah%20edin%20&%20de%20holocaust/>

Van Eijck, K. (2001). Social Differentiation in Musical Taste Patterns. *Social Forces* 79(3). 1163-1185.

Van Eijck, K & Lievens, J. (2008). Cultural omnivorousness as a combination of highbrow, pop, and folk elements: The relation between taste patterns and attitudes concerning social integration. *Poetics* 36. 217-242.

Van Gorp, B. (2007). The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In. *Journal of Communication* 57. 60-78.

Van Venrooij, A. & Schmutz, V. (2010). The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria. *Cultural Sociology* 4(3). 395-421.

Verhagen, S. Gabbers in de media. Van volkse relschoppers tot brave burgers. In: T, Ter Bogt & B. Hibbel (Red.), *Wilde jaren. Een eeuw jeugdcultuur*. (pp. 305-324). Utrecht: Lemma.

Warde, A, Wright, D & Gayo-Cal, M. (2008). The omnivorous orientation in the UK. *Poetics* 36. 148-165

Wermuth, M. (2001:1). De doorbraak van rap naar het grote (jongeren)publiek. In L.P. Grijp (Red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (pp. 828-833). Amsterdam: Amsterdam University Press-Salomé.

Wermuth, M. (2001:2). Rap in the Low Countries. Global Dichotomies on a National Scale. In T. Mitchell (Red.), *Global Noise: Rap and hip-hop outside the USA* (pp. 149-170). Middletown: Wesleyan University Press.

Wermuth, M. (2002). No Sell Out. De popularisering van een subcultuur. *Amsterdam: Aksant*.

Wermuth, M. (2005). De Doorbraak van de Marokkaans-Nederlandse Hiphop. In L.P. Grijp (Red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden. Een vervolg 2000-2005* (pp. 954-959). Amsterdam: Amsterdam University Press/Salomé.

Wester, F. & Peters, V. (2004). *Kwalitatieve analyse: Uitgangspunten en procedures*. Bussum: Coutinho.

Wester, F. & Pleijter, A. (2006). Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze. In F. Wester, K. Renckstorf & P. Scheepers (Red), *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap* (pp. 575-599). Alphen aan den Rijn: Kluwer.

Wester, F., Pleijter, A. & Renckstorf, K. (2006) Interpretatieve inhoudsanalyse: Nederlanders en Duitsers in de krant. In F. Wester (Red), *Inhoudsanalyse: theorie en praktijk* (pp. 191-205). Alphen aan den Rijn: Kluwer.

Wingood, G.M., DiClemente, R.J., Bernhardt, J.M., Harrington, K. Davies, S.L., Robillard, A. & Hook, E.W. (2003). A Prospective Study of Exposure to Rap Music Videos and African American Female Adolescents' Health. *American Journal of Public Health* 93(3). 437-439.

APPENDICES

APPENDIX A: Sensitizing concepts

De interpretatieve inhoudsanalyse van deze scriptie is verricht aan de hand van de sensitizing concepts die besproken worden in deze bijlage. Sensitizing concepts zijn concepten die afgeleid zijn uit de theorie waarvan de verwachting bestaat dat zij terug zullen komen in het onderzoeksmateriaal. De waarneming vindt plaats op basis van de concepten uit deze topiclijst (Wester & Pleijter, 2006, p. 593). Zo is voor deze scriptie in eerste instantie gelet op de concepten: authenticiteit, lokaliteit, Amerika, omschrijvingen in subculturele termen, omschrijvingen in artistiek esthetische termen en omschrijvingen in populair esthetische termen. Gedurende de analyse zijn de teksten gecodeerd. Veel codes zijn te scharen onder de sensitizing concepts, deze zullen hieronder dan ook bij het passende concept geplaatst worden. Daarnaast zijn in de geanalyseerde artikelen ook thema's gevonden die niet direct te scharen waren onder een sensitizing concept. Deze sloten soms wel aan bij de theorie en zijn, wanneer substantieel, opgenomen in de analyse.

Concept 1: Authenticiteit

Er is in de analyse gekeken of de omschreven rapacts als authentiek gerepresenteerd werden. Rappers werden in de artikelen als authentiek gerepresenteerd wanneer de nadruk lag op de plaats waar zij vandaan komen, wanneer de muziek vanuit deze lokaliteit wordt omschreven, wanneer de artiest wordt omschreven als de creatieve bron en de gemaakte muziek als urgent wordt beschreven. Daarnaast is het voor veel rappers belangrijk om een bepaalde undergrounduitstraling te hebben. Wanneer er hiernaar verwezen werd komt de rapper als authentieker naar voren dan wanneer de nadruk in het artikel erop ligt dat de muziek in kwestie een sterke top-40 uitstraling heeft of de artiest 'hitgevoelige' nummers schrijft.

Codes die tijdens de analyse zijn aangemaakt, die onder authenticiteit vallen (tussen haakjes het aantal maal dat de code voorkwam):

Subcultuur/underground/authenticiteit (343) (deze is later gesplitst in subcultuur en underground/authenticiteit)

Nederlandstalig dus authentiek/serieus te nemen (ook ten opzichte van Amerika) (85)

Rappen over eigen leefwereld (15)

Muziek van de straat (18)

Codes die authenticiteit tegenspreken:

Het is vooral entertainment (15)

Nederlandse rap als onauthentiek tegenover Amerika (36)

Braaf engagement/Postbus-51 rap (26)

Commercialiteit (26)

Breed publiek willen aanspreken (10)

Concept 2: Lokaliteit

Voor rappers blijkt het belangrijk zich met een bepaalde lokaliteit te verbinden. Zo noemen veel rappers hun afkomst in hun muziek. Voorbeelden hiervan zijn de eerste rappers uit South-Bronx en de gangsta-rappers uit Los Angeles. De artikelen in de analyse zijn ook hierop geanalyseerd. Het is interessant te zien of dergelijke verbindingen met lokaliteiten zich ook in de Nederlandse situatie voordoen. Het valt te verwachten dat in Nederhop vooral claims op grote steden authenticiteit verschaffen. Zo zal een artikel waarin wordt aangegeven dat een rapper uit de Bijlmer komt, de artiest meer als authentiek laten overkomen dan wanneer de nadruk erop ligt dat de rapper uit de provincie komt. Volgens Van Venrooij & Schmutz (2010, p. 405-407) kan een verwijzing naar de plaats van herkomst van een culturele uiting vallen onder de artistiek esthetische criteria. In dit geval wordt de lokaliteit als culturele plaats van herkomst gezien en komt naar voren dat de achtergrond van de artiest van belang is voor de muziek. Zo wordt de muziek als origineler en urgenter omschreven, omdat de artiest ook sociaal-culturele aspecten laat meespelen. Het zou bij hiphop zo kunnen zijn dat een nadruk op een lokaliteit die afbreuk doet aan de authenticiteit van de artiest, gebruikt wordt in artikelen om de artiest minder serieus weer te geven.

Ook is Amerika als lokaliteit belangrijk voor een scriptie over Nederlandse hiphop. Zoals in de achtergronden al naar voren kwam, kijken wereldwijd rappers en hiphopvolgers naar Amerika, waar rap ontstaan is. Het blijkt dat rappers in landen waar hiphop net ontstaat, beginnen met Amerikaanse rap zo exact mogelijk te benaderen. Voorts is het voor rappers

gebruikelijk verwijzingen te maken naar Amerika, door middel van *slang* of stijl. Aangezien hiphop pretendeert 'de waarheid' te vertellen, is het de vraag in hoeverre een te sterke imitatie van Amerikaanse stijlmiddelen de authenticiteit van de rappers beschadigd. Een rapper van het Nederlandse platteland wordt waarschijnlijk niet als authentiek beschreven wanneer deze zichzelf een gangsta-imago aanneemt.

Codes die tijdens de analyse zijn aangemaakt, die onder lokaliteit vallen (tussen haakjes het aantal maal dat de code voorkwam):

Lokaal gebonden (ook stadsniveau) (98)

Verwijzing naar Amerika (112)

Nadruk op Nederlandse makelij (58)

Concept 3: Omschrijvingen in subculturele termen

Voor subcultureel discours is in de artikelen gelet of de nadruk lag op deviante gedragingen van de rappers en hun fans. Zij zouden omschreven worden als een 'aparte' groep, losstaand van de rest van de samenleving en leden van andere jongerenculturen. Er is tevens gelet op omschrijvingen op basis van (afwijkende) stijl (zowel kleding als muziekstijl), maar ook gedragingen. Wanneer subculturen opkomen barst vaak een debat los over delinquente gedragingen door de leden van de subcultuur. Een veelvoud aan artikelen waarin de nadruk ligt op deze aspecten viel dan ook te verwachten in de Nederlandse context, mocht hiphop in Nederland als subcultuur omschreven worden.

Wanneer een muziekstroming zeer sterk in subculturele termen wordt omschreven zou dit volgens theoretici als Hebdige (1979) erop duiden dat de muziekstroming deviant is en een bedreiging voor de dominante culturele klasse. Via massamedia zou de dreiging dan teniet gedaan worden door de subcultuur allereerst als een gevaar te omschrijven, waarbij 'hysterische' krantenkoppen en teksten over de subcultuur te lezen zijn. Na deze periode zou de subcultuur geridiculiseerd worden (als curiositeit omschreven worden) of genormaliseerd. In het tweede geval zouden er veel artikelen verschijnen waarin leden van de subcultuur als niet anders dan gewone burgers worden omschreven. Zo kan de nadruk dan liggen op familiebanden, met omschrijvingen dat de rappers 'ook gewoon een moeder hebben', of later 'ook gewoon huisje, boompje, beestje willen'.

Codes die tijdens de analyse zijn aangemaakt, die onder subculturele representaties vallen (tussen haakjes het aantal maal dat de code voorkwam), codes behorend tot strategieën tegen subculturen worden hier ook genoemd:

Subcultuur/underground/authenticiteit (343) (deze is later gesplitst in subcultuur en underground/authenticiteit)

Deviantie (320)

"Niet serieus te nemen stroming"/normalisering rappers (212)

Hiphopklopjacht/onjuist behandeld (3)

Nederhop gaat naar de kloten (3)

Afwijkende rappers als amateurs (2)

Vragen gesteld bij rol media (3),

Concept 4: Omschrijvingen in artistiek esthetische termen

In de analyse viel een representatie onder artistiek esthetische termen, wanneer de bredere sociale, politieke of culturele context waarin de muziek gemaakt is werd besproken, wanneer de artiest als creatieve bron aangewezen werd en wanneer deze met hogere culturele werken of kunstenaars werd verbonden. De nadruk ligt vaak ook op originaliteit en innovatie (Van Venrooij & Schmutz, 2010, p. 405-407). Verwacht werd dat artikelen waarin Nederhop omschreven werd in artistiek esthetische termen, trefwoorden zouden staan die originaliteit of artistiekheid benadrukken. De context zou eerder benoemd worden, zoals hierboven al aangegeven zou de locatie waar het werk is ontstaan worden benadrukt, ook zou de sociaal-culturele achtergrond van de artiest meer naar voren komen. Het werd verwacht dat muziek eerder als complex, intelligent zou worden omschreven wanneer deze als legitiem gezien werd. Ook zou er eerder verwezen worden naar inspiratiebronnen die al legitimiteit genieten, zoals klassieke componisten.

Codes die tijdens de analyse zijn aangemaakt, die onder artistieke esthetiek vallen (tussen haakjes het aantal maal dat de code voorkwam):

Artistiek esthetisch (159)

Genre volwassen geworden (12)

Onderdeel van Nederlandse muzieklandschap, geen buitenbeentje (23)

Positieve doeleinden hiphop/engagement/emancipatoire functie (154)

Omschrijvingen in populair esthetische termen.

Concept 5: Omschrijvingen in populair esthetische termen

Tegenover de artistiek esthetische termen staan indicatoren die de populair esthetische criteria benadrukken. Het werd verwacht dat in artikelen die muzikanten of hun werken representeren in populair esthetische criteria, de nadruk eerder zou liggen op de gebruikerservaring.

Artikelen worden geschreven in populair esthetische criteria, wanneer er bijvoorbeeld gesproken wordt over een pakkende melodie of een energieke beat. Ook omschrijvingen in orale termen vallen onder de populair esthetische criteria, zoals een zoete klank, of een smaakloze plaat. Wanneer in artikelen het beoogde type luisteraar werd benoemd, zoals een tienerpubliek, of wanneer artistiek esthetische criteria werden tegengesproken, werd de muziek of artiest in kwestie ook omschreven in populair esthetische criteria (Van Venrooij & Schmutz, 2010, p. 405-407).

Codes die tijdens de analyse zijn aangemaakt, die onder populaire esthetiek vallen (tussen haakjes het aantal maal dat de code voorkwam:

Populair esthetisch (179)

Vergelijking met Nederlandse volksmuziek [21]

Gedurende de analyse is in eerste instantie vanuit deze sensitizing concepts naar de artikelen gekeken. Nieuwe concepten die opdoken tijdens de analyse hebben gedurende het proces ook een plaats in dit kader gekregen. De codes die niet direct onder een sensitizing concept geschaard konden worden staan hieronder genoemd. Een belangrijke aanmerking bij deze bijlage is dat de sensitizing concepts niet zonder meer leidend waren bij de totstandkoming van de analyse. Zo kan 'een verwijzing naar Amerika' op meerdere manieren opgevat worden. Daarom hebben meerdere tekstfragmenten meerdere codes gekregen. Zo zegt een verwijzing naar Amerika meer wanneer deze in combinatie met 'niet serieus te nemen' wordt gecodeerd. Gedurende de analyse heeft de onderzoeker tevens continu de geanalyseerde

fragmenten in context geprobeerd te brengen met de rest van de artikelen, zodat het overzichtsbeeld niet uit het oog verloren werd.

Codes die niet direct onder een sensitizing concept vallen, maar in de loop van het onderzoek wel zijn aangemaakt:

Voorhoede tegenover oervaders Nederhop (3)

Nadruk op Engelstalig/verschil met nederhop (5)

Majors slag gemist om nlhop/hiphop als industrie (4)

Succes, gemeten in geld = respect (BLING) (17)

Mediageniekheid (8)

Integratiedebat (95)

Hard werken (9)

Ironie/Rap moet vermakelijk zijn voor artiest/overdrijving (38)

Nadruk op relatie tot vrouwen/seks (54)

Verwijzing naar etniciteit/huidskleur (116)

Succes (109)

Belang van het internet (4)

Succes in het buitenland (3)

Slechts kleine voorhoede 'die het maakt' (4)

Onderlinge (goede) band hiphoppers (8)

Talent (2)

APPENDIX B: Geanalyseerde krantenartikelen

- .
- 13-1-1993: *Osdorp Posse: Amsterdamse versie van rap-muziek uit Amerikaanse getto's; Seks- en geweld-teksten 'niet serieus'*. Uit: NRC Handelsblad
- 21-2-1994: *Kloof burgers en politici loopt langs rappers en house*. Uit: NRC Handelsblad
- 20-6-1994: *'Ook de rap-scene heeft rotte plekken. Jammer'*. Uit: NRC Handelsblad
- 25-11-1994: *Ik flip nog kouder dan een ijsblok; De rap van Hollandse kleidouwers*. Uit: NRC Handelsblad
- 4-9-1995: *Def P. is de enige goeie in het vloeien en hij kan rappen als een galopperend paard; Het brullende publiek meet zich met Osdorp Posse*. Uit: NRC Handelsblad
- 6-1-1996: *Rapper Extince: levende bewijs dat de jeugd deugt*. Uit: NRC Handelsblad
- 8-1-1996: *Osdorp Posse wint Popprijs '95 op 10de Noorderslag; Nederpop binnen de hokjes*. Uit: NRC Handelsblad.
- 24-4-1998: *Def P gruwt van diepgang en reflectie*. Uit: de Volkskrant
- 26-4-1999: *Goochelen met de dikke Van Dale* Uit: de Volkskrant
- 21-5-1999: *Ik wil gek worden van nummers van nu ; Rotterdamse reggae vernieuwers The Postmen op Drum Rhythm en Pinkpop*. Uit: NRC Handelsblad
- 5-7-1999: *Keibang, maar een contract van Wu-Tang Clan op zak*. Uit: de Volkskrant
- 7-7-1999: *'We worden opgejaagd' ; Vraaggesprek met rapper van Spookrijders*. Uit: NRC Handelsblad
- 8-7-1999: *Rapmuziek en politie is water en vuur*. Uit: de Volkskrant
- 24-7-1999: *Eigenlijk is er weinig veranderd sinds de rederijkers ; Rapper Def P. van de Osdorp Posse brengt solo cd 'Cryptokilostijl' uit*. Uit: NRC Handelsblad
- 27-8-1999: *Verwant met Freek*. Uit: de Volkskrant
- 13-9-1999: *E-Life ; E-LIFe OVER*. Uit: NRC Handelsblad
- 14-9-1999: *Baby Y vecht en bemint op de dansvloer*. Uit: de Volkskrant
- 27-12-1999: *Tien jaar Djax ; SASKIA SLEGGERS OVER*. Uit: NRC Handelsblad
- 15-5-2000: *Bijlmer heeft rappers, mist animo*. Uit: de Volkskrant
- 9-6-2000: *Zeg, ik ben Superman niet ; De hip-hop van de nieuwe Neder- rappers*. Uit: NRC Handelsblad
- 21-2-2001: *'Je tekst moet geloofwaardig zijn' ; Gesprek met de Vlaamse nederrapper Brainpower*. Uit: NRC Handelsblad

- 22-2-2001: *Een duet in mijn eentje*. Uit: de Volkskrant
- 22-5-2001: *HIPHOP- TOP?* Uit: de Volkskrant
- 3-9-2001: *Borsten, billen en budget ; EXTINCE / DE AVONTUREN*. Uit: de Volkskrant
- 17-9-2001: *Bijlmerrappers bezoeken hun eigen festival niet*. Uit: de Volkskrant
- 15-12-2001: *'Kloten met woorden is een onderdeel van rappen'* Uit: de Volkskrant
- 22-10-2002: *Raymzter wil stof doen opwaaien*. Uit: NRC Handelsblad
- 25-4-2002: *'Integer of niet, daar gaat het om'*. Uit: de Volkskrant
- 31-5-2002: *Rappen voor de eigen parochie*. Uit: de Volkskrant
- 10-7-2002: *'De LPF is modern. Er is een linkse Fortuyn nodig'*. Uit: de Volkskrant
- 5-10-2002: *'Rotterdam heeft wel een soort vibe voor mij'*. Uit: de Volkskrant
- 26-10-2002: *Rapper Raymzter is uit de klei getrokken*. Uit: NRC Handelsblad
- 2-11-2002: *Multi culti hiphop*. Uit NRC Handelsblad
- 4-11-2002: *Kut Marokkaan!* Uit: de Volkskrant
- 7-11-2002: *De tijd is rijp ; Raymzter maakt van 'kutmarokkaan' een geuzennaam*. Uit: de Volkskrant
- 7-12-2002: *Brainpower in New York*. Uit: NRC Handelsblad
- 1-3-2003: *'Ik werk keihard en dat staat niet in verhouding tot deverkoop' Mulder, Gertjan, Brainpower*. Uit: de Volkskrant
- 20-3-2003: *'Ik heb geen regels of iets'* Uit: de Volkskrant
- 24-3-2003: *Yo, Moordgasten in het huis; Martijn en Luuk Reinders rappen naar voorbeeld van Osdorp Posse*. Uit: de Volkskrant
- 10-4-2003: *'Iedereen moet me kunnen volgen' ; Raymzter rapt over racisme, te laat komen en Almere*. Uit: NRC Handelsblad
- 22-1-2004: *'Hollandse shit is de beste' ; 'Ik ben nog steeds een ego, ijdel mannetje; mijn auto moet wel vet zijn en alles, maar ik weet dat het een plastic wereld is.'* Uit: de Volkskrant
- 24-1-2004: *Werk is voor losers, alleen de straat geeft status en macht*. Uit: de Volkskrant
- 29-1-2004: *'Dissen hoort bij het spel'* Uit: de Volkskrant
- 5-2-2004: *Nachtenlang pielen aan de perfecte beat ; Echt professioneel is het allemaal niet, nee. Maar het houdt ze scherp*. Uit: de Volkskrant
- 1-4-2004: *Fok urban, lang leve eclectic? ; I Hip en jong heeft alweer genoeg van het containerbegrip urban*. Uit: de Volkskrant

- 17-6-2004: *'Opruiend, ik?'* ; *Rapper Ali B.* Uit: de Volkskrant
- 1-7-2004: *'Het zijn jongens van de straat'* ; *Rapper Mohcain verdedigt DHC, maar vindt hun song over Hirsi Ali niks.* Uit: de Volkskrant
- 8-7-2004: *Aanpak OM van bedreigingen niet geregisseerd ; I Acties tegen politici hebben volgens justitie andere context gekregen sinds moord op Fortuyn.* Uit: de Volkskrant
- 8-7-2004: *'Moet ik dan over onderbroeken rappen?'* ; *I Maatschappijkritiek is inherent aan hiphop-teksten. 'Wij rappen over wat ons overkomt.' 'Laat deze muziek maar lekker onaangepast blijven'* Uit: de Volkskrant
- 9-7-2004: *Couscous-rap is oke* ; 9. Uit: NRC Handelsblad
- 20-8-2004: *'Het is ziek dat je een misdaad begaat en er dan over rapt'* Uit: de Volkskrant
- 27-8-2004: *Ik rap zoals ik praat ; Opwindende melodien bij Ali B.* Uit: NRC Handelsblad
- 2-10-2004: *Hoe bling is Nederland?* Uit: NRC Handelsblad
- 7-10-2004: *Rap niet gewelddadig maar juist liefdadig.* Uit: de Volkskrant
- 6-12-2004: *Ali B. wil alles, iedereen wil Ali B. ; Rapper van Marokkaanse afkomst beweegt zich moeiteloos in alle gezelschappen.* Uit: NRC Handelsblad
- 16-12-2004: *'Lijpe Mocro' kan wel wat hebben.* Uit: de Volkskrant
- 20-12-2004: *Zonder Ali B. geen vrede in het land ; Marokkaanse hiphopper is de ideale bruggebouwer: jong, gekleurd en uitgesproken.* Uit: de Volkskrant
- 6-1-2005: *Nederhop doet z'n ding.* Uit: de Volkskrant
- 17-1-2005: *Ali B is knuffelwinnaar van Popprijs 2004 ; De rappers verdringen de gitaristen op 'urban'-editie van festival Noorderslag.* Uit: NRC Handelsblad
- 21-1-2005: *Een applaus voor kleine moppies.* Uit: NRC Handelsblad
- 7-2-2005: *Zwolle vet de baas in Amsterdamse nederhop.* Uit: de Volkskrant
- 11-3-2005: *De sample heeft het overleefd ; Drie Nederlandse hiphopproducers.* Uit: NRC Handelsblad
- 5-4-2005: *'De meeste hiphop in Amerika staat al jaren stil' ; Pete Philly en Perquisite brengen album uit over vijftien gemoedstoestanden.* Uit: de Volkskrant
- 26-5-2005: *'Watskeburt, check het'.* Uit: de Volkskrant
- 11-6-2005: *'Datskeburt' met die achterbuurtlingo.* Uit: de Volkskrant
- 22-7-2005: *Aangifte tegen rappers om prediken geweld tegen joden.* Uit: de Volkskrant

- 1-9-2005: *De magie is de mix ; 'Het is iets totaal nieuws dat jongeren bindt. Het urban-gevoel is dat onze jonge maatschappij een prachtige mix-cultuur is geworden, en daar wil je bij horen.'* Uit: de Volkskrant
- 10-9-2005: *Na Watskeburt: elke dag lijf.* Uit: NRC Handelsblad
- 28-9-2005: *'Belangrijk is dat mijn emoties echt zijn' ; Rocky Soekha, rapper en voorman van THC, ziet zichzelf niet als gangster.* Uit: de Volkskrant
- 29-9-2005: *'O, wat schep ik genoeg in spelen met taal'* Uit: de Volkskrant
- 5-11-2005: *Tv-beelden verzieken jeugd met romantiek pimp, slet & gangsta.* Uit: de Volkskrant
- 17-11-2005: *NEEM EEN STANDPUNT IN!; Multiculturele sound.* Uit: de Volkskrant
- 17-12-2005: *IS HET DAN ZO KLOTE HIER.* Uit: de Volkskrant
- 13-2-2006: *Tragiek van een virtuoze nederhop-pionier.* Uit: de Volkskrant
- 24-2-2006: *Proef die woofers; Rapgroep Opgezwolle heeft geen boodschap, wel een mening.* Uit: NRC Handelsblad
- 9-3-2006: *Rappen voor Drachten.* Uit: NRC Handelsblad
- 17-3-2006: *'In een string op tv, dat willen vrouwen zelf'; De Jeugd van Tegenwoordig vindt discussie over grove hiphop-clips 'loos'.* Uit: NRC Handelsblad
- 24-3-2006: *'Mijn Engels is veel te slecht'.* Uit: de Volkskrant
- 31-3-2006: *Meer dan alleen maar een 'bitch'; De opkomst van vrouwelijke rappers in Nederland.* Uit: NRC Handelsblad
- 12-6-2006: *Geen doorsnee nigger.* Uit: de Volkskrant
- 23-6-2006: *Rappen voor Postbus 51 Postbus; Rappers zetten zich in voor liefdadigheidsorganisaties; Reportage Rap Rap.* Uit: NRC Handelsblad
- 7-7-2006: *Geen brood met suiker meer; Gangsterrap op straat en in de gevangenis; ; Nederrap.* Uit: NRC Handelsblad
- 2-11-2006: *NEDERHOPPER OVERZEE; Producer Matthijs Rook, alias Nicolay.* Uit: de Volkskrant
- 2-11-2006: *Filosofische flow.* Uit: de Volkskrant
- 24-11-2006: *Liever rappen dan zo'n saai potje bingo; Grote groep ouderen rapt in Den Haag vol overgave. 'Jammer dat we niet dansen zoals op tv'.* Uit: de Volkskrant
- 8-2-2007: *LEEFBAAR RAPT TEGEN DE RAPPERS.* Uit: de Volkskrant
- 31-3-2007: *Rapper in kogelvrij vest.* Uit: de Volkskrant

- 19-7-2007: *NEDERLANDSE RAPPERS IN HET ZONNETJE GEZET*; boek Hoogte- en dieptepunten van twee jaar hiphop. Uit: de Volkskrant
- 27-7-2007: 'Luister! Dan komt het goed'; *De onvrede van de Marokkaanse 'reality-rappers'*; *Pop Reportage*. Uit: NRC Handelsblad
- 28-7-2007: *Grove raps ontaarden in gewelddaden*. Uit: NRC Handelsblad
- 28-7-2007: *Pimps en ho's in Heuveland; De plattelandsjongere heeft grotestadsproblemen*. Uit: NRC Handelsblad
- 17-12-2007: *Sterk Opgezwolle doet 50 Cent vergeten*. Uit: de Volkskrant
- 22-2-2008: 'Je moet uitbuiten wat ze van je willen'. Uit: de Volkskrant
- 18-7-2008: 'Elkaar dissen is er in dit dorp minder bij'; *Vijf vragen Utrechtse hiphop*. Uit: de Volkskrant
- 15-1-2009: 'Ik verkoop altijd uit' Uit: de Volkskrant
- 28-3-2009: 'Baas B wilde liedjes en ik wilde beuken'. Uit: de Volkskrant
- 3-8-2009: *Kami-Kazi grapt in rustig Slotervaart*. Uit: NRC Handelsblad
- 15-8-2009: 'Verontrustend, deze vorm van stoer doen'; *Stadsdeelvoorzitter Elvira Sweet van Amsterdam-Zuidoost noemt recente golf van geweld onacceptabel*. Uit: NRC Handelsblad
- 5-9-2009: 'Geweld is een feit, rap ons antwoord'; *Videoclips en raps zouden ertoe bijdragen dat in de Amsterdamse Bijlmer zo veel geweld is*. Uit: de Volkskrant
- 26-9-2009: 'Osdorp Posse heeft nederhop neergezet'; *Rapper Def P stopt na twintig jaar met de Nederlandstalige hiphopband Osdorp Posse*. Uit: NRC Handelsblad
- 9-10-2009: *De gescheiden werelden van neder- en hiphop; van gijssel over...* Uit: de Volkskrant
- 14-1-2010: 'Je bereikt soms meer door te fluisteren'. Uit: de Volkskrant
- 25-1-2010: *Concert Kempri ontaardt in chaos*. Uit: de Volkskrant
- 14-4-2010: 'Dat is gewoon hard, als iemand voelt wat jij rapt'; *interview The opposites: willem de bruin en twan steenhoven*. Uit: de Volkskrant
- 16-6-2010: *Wildwesttaferelen in Zuidoost*. Uit: de Volkskrant
- 17-6-2010: *Straffen van 10 en 11 jaar geëist tegen Green Gang; Rapformatie beschuldigd van schietpartij*. Uit: de Volkskrant
- 8-10-2010: *Kyte heeft maar één doel: 'Ik wil niets moeten'*; *Reportage Trompettist en bandleider Kytteman heeft zijn eigen vrijstaat*. Uit: de Volkskrant

- 17-11-2010: *Fresku, de Nijhoff onder de rappers*. Uit: NRC Handelsblad
- 29-12-2010: *Warm nest voor de moeilijke jongens; Rappers kiezen voor label Top Notch uit angst voor te veel invloed muziekindustrie*. Uit: NRC Handelsblad
- 31-12-2010: *Wie niet mee springt is gek Vijf uur plezier in de Melkweg met de stal van nederhoplabel Top Notch*. Uit: de Volkskrant
- 7-1-2011: *'Het is allemaal een kwestie van gevoel'*. Uit: de Volkskrant
- 20-1-2011: *Witte en zwarte volkscultuur bij elkaar op de koffie, dankzij Ali B; Zap*. Uit: NRC Handelsblad
- 2-4-2011: *'Muziek is mijn drugs'*. Uit: NRC Handelsblad
- 15-6-2011: *Geblessed Muziek; interview kempi, rapper*. Uit: de Volkskrant
- 23-7-2011: *lekker lange luisterlijst Sinterklaas tot sjembek*. Uit: de Volkskrant
- 2-9-2011: *Mooi kindje; interview rapper rico en beatsmaker kubus*. Uit: de Volkskrant
- 30-11-2011: *De aanstekelijke beat van Mr. Polska*. Uit: de Volkskrant
- 24-12-2011: *De zwarte man is een karikatuur van zichzelf*. Uit: NRC Handelsblad
- 5-1-2012: *Braaf & bescheiden Muziek; Interview rapper Dio Braaf*. Uit: de Volkskrant
- 16-1-2012: *Nederlandse hiphop verrijkt en vernieuwd; De Jeugd van Tegenwoordig krijgt de Popprijs uitgereikt op Noorderslag, het festival dat zicht biedt op de popbeloftes voor dit jaar*. Uit: NRC Handelsblad
- 16-1-2012: *Jeugd voorbij: Reportage Eurosonic Noorderslag*. Uit: de Volkskrant
- 25-1-2012: *Frans Modaal Hiphop; Interview Rapper Lange Frans*. Uit: de Volkskrant
- 24-2-2012: *Hip hop dier Hiphop; interview rapper en voordrachtskunstenaar Kapabel*. Uit: de Volkskrant
- 9-3-2012: *Place to beat; Reportage Hiphopstad Groningen*. Uit: de Volkskrant
- 15-3-2012: *Nieuwe glorie dankzij Ali; Reportage Ali B's Concert Zonder Naam*. Uit: de Volkskrant