

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΘΕΜΑ: Αόρατα παιδιά: Ο ήχος της Hip Hop**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
Της φοιτήτριας  
Πάσκο Μυρτώ  
ΑΕΜ:1780**

**Επιβλέπων καθηγητής: Γεώργιος Κίτσιος, επίκουρος καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019**



## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ

ΗΠΑ: ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ ΑΜΕΡΙΚΗΣ

ΜΜΕ: ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

NWA: NIGGAE WITH ATITTUTE



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ .....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗ. ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ .....	8
1.1 Ορισμός .....	8
1.2 Ιστορικά Στοιχεία .....	9
1.3 Προσωπικότητες της Hip Hop .....	18
1.4 Τα στοιχεία της Hip Hop.....	19
1.5 Η ελληνική Hip Hop μουσική .....	22
1.6 Έκφραση των στίχων από τα hip hop τραγούδια .....	24
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΗΣ HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	25
2.1 Χαρακτηριστικά της Hip Hop μουσικής .....	25
2.2 Εκδοχές της Hip Hop μουσικής .....	30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ .....	43
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΗΧΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ.....	65
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	75
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	77





## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το Hip – Hop ξεκίνησε ως περιθωριακή αφρο-αμερικανική κουλτούρα που ξεπήδησε από τα γκέτο των μεγαλουπόλεων Αμερικής τη δεκαετία του 1970. Το Hip – Hop εκτός από μουσική αντιστοιχεί σε τύπο χορού, το breakdance, τύπο εικαστικής δημιουργίας, το graffiti, τρόπο ρυθμικής ομοιοκατάληκτης ομιλίας, το rap (rap: χτυπώ. Χτυπητός τρόπος ομιλίας). Η τεχνική του “ραπαρίσματος” έχει τις ρίζες του στην τεχνική toasting των τζαμαϊκανών dj’s οι οποίοι συνήθιζαν να λένε διάφορες λέξεις και φράσεις πάνω από τις μουσικές που έπαιζαν. Από εδώ προέρχεται και η φιλοσοφία του “call and response” όπου ο dj ή mc λέει μια λέξη στο μικρόφωνο και ζητά από το κοινό να την επαναλάβει με το ρυθμό. Ωστόσο φαίνεται πως η λέξη αποτελεί επίσης ακροστιχίδα της φράσης Rhythmic American Poetry. Αντίστοιχα αυτός που ραπάρει, δηλαδή ο mc, σημαίνει ο τελετουργός: mc = master of ceremony. Φαίνεται πως οι ρίζες της Hip – Hop μουσικής βρίσκονται στην Δυτική Αφρική, ενώ διαθέτει επίσης αμερικανικές μπλουζ και τζαζ επιρροές.

Το Hip – Hop ταξίδεψε κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970, στην Ευρώπη και αρχές της δεκαετίας του 1980 στην Ελλάδα.

Η εργασία αυτή αποτελεί ανασκόπηση της τρέχουσας βιβλιογραφίας σχετικά με την Hip Hop μουσική.

Αποτελείται από 5 κεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο αναλύει στοιχεία σχετικά με την ιστορική αναδρομή της Hip Hop μουσικής.

Το δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζει βασικές εκδοχές της Hip Hop μουσικής.

Το τρίτο κεφάλαιο αναφέρει το περιβάλλον που αφορά την Hip Hop μουσική.

Το τέταρτο κεφάλαιο αναλύει τον ήχο και την θεματολογία της Hip Hop μουσικής.

Το πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζει την διαδικασία της απομαγνητοφώνησης.

Ακολουθούν τα συμπεράσματα και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗ. ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

## 1.1 Ορισμός

Ως Hip Hop καλείται το μουσικό είδος που ταυτόχρονα είναι και μια φιλοσοφία ζωής. Πρόκειται για ένα είδος το οποίο δεν είναι και τόσο διαδεδομένο στην χώρα μας διότι μπορεί να ταιριάζει στην κουλτούρα της Ελλάδας παρόλα αυτά είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον και με εξαιρετικά δείγματα από ταλέντο και γραφή από ένα κόσμο ο οποίος επιμένει να σκέφτεται, να οραματίζεται και να αντιστέκεται ένα καλύτερο αύριο (Amstrong, 2004).

Με τον όρο Hip Hop καλούνται πολλά ταυτοχρόνως και διαφορετικά πράγματα. Αυτοί που ασχολούνται με αυτό το είδος της μουσικής ξέρουν ότι δεν είναι μόνο ένα απλό είδος χορού με μουσική αλλά και ένας τρόπος ζωής για τους περισσότερους από αυτούς (Amstrong, 2004).

Πρόκειται για ένα πολιτιστικό κίνημα όπως είναι η Αναγέννηση, ο σοσιαλισμός και το κίνημα για την παγκοσμιοποίηση. Δεν είναι μόνο στίχοι απλά και ζωντανή μουσική που έχει φέρει μια νέα ιδέα στον χώρο της μουσικής βιομηχανίας και όχι μόνο (Amstrong, 2004).

Η Hip Hop μουσική είναι μια ολόκληρη κοινωνική διαδικασία η οποία εμφανίζει τριβή μεταξύ των ανθρώπων του κοινωνικού περιβάλλοντος και των ιδιαιτεροτήτων που εντοπίζεται οι κοντινοί άνθρωποι μεταξύ τους (Amstrong, 2004).

## 1.2 Ιστορικά Στοιχεία

Οι κύριες ιστορικές εποχές του hip hop είναι η παλιά σχολική περίοδος hip hop (1970-1985), η οποία ξεκίνησε από την αρχή του hip hop έως την εμφάνισή της στο mainstream και την χρυσή εποχή (1985-1993) οι ήχοι της Ανατολικής Ακτής και της Δυτικής Ακτής και μεταφέρθηκαν στη σύγχρονη εποχή με την άνοδο των γκάνγκστα rap και G-funk, που δημιουργήθηκαν από τη Δυτική Ακτή. Τα χρόνια μετά το 1993 περιέχουν τα hardcore hip hop, bling και υπόγεια είδη, τα οποία καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη σύγχρονη εποχή (Amstrong, 2004).

Η Hip hop δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70 στα μπλοκ πάρτι στη Νέα Υόρκη, όπου οι DJ άρχισαν να απομονώνουν τα breaks, συγκεκριμένα σημεία ή σημείο ενός τραγουδιού, διάρκεια συνήθως λίγων δευτερολέπτων, που ακούγονται σκέτα τα κρουστά – από εδώ προέρχεται και ο όρος drumbreak για να χτυπήσουν τραγούδια funk, soul, R & B και disco. Οι ρίζες αυτού του τύπου τραγουδιών πηγάζουν από τα μέσα της δεκαετίας του '50 όταν ο καλλιτέχνης rock / funk James Brown πιστώνει το συγκρότημα του Little Richard ως πρώτος που έβαλε το funk στο rock beat. Αυτά τα τραγούδια βασίστηκαν σε - "breakbeat" DJing. Καθώς το hip hop έγινε δημοφιλές, οι ερμηνευτές άρχισαν να μιλάνε ενώ έπαιζε η μουσική και έγιναν γνωστοί ως MCs ή emcees. Το 1979 κυκλοφόρησαν οι πρώτες εμπορικές εκδόσεις hip hop που κυκλοφόρησαν: "The Rapper's Delight" από την The Sugarhill Gang, η οποία έγινε το Top 40 hit στο αμερικανικό Billboard pop singles chart. Ο 'Rapper' σε σχέση με τη μουσική δημιουργήθηκε από αυτό το τραγούδι. Ορισμένοι ιστορικοί αναφέρουν τον βασιλιά Tim Tim III (Personality Jock) από το Fatback Band για να είναι η πρώτη εμπορική hip hop κυκλοφορία αλλά ήταν μια ομάδα funk και disco (Amstrong, 2004).

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, το hip hop άρχισε να διαφοροποιείται και να εξελίσσεται σε μια πιο σύνθετη μορφή. Ταυτόχρονα, αναπτύχθηκαν πιο εξελιγμένες τεχνικές, όπως της ηλεκτρονικής καταγραφής. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ένας αριθμός νέων στυλ hip hop και υποειδών άρχισαν να εμφανίζονται ως το είδος που κέρδισε δημοτικότητα. Οι μουσικοί hip hop συνεργάστηκαν με ροκ συγκροτήματα. Για παράδειγμα η ιστορική συνεργασία των RUN DMC με τους Aerosmith για την δημιουργία του τραγουδιού Walk This Way και απλώθηκαν στα είδη του συνειδητού hip hop, της tzaaz-rap και της rap gangsta (Amstrong, 2004).

Στη δεκαετία του 1990, άρχισε μια παρατεταμένη αντιπαράθεση μεταξύ των rappers της Δυτικής Ακτής και της αναδυόμενης Ανατολικής Ακτής. Έχει επικεντρωθεί γύρω από τον Tupac Shakur και τον Notorious B.I.G. και οδήγησε και στους δύο θανάτους τους, το 1996 και το 1997 αντίστοιχα. Το 1996, η μπάντα Bone Thugs-N-Harmony με έδρα το Cleveland ξεπέρασε το 32-year-old ρεκόρ των Beatles για το ταχύτερο ανερχόμενο single με το Tha Crossroads και το 2000 ο The Marshall Mathers LP του Eminem πάνω από εννέα εκατομμύρια αντίτυπα και κέρδισε ένα βραβείο Grammy (Anderson, 1990).

Η Hip Hop μουσική είναι ένα είδος μουσικής με ρίζες από την δεκαετία του 70 κυρίως από τις ΗΠΑ (Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής) και ειδικότερα από το Μπρονξ στην Νέα Υόρκη – αν και αυτό δεν μπορούμε να το υποστηρίξουμε με απόλυτη σιγουριά καθώς σαν κίνημα, από τις απαρχές του, είχε εξαπλωθεί σε όλο το μήκος αυτής της αχανούς χώρας. Ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα της Hip Hop μουσικής είναι ο *Cool Herc (Clive Campbell)*, ο οποίος θεωρείται από πολλούς ότι είναι η αρχή του Χιπ-Χοπ (Anderson, 1990). Ο Steven Hager ήταν αυτός που χρησιμοποίησε για πρώτη φορά εγγράφως τον όρο Hip Hop στην εφημερίδα με τίτλο "*The village voice*" από τον *Steven Hager*. Το Hip Hop εκείνα τα χρόνια χρησιμοποιούνταν από τις διάφορες συμμορίες κυρίως σε περιοχές με ανεργία και φτώχεια. Πλέον οι συμμορίες έχουν βρει έναν άλλο τρόπο εκτόνωσης εκτός από την βία των προβλημάτων της καθημερινότητας στις διάφορες συνοικίες των ΗΠΑ και αυτός ο τρόπος είναι ο χορός Hip Hop που είναι γνωστός με το όνομα breaking που από τότε έλυνε τις διαφορές μεταξύ των συμμοριών (Anderson, 1990).

Η μουσική μπορεί να γίνει πιο εκφραστική και με μεγάλη ένταση με την δυνατότητα συμμετοχής είτε ως δημιουργοί είτε ως ακροατές (Anderson, 1990).

Η εναλλακτική των μαχαιριών, των πιστολιών και των όπλων η διάλυση των συμμοριών είναι τα χορευτικά δίνοντας μάχες μεταξύ τους που λέγονται battles. Αυτός που χάνει στο χορό ομολογεί

την ήττα του σε δημόσιο χώρο μπροστά σε αυτόν που νίκησε εν ειρήνη (Anderson, 1990).

Η Hip Hop μουσική έχει ελαττώσει αρκετά την βία κάνοντας τους νέους να εκτονώνονται μέσω της μουσικής. Τα είδη της μουσικής Hip Hop είναι από pop μέχρι Ινδικοί ρυθμοί οι οποίοι ανακατεύονται με μαγεία είτε είναι μουσική είτε είναι χορός. Το είδος αυτής της μουσικής ήταν εμπνευσμένο, εκτός από τον ρατσισμό και το θρήσκευμα, το χρώμα και τις πολιτικές πεποιθήσεις, και άλλες διακρίσεις (Anderson, 1990).

Τα διάφορα είδη μουσικής που ερχόταν στα χέρια των Dj ήταν τελείως ανανεωμένα, ζωντανά με ρυθμό και καινούρια. Αυτή την τακτική την έκαναν και οι μετανάστες χορευτές, οι οποίοι ήταν γνωστοί ως Bboys και Bgirls στην Αμερική και σε άλλες χώρες, οι οποίοι ανακάλυψαν τα πιο εντυπωσιακά τραγούδια, βήματα χορών, πολεμικές τέχνες και με κινήσεις *cool* ή *fresh*, όπως τις ονόμαζαν και τις συμπεριλάμβαναν, τελείως αλλαγμένες και προσαρμοσμένες στο είδος προκειμένου να βγει ένα τέλειο και εντυπωσιακό αποτέλεσμα (Anderson, 1990).

Με λίγα λόγια η Hip Hop είναι ένας τρόπος έκφρασης, ένας πολιτισμός, μια κουλτούρα που εκφράζει δισεκατομμύρια ανθρώπους σε όλο τον κόσμο. Δεν περιορίζεται από παράγοντες, όπως π.χ. η φυλή, το θρήσκευμα, το χρώμα, οι πολιτικές πεποιθήσεις, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, αλλά μπορεί να ακουστεί και να χρησιμοποιηθεί ως τρόπος έκφρασης από όλους τους ανθρώπους στον κόσμο. (Anderson, 1990)

Αν και θεωρείται ευρέως συνώνυμο της rap μουσικής, ο όρος hip-hop αναφέρεται σε μια περίπλοκη κουλτούρα που περιλαμβάνει τέσσερα στοιχεία: *deejaying* ή *"turntabling"*. *rapping*, επίσης γνωστή ως *"MCing"* ή *"rhyming"*? γκράφιτι ζωγραφική, επίσης γνωστή ως *"γράφημα"* ή *"γραφή"*? και *"B-boying"*, που περιλαμβάνει τον χορό, το στυλ και τη στάση του hip-hop, μαζί με το είδος της γλώσσας του σώματος που ο φιλόσοφος Cornel West περιέγραψε ως *"αισθητική της στάσης"* – Πέμπτο στοιχείο, *"γνώση του εαυτού / "Προστίθεται μερικές φορές στον κατάλογο των στοιχείων του hip-hop, ιδιαίτερα από τους καλλιτέχνες και τους επιστήμονες του hip-hop που έχουν κοινωνική συνείδηση. Άλλοι υποστηρίζουν ότι πέμπτο στοιχείο αποτελεί το beatbox αλλά είναι αρκετά άστοχο για να το δεχτούμε καθώς χρησιμοποιούνταν εξ απ' ανέκαθεν στα freestyles των δρόμων από τις αρχές της γέννησης του χιπ χοπ. Το Hip-hop προήλθε από την αμερικανική οικονομικά μειωμένη περιοχή South Bronx της Νέας Υόρκης Θα μπορούσαμε βέβαια να αποφύγουμε την πιο διαδεδομένη και κοινά αποδεκτή αφήγηση και να υποστηρίξουμε ότι η γενέτειρά του ήταν το Γουάτς στην Καλιφόρνια της Ανατολικής Ακτής. στα τέλη της δεκαετίας του*

1970. Καθώς το κίνημα του hip-hop ξεκίνησε στα περιθώρια της κοινωνίας, η προέλευσή του περιβάλλεται από μύθο, αινιγματισμό και μυστήριο (Butler, 2004).

Το γκράφιτι και ο σπασμωδικός χορός, οι πτυχές της κουλτούρας που πρωταγωνίστησαν στην προσοχή του κοινού, είχαν το λιγότερο μόνιμο αποτέλεσμα. Το κίνημα για το γκράφιτι ξεκίνησε περίπου το 1972 από Έλληνα Αμερικανό έφηβο που υπέγραψε ή "επισημάνθηκε" το Taki 183 (το όνομά του και ο αριθμός της οδού που διέμενε) σε τοίχους σε όλο το μετρό της Νέας Υόρκης. Μέχρι το 1975 οι νεαροί στο Μπρονξ, το Κουίνς και το Μπρούκλιν βρίσκονται στα τρένα κάτω από το σκοτάδι για να ψεκάσουν ζωηρόχρωμες ζωγραφικές αποχρώσεις των ονομάτων τους, εικόνες από τα κόμικς και την τηλεόραση και ακόμη και από τον Κάμπελ του Andy Warhol τις πλευρές των αυτοκινήτων του μετρό. Σύντομα, σημαντικοί έμποροι τέχνης στις ΗΠΑ, την Ευρώπη και την Ιαπωνία εμφάνιζαν γκράφιτι σε μεγάλες γκαλερί. Η Μητροπολιτική Διαμετακομιστική Αρχή της Νέας Υόρκης ανταποκρίθηκε με σκύλους, περιφράξεις με συρματοπλέγμα και αστυνομικές ομάδες (Butler, 2004).

Οι απαρχές των χορευτικών και deejaying συνιστωσών του hip-hop συνδέθηκαν μαζί με το κοινό περιβάλλον στο οποίο εξελίχθηκαν αυτές οι μορφές τέχνης. Ο πρώτος μεγάλος hip-hop deejay ήταν ο DJ Kool Herc (Clive Campbell), ένας 18χρονος μετανάστης που εισήγαγε τα τεράστια ηχητικά συστήματα της πατρίδας του στην Τζαμάικα σε πάρτι της πόλης. Χρησιμοποιώντας δύο περιστρεφόμενα τραπέζια, μείωσε τα κρουστικά κομμάτια από παλαιότερα αρχεία με δημοφιλή χορευτικά τραγούδια για να δημιουργήσουν μια συνεχή ροή μουσικής. Ο Kool Herc και άλλοι πρωτοποριακοί hip-hop deejays, όπως ο Grand Wizard Theodore, ο Αφρικανός Bambaataa και ο Grandmaster Flash απομονώνονται και επεκτείνουν το beat break (το κομμάτι ενός ρεκόρ χορού όπου όλοι ακούγονται, αλλά τα τύμπανα αποχωρούν), τονώνοντας τον αυτοσχεδιαστικό χορό. Οι διαγωνισμοί που αναπτύχθηκαν με τους οποίους οι καλύτεροι χορευτές δημιούργησαν break dance, ένα στυλ με ρεπερτόριο ακροβατικών και περιστασιακά αερομεταφερόμενων κινήσεων, συμπεριλαμβανομένων των κροσσών και των ράβδων που αντιστέκονται στη βαρύτητα (Butler, 2004).

Εν τω μεταξύ, οι deejays ανέπτυξαν νέες τεχνικές για χειρισμούς πικάπ. Η πτώση των βελόνων, που δημιουργήθηκε από το Grandmaster Flash, παρατείνει τα σύντομα διαλείμματα τυμπάνων παίζοντας δύο αντίγραφα ενός ρεκόρ ταυτόχρονα και μετακινώντας τη βελόνα σε ένα πικάπ πίσω στην αρχή του διαλείμματος ενώ ο άλλος έπαιξε. Η ολίσθηση του δίσκου εμπρός και πίσω κάτω

από τη βελόνα δημιούργησε το ρυθμικό αποτέλεσμα που ονομάζεται "ξύσιμο"(Butler, 2004).

Ο Kool Herc αναγνωρίστηκε ευρέως ως ο πατέρας της σύγχρονης rap για τις ομιλούμενες παρεμβάσεις του σχετικά με τα αρχεία, αλλά μεταξύ της μεγάλης ποικιλίας των αναφερθέντων οριζοντίων προηγούμενων για MCing είναι οι επικές ιστορίες των δυτικοαφρικανών griots, μιλώντας blues τραγούδια, πράξεις και καταχρήσεις και τις δεκάδες (το τελετουργικό παιχνίδι λέξεων που βασίζεται στην ανταλλαγή προσβολών, συνήθως για τα μέλη της οικογένειας του αντιπάλου. Άλλες παρατιθέμενες επιρροές περιλαμβάνουν το στυλ hipster-jive που ανακοινώνει το ρυθμό-και-μπλε deejays του 1950 όπως ο Jocko Henderson. Η μαύρη ποίηση της Amiri Baraka, Gil Scott-Heron και οι τελευταίοι ποιητές κάνουν rap κομμάτια στις ηχογραφήσεις του Isaac Hayes και του George Clinton. και το τζαμαϊκανικό στυλ ρυθμικής ομιλίας γνωστό ως φρυγάνισμα(Butler, 2004).

Το Rap πρωτοεμφανίστηκε στις ΗΠΑ με την κυκλοφορία του τραγουδιού Sugarhill Gang "Rapper's Delight" (1979) στο ανεξάρτητο αφρικανικό αμερικανικό label Sugar Hill. Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί πως η όλη ιδέα πίσω από την δημιουργία του συγκροτήματος, την εύρεση των μελών, την σύνθεση και την κυκλοφορία του τραγουδιού ανήκε στην Sylvia Robinson, τραγουδίστρια της soul. Μέσα σε λίγες εβδομάδες από την απελευθέρωσή του, είχε γίνει ένα φαινόμενο γεμάτο γράμματα και έδωσε το όνομά του σε ένα νέο είδος ποπ μουσικής. Οι κύριοι πρωτοπόροι του rap ήταν ο Grandmaster Flash και ο Furious Five, ο Kurtis Blow και οι Cold Crush Brothers, του οποίου ο Grandmaster Caz θεωρείται αντιφατικά από ορισμένους ότι είναι ο πραγματικός συγγραφέας μερικών από τους ισχυρότερους στίχους του Rapper's Delight και οι deejays αποτελούσαν το παλιό σχολείο του rap (Butler, 2004).

Στα μέσα της δεκαετίας του '80 το επόμενο κύμα των rapper, η νέα σχολή, ήρθε στο προσκήνιο. Στο προσκήνιο ήταν η Run-D.M.C., ένα τρίο της μεσαίας τάξης. Σε παλαιότερες συνεντεύξεις τους είχαν παραδεχτεί ότι αντέγραφαν το ντύσιμο των "rims", δηλαδή των νταβάδων, φορώντας τεράστια κοκάλινα γυαλιά και φουσκωτά καπέλα, ώστε να δείχνουν άγριοι και απρόσιτοι και να καλύψουν με αυτό τον τρόπο το μεσοαστικό προφίλ τους. Αφροαμερικανών που συγκόλλησε rap με rock στοιχεία, καθορίζοντας ένα νέο στυλ και έγινε δημοφιλές στο MTV καθώς έφεραν rap σε ένα ευρύ κοινό. Run-D.M.C. για το προφίλ τους, μία από τις πολλές νέες ετικέτες που

εκμεταλλεύτηκαν την αναπτυσσόμενη αγορά rap μουσικής. Ο Def Jam παρουσίασε τρεις σημαντικούς πρωτοπόρους: ο LL Cool J, ο πρώτος ρομαντικός σούπερ σταρ του rap, οι Beastie Boys, ένα τρίο λευκών που διευρύνει το ακροατήριο της ραπ και τη δημοφιλή ψηφιακή δειγματοληψία (συνθέτοντας μουσική και ήχους που εξάγονται ηλεκτρονικά από άλλες ηχογραφήσεις) και ο Public Enemy, ο οποίος επένδυσε rap με ριζοσπαστική μαύρη πολιτική ιδεολογία, στηριζόμενη στην κοινωνική συνείδηση του Grandmaster Flash και του "The Message" (1982) του Furious Five (Butler, 2004).

Η κλασική περίοδος του Rap (1979-93) περιελάμβανε και σημαντικές συνεισφορές από το De La Soul, του οποίου το ντεμπούτο άλμπουμ στο Tommy Boy, 3 Feet High and Rising (1989), επισήμανε σε ένα νέο και πιο παιχνιδιάρικο σκηνοθέτη και γυναίκα rapper όπως η Queen Latifah και οι Salt-n-Pepa, οι οποίες προσέφεραν μια εναλλακτική λύση στην αρσενική, συχνά γυναικεία άποψη του αρσενικού. Οι καλλιτέχνες της hip-hop από άλλα μέρη εκτός από την πόλη της Νέας Υόρκης άρχισαν να κάνουν το σήμα τους, συμπεριλαμβανομένου του DJ Jazzy Jeff και του Fresh Prince (Will Smith), από τη Φιλαδέλφεια, το προκλητικό 2 Live Crew, από το Μαϊάμι και M.C. Hammer, από το Όκλαντ της Καλιφόρνια, που έζησε βραχύβια, αλλά με μαζική επιτυχία crossover με pop ακροατήριο (Butler, 2004).

Η πιο σημαντική απάντηση στο νέο hip-hop της Νέας Υόρκης, όμως, ήρθε από το Λος Άντζελες, ξεκινώντας το 1989 με το δυναμικό άλμπουμ της N.W.A. Straight Outta Compton. N.W.A. (Niggaz With Attitude) και πρώην μέλη της ομάδας - Ice Cube, Eazy E και Dr. Dre - οδήγησαν τον τρόπο με τον οποίο η ραπ της Δυτικής Ακτής μεγάλωσε στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Οι γραφικές, συχνά βίαιες ιστορίες της πραγματικής ζωής στην κεντρική πόλη, καθώς και εκείνες των rappers του Λος Άντζελες, όπως ο Ice-T (που θυμάται για το 1992 του "Cop Killer") και τον Snoop Dogg και τους συναδέλφους της Ανατολικής Ακτής όπως το Schoolly D, δημιούργησε το είδος που είναι γνωστό ως gangsta rap. Καθώς η Death Row Records με έδρα το Λος Άντζελες έχτισε μια αυτοκρατορία γύρω από τον Dr Dre, τον Snoop Dogg και τον χαρισματικό, περίπλοκο ράπερ-ηθοποιό Tupac Shakur, μπήκε επίσης σε αντιπαλότητα με τα Bad Boy Records της Νέας Υόρκης. Αυτό εξελίχθηκε σε μια εχθρότητα που τροφοδοτείται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης μεταξύ των rappers της Ανατολικής Ακτής και της Δυτικής Ακτής, η οποία κορυφώθηκε με τις αδιευκρίνιστες δολοφονίες του Shakur και του εξίσου πασίγνωστου MC Notorious B.I.G (Butler, 2004).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, το hip-hop κυριαρχούνταν καλλιτεχνικά από τη Clan Wu-Tang, από το Staten Island της Νέας Υόρκης, του οποίου ο συνδυασμός της αξιοπιστίας του δρόμου, του νεο-ισλαμικού μυστικισμού και του kung fu τους καθιστούσε μία από τις πιο σύνθετες ομάδες στην ιστορία του rap. Στο αντίπαλο δέος ο Diddy (γνωστός με ποικίλα ονόματα, συμπεριλαμβανομένων των Sean "Puffy" Combs και Puff Daddy), ερμηνευτής, παραγωγός και πρόεδρος του Bad Boy Records, ο οποίος ήταν υπεύθυνος για μια σειρά καινοτόμων μουσικών βίντεο και από τους Fugees, οι οποίοι μετέτρεψαν τους γάντζους της pop μουσικής με την πολιτική και ξεκίνησαν τις σόλο καριέρες των Wyclef Jean και Lauryn Hill (Butler, 2004).

Αν και εδώ και πολύ καιρό πιστεύεται ότι είναι δημοφιλής κυρίως με τους αστικούς αφρικανικούς αμερικανούς άνδρες, το hip-hop έγινε το καλύτερο είδος της λαϊκής μουσικής στις ΗΠΑ στα τέλη της δεκαετίας του 1990 (τουλάχιστον εν μέρει με το να τροφοδοτήσουν την όρεξη μερικών λευκών προαστιακών για εμπιστευτικές συγκινήσεις). Ο αντίκτυπός του ήταν παγκόσμιος, με τεράστια ακροατήρια και συλλογές καλλιτεχνών σε πόλεις όπως το Παρίσι, το Τόκιο, το Σίδνεϊ, το Κέιπ Τάουν, το Λονδίνο και το Μπρίστολ της Αγγλίας (όπου ξεκίνησε το spin-off trip-hop). Δημιούργησε επίσης τεράστιες πωλήσεις προϊόντων στη βιομηχανία μόδας, ποτών, ηλεκτρονικών ειδών και αυτοκινητοβιομηχανιών, τα οποία διαδόθηκαν από καλλιτέχνες hip-hop στους σταθμούς καλωδιακής τηλεόρασης όπως το MTV και το The Box και σε περιοδικά όπως το The Source and Vibe. Η άριστη σχέση βιομηχανίας και χιπ χοπ μουσικής φαίνεται μέσα από τους στίχους των σύγχρονων εμπορικών τραγουδιών όπου γίνονται συνεχώς αναφορές και ομοιοκαταληξίες με τα ονόματα μεγάλων εταιρειών από όλους τους κλάδους της βιομηχανίας – εταιρείες αυτοκινήτων, ρούχων, ποτών, υποδημάτων κ.ο.κ. Το hip-hop ήταν ένα πλέγμα από πολλές βασικές τεχνικές της σύγχρονης pop μουσικής, συμπεριλαμβανομένου του ψηφιακού drumming και της δειγματοληψίας (που εισήγαγε ραπ ακροατές στη μουσική μιας προηγούμενης γενιάς ερμηνευτών, συμπεριλαμβανομένων Chic, Parliament-Funkadelic, και James Brown, δημιουργώντας ταυτόχρονα αντιπαραθέσεις πνευματικών δικαιωμάτων) (Brown et al, 2005).

Καθώς ο αιώνας άλλαξε, η μουσική βιομηχανία ξεκίνησε μια κρίση, που προκλήθηκε από την έλευση της ψηφιακής λήψης. Η Hip-hop υπέστη τουλάχιστον εξίσου σοβαρή ή χειρότερη από άλλα είδη κρίση, με τις πωλήσεις να πέφτουν καθυστερημένες σε όλη τη δεκαετία. Ταυτόχρονα, όμως, σταθεροποίησε τη θέση της ως κυρίαρχη επίδραση στην παγκόσμια νεολαία. Ακόμη και οι μαζικά δημοφιλείς «μπάντες αγοριών», όπως το Backstreet Boys και οι NSYNC, έριξαν έντονα τους ήχους και το στυλ του hip-hop, και ο ρυθμός και τα blues και ακόμη και το ευαγγέλιο



προσαρμόστηκαν τόσο πολύ στην νεότερη προσέγγιση που αστέρια όπως η Mary J. Blige, R. Kelly και Kirk Franklin συγκρούστηκαν και στους δύο κόσμους (Brown et al, 2005)

Στις αρχές της δεκαετίας του 2000, το δημιουργικό κέντρο του hip-hop μεταφέρθηκε στον αμερικανικό νότο. Μετά την επιτυχία του ολοένα και πιο πειραματικού συγκρητήματος των OutKast και των σταθερών καλλιτεχνών με έδρα την Νέα Ορλεάνη, που προέκυψαν από δύο δισκογραφικές εταιρίες, το Cash Money και το No Limit Records (το οποίο ιδρύθηκε και αγκυρώθηκε από το Master P) rappers ως Juvenile, 8Ball & MJG και Three 6 Mafia έφεραν τους ήχους του "Dirty South" στο mainstream (Brown et al, 2005).

Ο Dr Dre παρέμεινε ένα κρίσιμο στοιχείο. ο 50 Cent, που γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη, απέκτησε καθεστώς πολλαπλής πλατφόρμας με το 2003 Get Rich or Die Tryin 'και ένας άλλος προστατευόμενος, ο Eminem, έγινε ίσως ο μεγαλύτερος ποπ σταρ στον κόσμο όταν το 8 Mile (2002), η χαλαρά αυτοβιογραφική ταινία στην οποία πρωταγωνιστούσε, απολάμβανε τεράστια δημοφιλή και κρίσιμη επιτυχία (το "Lose Yourself" κέρδισε το βραβείο Όσκαρ για το καλύτερο τραγούδι). Ωστόσο, ο Dr Dre παρέμεινε ως επί το πλείστον σιωπηλός για το υπόλοιπο της δεκαετίας, ασχολούμενος με την τεχνολογία για μια νέα μάρκα ακουστικών, αλλά ποτέ δεν κυκλοφόρησε ένα άλμπουμ μετά το 1999. Ο Eminem, του οποίου η παράνομη κατάσταση αμφισβητήθηκε από την επιτυχία του στο Χόλυγουντ, και το g-funk στυλ του Λος Άντζελες, το οποίο δημιούργησε ο Dr Dre στη δεκαετία του 1990, έχασε μεγάλο μέρος της δύναμης του (Brown et al, 2005).

Ωστόσο, η κληρονομιά του Dr. Dre ήταν ορατή στο βαθμό στον οποίο το hip-hop είχε γίνει μέσο παραγωγής των παραγωγών. Στον 21ο αιώνα η μουσική που γεννήθηκε από τις ηχητικές δημιουργίες των deejay είδε τις μεγαλύτερες καινοτομίες της στο έργο τέτοιων στούντιο-μάγων όπως ο Timbaland, ο Swizz Beatz και οι Neptunes. Η εστίαση στους παραγωγούς, τόσο ως δημιουργική όσο και ως εμπορική δύναμη, ήταν παράλληλη με την ευρεία έννοια ότι η λεκτική επιδεξιότητα και η ποίηση του hip-hop μειώνονταν (Brown et al, 2005).

Το είδος είχε γίνει πραγματικά pop μουσική, με όλες τις προκύπτουσες πιέσεις της προσβασιμότητας, και η πολυπλοκότητα και ανατρεπτική φύση των προηγούμενων MCs είχαν ωθηθεί σε μεγάλο βαθμό στην "εναλλακτική" / "υπόγεια" σκηνή με αιχμές από τους rappers όπως ο Mos Def, ο Yasiin Bey και ο Doom (MF Doom). Η δυσαρέσκεια με την κατάσταση του mainstream hip-hop ήταν αρκετά κοινή που το 2006 ο Nas κυκλοφόρησε ένα άλμπουμ με τίτλο Hip Hop Is

Dead (Brown et al, 2005).

Ακόμα, τα μεγάλα αστέρια συνέχισαν να αναδύονται. Πολλές από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες συνέχισαν να ανεβαίνουν από το Νότο, συμπεριλαμβανομένου του T.I. της Ατλάντα, και του Lil Wayne από τη Νέα Ορλεάνη. Η διασημότητα του Hip-hop τώρα συχνά έρχεται χέρι-χέρι με την επιτυχία των πολυμέσων, όπως μια ανοιχτή καριέρα κινηματογράφου για τον Ludacris. Το είδος συνέχισε να εξομοιώνεται βαθύτερα στη μη μουσική κουλτούρα, με μερικά από τα πρώιμα αστέρια του είδους - LL Cool J, Ice Cube, Queen Latifah, Ice-T καθιερωμένα ως γνωστά πρόσωπα σε ταινίες και τηλεόραση. Ο Snoop Dogg πρωτοστάτησε στα φεστιβάλ rock μαζί με τον Bruce Springsteen. Ίσως κανείς δεν αντιπροσώπευε τον πολιτιστικό θρίαμβο του hip-hop καλύτερα από τον Jay-Z. Καθώς προχώρησε η σταδιοδρομία του, πήγε από τον καλλιτέχνη, τον πρόεδρο της ετικέτας, τον επικεφαλής της γραμμής ενδυμάτων, τον ιδιοκτήτη του club και τον σύμβουλο της αγοράς, κατά μήκος του δίσκου του περιοδικού Billboard του Elvis Presley για τα περισσότερα άλμπουμ ενός σόλο καλλιτέχνη. Ο υποψήφιος Μπαράκ Ομπάμα έκανε αναφορές στο Jay-Z κατά τη διάρκεια της προεκλογικής εκστρατείας του 2008 και στο album του Blueprint 3 του rapper το 2009 ισχυρίστηκε ότι είναι ένα «μικρό μέρος του λόγου» για τη νίκη του Obama (Brown et al, 2005).

Ο Kanye West, ένας από τους παραγωγούς του Jay-Z, εμφανίστηκε ως ένας από τους πιο συναρπαστικούς και πολωμένους χαρακτήρες του hip-hop μετά την επιτυχία του ντεμπούτο άλμπουμ του 2004 The College Dropout. Μουσικά πειράματα και μόδα με τη Δύση να αντιπροσώπευε πολλές από τις μεγαλύτερες δυνατότητες του hip-hop με τους διεισδυτικούς, βαθιά προσωπικούς του στίχους. Ωστόσο, η ατελείωτη αυτοπροβολή και η συχνά αλαζονική του αύρα κατέδειξαν επίσης μερικά από τα στοιχεία που δοκιμάστηκαν τώρα με την υπομονή πολλών ακροατών (Brown et al, 2005).

Ανεξάρτητα από τους εσωτερικούς αγώνες του hip-hop, ο παγκόσμιος αντίκτυπος της μουσικής συνέχισε να επεκτείνεται. Κανένας καλλιτέχνης δεν μπορεί να έχει καλύτερη προσωποποίηση του hip-hop στον 21ο αιώνα από τον M.I.A. Γεννήθηκε στο Λονδίνο, μεγάλωσε στην Σρι Λάνκα και εκπαιδεύτηκε ως γραφίστας. Ο M.I.A. έγραψε πολιτικά ριζοσπαστικούς στίχους που έχουν οριστεί σε μουσικά κομμάτια που προέρχονται από άγρια ποικίλες πηγές σε όλο τον κόσμο. Δεν ήταν μόνο το άλμπουμ της Kala που ονομάστηκε το καλύτερο άλμπουμ του 2007 από τους Rolling Stone, αλλά ο M.I.A. αναφέρθηκε επίσης ως ένας από τους "100 πιο επιρροήν ανθρώπους" του

περιοδικού Time, που απεικονίζει την εμβέλεια και τη δύναμη μιας μουσικής που γεννήθηκε δεκαετίες νωρίτερα σε παιδικές χαρές με σκαρφάλους (Brown et al, 2005).

### 1.3 Προσωπικότητες της Hip Hop

Ο *Clive Campbell*, γνωστός με το όνομα *Cool Herc*, ο οποίος γεννήθηκε το 1955 στο *Kingston* στην Τζαμάικα, θεωρείται πατέρας της *Hip Hop* (Delgado et al, 2008).

Ήταν ο πρώτος που απέκτησε τεράστια φήμη, διότι δημιούργησε τους πρώτους ήχους του *Hip Hop*, με το να απομονώνει κομμάτια από διάφορους δίσκους και έπειτα να τα "μιξάρει", να τα ανακατεύει δηλαδή, δημιουργώντας νέους ήχους και έτσι ονομάστηκε πατέρας της *Hip Hop*. Η ίδια άποψη εκφράστηκε από πολλούς αντιπροσώπους της *Hip Hop* σκηνης όπως τον *Darryl McDaniels* τραγουδιστή των *Run DMC* στο ντοκιμαντέρ *Hip Hop Legends* όπου υποστηρίζει ότι Ο *Cool Herc* ξεκίνησε το *Χιπ Χοπ*(Delgado et al, 2008).

Ο *Cool Herc*, μετανάστευσε με την οικογένειά του στο Μπρόνξ της Νέας Υόρκης στην ηλικία των 12 ετών(Delgado et al, 2008).

Ο *DJ Cool Herc*, είναι ουσιαστικά, η αρχή του *Hip Hop*. Ξεκινώντας την καριέρα του DJ στις αρχές της δεκαετίας του 70', ο *Cool Herc* διακρίθηκε αμέσως με το να "μιξάρει" κομμάτια μουσικής των *James Brown* και *Mandrill*.

Ο *Clive Campbell* έπεσε σοβαρά άρρωστος στις αρχές του 2011. Έκανε χειρουργική επέμβαση για νεφρόλιθο, την οποία ανέλαβε το *Medical Center*. Τον Απρίλιο του 2013, ο *Campbell* έπειτα από μια άλλη χειρουργική επέμβαση, μεταφέρθηκε σε μετά ιατρική περίθαλψη. Ο *Clive Campbell* μπορεί στην αρχή της καριέρας του να μην ήταν τόσο επιτυχημένος από εμπορική άποψη ωστόσο η πρόσφορα του στο *Hip Hop* είναι ανεκτίμητη καθώς έθεσε τις βάσεις για να δημιουργηθεί και να αναπτυχθεί το είδος(Delgado et al, 2008).

Επίσης, τα τραγούδια του εξακολουθούν μέχρι και σήμερα να παραμένουν επίκαιρα και να

συνεπαίρνουν το κοινό καθιστώντας τον ζωντανό θρύλο (Delgado et al, 2008).

Ο *Africa Bambaataa* μεγάλωσε και αυτός, όπως και ο *Clive Campbell*, στις κακόφημες συνοικίες του *Bronx* της Νέας Υόρκης και βρέθηκε να είναι αρχηγός σε μία από την πιο βίαιες συμμορίες της Νέας Υόρκης. Ένα ταξίδι του στην Αφρική του άλλαξε την ζωή, αφού απαρνήθηκε την βία. Το 2016 ο *Ronald Savage*, γνωστός και ως “*Bee Stinger*” ως μέλος των *Zulu Nation*, κατηγόρησε τον *Bambaataa* για σεξουαλική επίθεση όταν ήταν ακόμα ανήλικος. Δημιουργώντας την *Universal Zulu Nation*, ένα κίνημα από πολιτικοποιημένους ράπερς, γραφιτάδες και όλους όσους εμπλέκονται στην *Hip Hop* κουλτούρα, με σκοπό να αποτραβηχτούν οι νέοι από το αδιέξοδο της βίας και να στραφούν σε πιο δημιουργικές δραστηριότητες “*Το Hip Hop έχει σώσει πολλούς από τον θάνατο*” *Africa Bambaataa* (Delgado et al, 2008).

Ο *Africa Bambaataa*, θεωρείται νονός της *Hip Hop* κουλτούρας και είναι ο βασικός υπεύθυνος για την διάδοση του είδους αυτού παγκοσμίως, αλλά και ιδρυτής του *electro-funk* ήχου (Delgado et al, 2008).

Ο *Africa Bambaataa* είναι επίσης εδώ και τρεις δεκαετίες ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της σύγχρονης μουσικής (Delgado et al, 2008).

Ο μύθος του ξεκίνησε με το κλασσικό κομμάτι “*Planet Rock*” (1982), όταν ο *Africa Bambaataa* με την βοήθεια ενός παραγωγού, του *Arthur Baker*, συνδύασε για πρώτη φορά τα *beat* της *Hip Hop* με τις ηλεκτρονικές φόρμες των καινοτομιών *Kraftwerk*, δημιουργώντας το δικό του μουσικό είδος και επηρεάζοντας πολλά είδη της *dance* μουσικής, όπως το *Detroit Techno*, *Miami Bass*, *Freestyle* και άλλα (Delgado et al, 2008).

Η καλλιτεχνική του ευφυΐα του έδωσε την ευκαιρία να καταφέρει κορυφαίες συνεργασίες όπως αυτή που έκανε με τον *James Brown* στο κομμάτι “*Unity*” (<http://www.youtube.com/watch?v=b6hE5OmpKyc>), ενώ στην πορεία συνεργάστηκε με σημαντικές προσωπικότητες από διαφορετικά μουσικά είδη όπως είναι οι *Bill Laswell*, *George Clinton*, *Boy George* και άλλοι πολλοί, όπου στην συνέχεια τον καθιέρωσαν ως μία από τις εμβληματικότερες φιγούρες “στο σύγχρονο μουσικό γίγνεσθαι”(Delgado et al, 2008).

## **1.4 Τα στοιχεία της Hip Hop**

Από τα βασικά στοιχεία της χιπ χοπ αυτά που αξίζει να αναφερθούν είναι τα εξής (FBI, 2011):

- 1) Το rap (ο στίχος)
- 2) Το B-Boying (ο χορός-ευρέως γνωστός ως Μπρέϊκ Ντανς breakdance)
- 3) Το *Djing* (Η μουσική)
- 4) Το Grafiti.

Επειδή λοιπόν η καταπίεση είναι παγκόσμια και παντού η ίδια, αυτόματα μεταξύ των καταπιεσμένων δημιουργείται μια κοινή γλώσσα. Μια γλώσσα της ψυχής, του βιώματος και του συναισθήματος (FBI, 2011).

Ειδικότερα (Fraleley, 2009):

Η rap μουσική είναι ένα είδος το οποίο δίνει έμφαση σε στίχους που καλούνται ρίμες αλλά και στο τι περιέχουν διότι η μουσική αυτή συνοδεύεται και από δεύτερη μέριμνα. Οι στίχοι είναι αυτοσχέδιοι βγαίνοντας από την καθημερινή ζωή μη επεξεργασμένοι από την παραγωγή.

Δεν τραγουδιούνται οι στίχοι αυτοί αλλά εκφέρονται με ιδιαίτερο ρυθμό ενώ η μουσική δανείζεται και κάποια στοιχεία και από άλλα είδη μουσικής όπως είναι η *Soul*, η τζαζ και άλλα πολλά. Οι στίχοι είναι μεγάλης έκτασης και ποσότητας εκφράζοντας βιώματα αλλά και εμπειρίες από την καθημερινή ζωή διότι αποκτούν πολιτική προέκταση με ανατροπή και καυστική διότι η πηγή της μουσικής είναι οι ομάδες των περιθωριοποιημένων μαύρων σε χρώμα ανθρώπων των ΗΠΑ.

Το b-boying είναι ένα είδος χορού της μουσικής Hip Hop. Οι πρώτοι χορευτές του breakdance παρουσιάστηκαν το 1973. Αυτό το είδος χορού ήταν ως δια μαγείας λύνοντας τις διαφορές των συμμοριών μεταξύ τους. Οι καλύτεροι των χορευτών από τις αντίθετες συμμορίες μαζευόταν στους δρόμους τους Bronx της Νέας Υόρκης πολεμώντας δίνοντας μάχες που καλούνταν battles αντί να παλεύουν με διάφορα όπλα.

Έτσι παρουσιάζεται μια καλύτερη συμμορία και μερικές φορές ο χαμένος συμφωνούσε να μην ξαναπεράσει από την γειτονιά του νικητή και απλά παραδεχόταν δημόσια την ήττα του δημόσια

μπροστά στον κόσμο. Πολλές φορές οι αγώνες γινόταν με σκοπό να κερδίσει η μια ομάδα τον σεβασμό της άλλης. Υπάρχουν και φορές που οι μάχες αυτές δεν διέκοπταν τις εχθροπραξίες από τις συμμορίες και έτσι προκαλούνταν πραγματικές μάχες.

Το *DJ-ing*, δημιουργήθηκε ανάμεσα στο 1975 με 1978 και χρησιμοποιήθηκε στην αρχή για να έχουν ρυθμό οι χορευτές της Χιπ-Χοπ κουλτούρας και μετά για να λένε πάνω στο ρυθμό των beat τους στίχους τους οι mc's. Ο πρώτος DJ που απέκτησε τεράστια φήμη ήταν ο Kool Herc αν και ο dj Hollywood είναι ακόμα πιο παλιός, καθώς όπως υποστηρίζει ο ίδιος, έπαιζε δίσκους και ράπαρε πάνω από τα breaks από το 1971.<sup>1</sup>

Αργότερα, οι επόμενες γενιές των *Hip Hop DJs*, με πολλές καινοτομίες έφτασαν τους DJs στο σημερινό επίπεδο. Τα πρώτα χρόνια οι *DJs* ήταν τα αστέρια των Hip Hop γκρουπ, αλλά μετά το 1978 τη δημοσιότητα έκλεψαν οι *MCs (Master of Ceremony)*.

Το graffiti έχει ενσωματωθεί στην μουσική Hip Hop από το 1960 όταν ένας Ελληνοαμερικανικής καταγωγής διανομέας πίτσας έγραφε όπου πήγαινε το ψευδώνυμό του και τον αριθμό της οδού όπου έμενε. Έτσι από τότε γεννήθηκε το graffiti. Από τότε μεταφέρθηκε παγκοσμίως από την Βραζιλία μέχρι το Ιράν γίνοντας ο τρίτος τρόπος έκφρασης ενός καλλιτέχνη της μουσικής Hip Hop κατά των πολιτικών πεποιθήσεων και άλλων σκοπών. Το graffiti γεμίζει το γκρίζο της πόλης με ένα χρώμα της ψυχής το οποίο γεννιέται στο μυαλό του καλλιτέχνη και από την καρδιά του πάει αυτόματα στο χέρι που κρατά το αντίστοιχο σπρέι. Το γκράφτι κάνει το άτομο να νιώθει πολύ απελευθερωμένο εκφραζόμενο από τις δημιουργίες που κάνει.

Το graffiti πρόκειται για κάτι ξεχωριστό και μια μοναδική εμπειρία που βιώνεται έντονα και εκφράζεται στους τοίχους, παρόλο που οι μεγάλοι και πολλοί άλλοι αντιμετωπίζουν σαν βανδαλισμό διότι αν και ομορφαίνει χώρες και ηπείρους και γενικά όλο τον κόσμο. Το graffiti παρουσιάζει περισσότερο την νεολαία κυρίως στην σημερινή εποχή.

Ένας *MC (Master of Ceremony)* ή ράπερ, είναι ένας καλλιτέχνης ή και ερμηνευτής της Hip Hop μουσικής. Ένας *MC* παρουσιάζει συνήθως καλλιτέχνες, μιλά στο κοινό, ψυχαγωγεί τους ανθρώπους ενώ ταυτόχρονα χορεύει. Το *MCing*, άρχισε το '75 με '78 όταν ένας *Dj* σύνδεσε στον μίκτη του το μικρόφωνο και άρχισε να λέει διάφορους στίχους, κάτι σαν σλόγκαν για να εμπυχώσει τους χορευτές της Χιπ-Χοπ. Έτσι ξεκίνησαν οι πρώτοι *MCs* το '79 με '85.

---

<sup>1</sup> Περισσότερα: <https://www.youtube.com/watch?v=72NtKNJcOtk> (Clive Campbell)

Έπαιρναν το μικρόφωνο και μιλούσαν είτε για την προσωπική τους ζωή είτε για διάφορα άλλα προβλήματα της κοινωνίας, καθώς και για θέματα όπως οι σχέσεις τους και με αυτόν τον τρόπο ψυχαγωγούσαν τον κόσμο. Το σημαντικότερο είναι ότι για να το κάνεις αυτό δεν χρειάζεται να το έχεις σπουδάσει, γιατί είναι κάτι που σου βγαίνει αυθόρμητο, που βγαίνει από την καρδιά σου την στιγμή που το κάνεις, αρκεί μόνο να το νιώθεις και να το πιστεύεις.

Και με αυτόν τον τρόπο καταφέρνουν να περάσουν το δικό τους μήνυμα στον κόσμο.

Το b-boying ή το breakdance το οποίο καλείται και breakdancing είναι ένα ύφος του χορού του δρόμου το οποίο πρωτοεμφανίστηκε από τους έγχρωμους της Νέας Υόρκης την δεκαετία του 1970. Αν και ο όρος αυτός χρησιμοποιείται, οι παραπάνω όροι χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των χορευτών.

Ο χορός ήταν εξαπλωμένος παγκοσμίως λόγω των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (ΜΜΕ) κυρίως σε πολλές χώρες το οποίο αντικατέστησε τις μάχες των συμμοριών του δρόμου. Το B-boying χορεύεται με χιπ χοπ μουσική και άλλα είδη. Ένας επαγγελματίας του χορού είτε είναι αγόρι είτε είναι κορίτσι καλείται αντίστοιχα b-boy είτε b-girl ή fly-girl αντίστοιχα. Οι παραπάνω όροι είναι σε πλειοψηφία του κόσμου από τους αρχικούς επαγγελματίες για την περιγραφή των χορευτών.

*Αναφέρεται ότι οι Kung Fu ταινίες αποτέλεσαν μεγάλη επιρροή για το B-boying. Πολλές ακροβατικές κινήσεις, μας δείχνουν τη σαφή σύνδεση του breakdance με τη γυμναστική. Ωστόσο το 1970 το b-boying αναπτύχθηκε ως ένα καθορισμένο στυλ χορού στις ΗΠΑ.*

Μια ειδική μορφή χορού έχει επηρεάσει το B-boying που είναι uprock το οποίο είναι ένας επιθετικός χορός που αποτελείται από δυο χορευτές που κάνουν αναπαράσταση πολεμικών κινήσεων στον ρυθμό της μουσικής με την χρήση ψεύτικων όπλων. Πρόκειται για ένα είδος χορού που δεν είναι διαδεδομένο. Η χρήση του σε μια από αυτές τις μάχες γίνεται με παρόμοιες κινήσεις με την δημιουργία μιας σύντομης μάχης. Υπάρχουν και κάποιοι που υποστηρίζουν πως το uprock ήταν από την αρχή ένα ειδικό στυλ χορού το οποίο δεν έχει να κάνει με τους χορευτές και οι κινήσεις τους δεν είναι οι αρχικές αλλά οι απομιμήσεις ενός μέρους από το αρχικό στυλ.

## **1.5 Η ελληνική Hip Hop μουσική**

Η εμφάνιση του Hip Hop στην χώρα μας έγινε με το συγκρότημα FF.C το 1987 όπου έκανε τα

πρώτα τους βήματα και το πρώτο άλμπουμ με το όνομα Σκληροί Καιροί το οποίο κυκλοφόρησε το 1993 ενώ το 1992 εμφανίστηκαν οι Active Member και μέχρι το 1995 είχε δημιουργηθεί και το συγκρότημα Terror X Crew ενώ επίσης οι Going Through και τα Ημισκούμπρια (Herd, 2009).

Το *Battle Rap*, το οποίο μιλάει για δολοφονίες και ναρκωτικά, ήρθε στην Ελλάδα το 1997 από το συγκρότημα "*Ζωντανοί Νεκροί* (Herd, 2009)".

Οι Active Member δημιούργησαν ένα επίσης είδος Χιπ-Χοπ το "*Low Bar*" κάνοντας έτσι την "διαφορά" στην Ελληνική Χιπ-Χοπ. Άλλα Χιπ-Χοπ σχήματα της τότε εποχής ήταν: Ομήρου Απόγονοι, Βαβυλώνα, Νέμβα, *Soulbro* και άλλα πολλά (Herd, 2009).

Το 1990 η μουσική Hip Hop ήταν κάτι ξένο για την Ελλάδα διότι τα πρώτα χρόνια που παρουσιάστηκε ήταν η rap μουσική με ελληνικό στίχο ενώ το 1980 είχαν επικρατήσει μόνο οι Mcs και άλλοι πολλοί από τους οποίους υπήρχε επηρεασμός των καλλιτεχνών της ελληνικής Hip Hop σκηνής. Οι καλλιτέχνες της μουσικής αυτής ήταν μικροί σε ηλικία και ακουγόταν μόνο μέσω του ραδιοφώνου ενώ υπήρχαν λίγα κανάλια που προβάρανε τα βίντεο κλιπ της εποχής εκείνης. Τα τραγούδια αυτά ήταν κυρίως κοινωνικοπολιτικού χαρακτήρα αν και υπήρχαν και κάποια που ήταν σατυρικά (Herd, 2009).

Μετά το 2000 παρουσιάστηκαν και άλλα σχήματα και καλλιτέχνες όπως ήταν οι άγνωστοι γνωστοί, τα βόρεια αστέρια όπως είναι οι: *Deadlock*, *Stereo Mike*, *Funked Up*, *Social Waste*, και άλλοι. Μερικοί από αυτούς ξεκίνησαν την δεκαετία του 90', αλλά γνωστοποιήθηκαν όμως το 2000 και μετά. Επίσης μερικά σχήματα της δεκαετίας του 90', άλλαξαν μορφή ή διαλύθηκαν όπως οι *Terror X Crew*, οι *FFC*, (μετά την αποχώρηση του ρυθμοδαστή), ή οι *Active Member* (το 2002 αποχώρησε ο *Xray* και μετά έγιναν αρκετές αλλαγές στο συγκρότημα). Ταυτόχρονα σημαντικός ήταν ο διαχωρισμός μεταξύ *underground* και εμπορικού Hip Hop, καθώς οι *Goin' through* μετά το 2004, βραβεύτηκαν στα βραβεία του *mad* για το βίντεο κλιπ με τίτλο "πόσο.....είσαι" και έτσι τα τραγούδια τους και από θέμα στίχου και από θέμα μουσικής άρχισαν να παίρνουν μια πιο εμπορική τροπή (Herd, 2009).

Εμφανίστηκαν και άλλα σχήματα όπως οι *Stavento* και άλλοι οι οποίοι αποτελούν την πιο rap



εμπορική Hip Hop (Herd, 2009).

Η διαφορά που υπάρχει μεταξύ του εμπορικού Hip Hop και του underground ήταν έντονη από τη στιγμή που οι δεύτεροι είχαν πιο σκληροπυρηνικό ήχο και η προώθησή τους γινόταν από ιστοσελίδες όπως το greekhiphop.gr, 4elements.gr hip-hop.gr και του atlantis.fm, ενώ στο εμπορικό Hip Hop οι καλλιτέχνες είχαν μεγάλη προώθηση από την τηλεόραση και με πιο χορευτικό ήχο και στίχο πιο ελαφρύ που ήταν σαν ποπ μουσική. Παρόλα τα ανωτέρω υπήρχαν και κάποια συνοικιακά χιπ χοπ σχήματα τα οποία γράφανε και cd και demo σε γνωστούς και φίλους σε εθνικό επίπεδο. Πριν να τελειώσει η δεκαετία παρουσιάστηκαν και άλλοι MC οι οποίοι διέδωσαν τη μουσική τους και τα βίντεο τους στο youtube. Κάποιοι από το κοινό που τους παρακολουθούσε από το internet τους αποδέχονταν ενώ άλλοι τους απέρριπταν και τους έκαναν άσχημη κριτική (Herd, 2009).

## **1.6 Έκφραση των στίχων από τα hip hop τραγούδια**

Πολλά από τα τραγούδια της hip hop μιλάνε για τις κόντρες οι οποίες υπάρχουν μεταξύ των συγκροτημάτων ενώ υπάρχουν και άλλα τα οποία προσπαθούν να δώσουν το νόημα της πραγματικότητας. Αυτό που κυριαρχεί στον κόσμο δίνει σπουδαία διδάγματα. Η έκφραση των συναισθημάτων αυτών που γράφουν τέτοια τραγούδια είναι ένα παράδειγμα όπως οι παρακάτω στίχοι (Hunnicut et al, 2009):

*«Φυσάει κόντρα σε ολάκερη γη, τ' άγρια πετούμενα δεν βρίσκουν πηγή, δεν αντέχω της βολής τη σιγή. Κι εδώ, απ' τον τόπο που έζησα τη φυγή, ρίχνω αλάτι στη βαθιά τους πληγή, τάζομαι πρόσφυγας και σε καλό να μου βγει»*

Σύμφωνα με τις αναφορές ατόμων που μεγάλωσαν στην Hip Hop κουλτούρα και παρουσιάζονται μέσα από διάφορα ντοκιμαντέρ για την ιστορία του Hip Hop, υπάρχουν πολλές κοινές παραδοχές ότι τα cyphears, δηλαδή το μάζεμα μιας παρέας ατόμων στο δρόμο και το ελεύθερο ραπάρισμα, ήταν ένας τρόπος προστασίας αυτής της κουλτούρας από τους παρείσακτους. Ως παρείσακτοι ήταν τα παιδιά/άτομα από γειτονιές που δεν βρίσκονταν, ας το πούμε σε ίδια μοίρα, με τις φτωχογειτονιές των κοινωνικά αποκλεισμένων. Δεν υπήρχαν αρχικά τάσεις για battle, προσβολές και κόντρες. Ο καθένας κατέθετε την προσωπική του ιστορία, και αναλόγως με το πόσο δύσκολα είχε μεγαλώσει και πόσο δύσκολα είχαν τα πράγματα στη γειτονιά του, και πόσο καλά τα έλεγε με τον ρυθμό και τους στίχους, αποκτούσε το respect και την αποδοχή. Εφόσον το Hip Hop από τη

γέννησή του ως σκοπό είχε την διαμαρτυρία και το χτίσιμο αλληλέγγυων σχέσεων μεταξύ όσων ασχολούνται με όλα τα στοιχεία του, μπορεί πολύ εύκολα να υποστηριχθεί ότι εκ φύσεως είναι μια στρατευμένου τύπου υποκουλτούρα. Άλλωστε όλες οι υποκουλτούρες σαν στόχο είχαν τη άμεση ρήξη με την υπάρχουσα ηθική της καθεστηκυίας τάξης. Από τη στιγμή που γίνεται η απομάκρυνση από τα ταξικά αντανακλαστικά και πλέον βάζουμε κόκκινες ιδεολογικές γραμμές με πλήρη συνείδηση, ως Hip Hop κοινότητα, λόγω ιδεολογικής αναβάθμισης, τότε η υποκουλτούρα χιπ χοπ μετατρέπεται σε χιπ χοπ αντικουλτούρα.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΗΣ HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

### **2.1 Χαρακτηριστικά της Hip Hop μουσικής**

Το hip hop είναι ένα πολιτιστικό κίνημα, του οποίου η μουσική αποτελεί μέρος. Η ίδια η μουσική αποτελείται από δύο μέρη: το rap, την παράδοση γρήγορων, εξαιρετικά ρυθμικών και λυρικών φωνημάτων και το DJing, για να συνθέσει είτε μέσω δειγματοληψίας, turntablism, οργάνων ή beatboxing. Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας της μουσικής hip hop είναι η μόδα που δημιουργήθηκε μαζί με τη μουσική. Αυτές τις μέρες η υπόγειο κοινότητα hip hop είναι μια αυξανόμενη δύναμη σε απευθείας σύνδεση, με επικεφαλής τον ιστότοπο κοινωνικών δικτύων βίντεο όπως το RapSpace. Το TV Modern Rap περιέχει συχνά στίχους που το κάνουν δημοφιλές με τη νεολαία, κυρίως λόγω της επιλογής του λεξιλογίου και των θεμάτων που αντιμετωπίζει, συχνά που σχετίζονται με τα σύγχρονα προβλήματα και τα βάσανα που μπορεί να αφορούν οι ακροατές (Kurbin, 2005).

Τα κτυπήματα (αν και όχι απαραίτητα ριπές) στο hip hop είναι σχεδόν πάντα σε 4/4 χρόνο. Στον ρυθμικό πυρήνα του, τα hip hop swings: αντί για μια ευθεία 4/4 καταμέτρηση (pop music) hip hop βασίζεται σε μια προσδοκώμενη αίσθηση κάπως παρόμοια με την "swing" έμφαση που βρέθηκε στο tzaз κρουστά. Όπως και η τριπλή έμφαση στην ταλάντευση, ο ρυθμός του hip hop είναι λεπτός, σπάνια γραμμένος όπως ακούγεται (4/4 βασικός, ο ντράμερ προσθέτει την ερμηνεία του hip hop) και συχνά παίζεται με σχεδόν καθυστερημένο ή χαλαρό τρόπο (Kurbin, 2005).

Αυτό το στυλ καινοτομούσε κυρίως στη ψυχή, τη δισκογραφική και τη φωνητική μουσική, όπου επαναλήφθηκαν οι κτυποι και η θεματική μουσική για τη διάρκεια των κομματιών. Στη δεκαετία του 1960 και του 1970, ο James Brown μιλούσε, τραγουδούσε και φώναζε πολύ όπως οι MCs

κάνουν σήμερα. Αυτό το μουσικό στιλ παρέχει την τέλεια πλατφόρμα για τους MCs να ομοιοκαταληκτούν. Η Hip hop μουσική γενικά εξυπηρετεί το MC για αυτό το λόγο, ενισχύοντας τη σημασία των στίχων και παρέχοντας ανδρισμό (Kurbin, 2005).

Το instrumental hip hop είναι ίσως η μόνη εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα. Σε αυτό το υπο-είδος hip hop, οι DJ και οι παραγωγοί είναι ελεύθεροι να πειραματιστούν με τη δημιουργία οργάνων. Ενώ μπορεί να αναμειγνύονται στα rap φωνητικά, δεν δεσμεύονται από την παραδοσιακή μορφή hip hop (Kurbin, 2005).

Τα όργανα του hip hop προέρχονται από τη ντίσκο, το funk και το R & B, τόσο στα ηχητικά συστήματα και τα αρχεία που έχουν δειγματοληψία, όσο και στους μουσικούς και τα όργανα τους. Η χρήση της ανάμειξης από Disco και club DJs οφείλεται στην ανάγκη να υπάρχει συνεχής μουσική και συνεπώς ομαλή μετάβαση μεταξύ των διαδρομών. Το Hip hop Kool DJ Herc, αντίθετα, ξεκίνησε την πρακτική της απομόνωσης και επέκτασης μόνο του σπασίματος - μιας σύντομης σόλο παρεμβολής - με την ανάμειξη δύο αντιγράφων του ίδιου δίσκου. Αυτό ήταν, σύμφωνα με τον Afrika Bambaataa, "το συγκεκριμένο μέρος του ρεκόρ που όλοι περιμένουν - απλά αφήνουν τον εσωτερικό τους εαυτό να πάει και να πάρει άγριο". Ο James Brown, ο Bob James και το Κοινοβούλιο - μεταξύ πολλών άλλων - είναι από καιρό δημοφιλείς πηγές διακοπών. Πάνω από αυτό θα μπορούσαμε και προσθέσαμε όργανα μέρη από άλλα αρχεία, συχνά όπως γροθιές (ibid). Έτσι, τα όργανα της πρώτης δειγματοληψίας ή του ηχητικού συστήματος που βασίζεται η hip hop είναι το ίδιο με τη funk, disco, ή ψυχή: φωνητικά, κιθάρα, πληκτρολόγια, μπάσο, τύμπανα και κρουστά (Kurbin, 2005).

Παρόλο που η αρχική μουσική hip hop συνίσταται αποκλειστικά στα breakbeats του DJ και σε άλλα ρεκόρ βινυλίου, η εμφάνιση του τυμπάνου επέτρεψε στους hip hop μουσικούς να αναπτύξουν εν μέρει αρχικά αποτελέσματα. Οι ήχοι των τυμπάνων μπορούν να αναπαραχθούν είτε από τη μουσική από δίσκους βινυλίου είτε από τους ίδιους. Η σημασία των ποιοτικών τύπων

τυμπάνων έγινε το πιο σημαντικό σημείο εστίασης των μουσικών της hip hop, επειδή αυτοί οι ρυθμοί (beat) ήταν το πιο χορευτικό κομμάτι. Κατά συνέπεια, τα μηχανήματα τυμπάνων εξοπλίστηκαν για να παράγουν ισχυρούς ήχους λακτίσματος (Kurbin, 2005).

Αυτό βοήθησε να μιμηθούν τα σόλο τύμπανα για τα παλιά άλμπουμ funk, soul και R & B από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και από τα πρώτα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70. Τα μηχανήματα τυμπάνων είχαν περιορισμένο αριθμό προκαθορισμένων ήχων, συμπεριλαμβανομένων των hi-καπέλων, των παγίδων, των toms και των βαρελιών (Kurbin, 2005).

Η εισαγωγή του δειγματολήπτη άλλαξε τον τρόπο παραγωγής του hip hop. Ένας δειγματολήπτης μπορεί να αναπαράγει μικρά κλιπ ήχου από οποιαδήποτε συσκευή εισόδου, όπως ένα πικάπ. Οι παραγωγοί μπόρεσαν να δοκιμάσουν γνωστά μοτίβα τυμπάνων. Το πιο σημαντικό, θα μπορούσαν να δοκιμάσουν διάφορα όργανα για να παίξουν μαζί με τα τύμπανα τους. Η Hip Hop είχε συγκεντρώσει τελικά την πλήρη μπάντα της (Kurbin, 2005).

Πολλοί παραγωγοί και ακροατές υπερηφανεύονται για ορισμένους δίσκους για την ύπαρξή τους στην hip hop και ως εκ τούτου μια καλή πηγή δειγμάτων και διαλειμμάτων. Μέχρι σήμερα, οι παραγωγοί χρησιμοποιούν εξοπλισμό με θόρυβο για να αναπαράγουν τον ίδιο τραχύ ήχο που χρησιμοποιείται σε παλαιότερες εγγραφές. Αυτό προσδίδει αξιοπιστία στα αρχεία και χρησιμεύει ως ιστορική υπενθύμιση στους ακροατές της προέλευσης του hip hop (Kurbin, 2005).

Η μουσική του hip hop αποτελεί μέρος ενός πολιτιστικού κινήματος που περιλαμβάνει τις δραστηριότητες του breakdancing και της τέχνης graffiti, καθώς και τη συναφή αργκό slang, μόδα και άλλα στοιχεία. Η δημοτικότητα της μουσικής βοήθησε στη διάδοση του πολιτισμού του Hip Hop, τόσο στις ΗΠΑ όσο και σε μικρότερο βαθμό στο εξωτερικό (Kurbin, 2005).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 παρατηρήθηκε η αύξηση της δημοτικότητας του "bling bling" τρόπου ζωής στην rap μουσική, εστιάζοντας στα σύμβολα του πλούτου και της κατάστασης όπως τα χρήματα, τα κοσμήματα, τα υπερπολυτελή αυτοκίνητα και τα ακριβά ρούχα. Αν και οι αναφορές στον πλούτο έχουν υπάρξει από τη γέννηση του hip hop, ο νέος εντατικοποιημένος πολιτισμός «bling bling» έχει τις άμεσες ρίζες του στο εξαιρετικά εμπορικά επιτυχημένο έργο των

Puff Daddy και Bad Boy (αργότερα έως τα μέσα της δεκαετίας του '90) Εγγραφές, καθώς και αρχεία No Limit Master P. Ωστόσο, ο όρος δημιουργήθηκε το 1999 από τον Cash Money Records καλλιτέχνη B.G. στον ενιαίο του Bling Bling και το χρηματικό έπαθλο χρημάτων ήταν ίσως η επιτομή του "bling bling" τρόπου ζωής και στάσης. Αν και πολλοί ράπερ, κυρίως rap ganster, ασκούν σίγουρα και γιορτάζουν το bling bling, άλλοι, κυρίως καλλιτέχνες εκτός του mainstream hip hop, έχουν επικρίνει ρητά την εξιδανικευμένη επιδίωξη της bling bling ως υλιστικής μουσικής (Kurbin, 2005).

Η ευρεία επιτυχία του hip hop και συγκεκριμένα το gangsta rap είχε επίσης σημαντικό κοινωνικό αντίκτυπο στην συμπεριφορά της σύγχρονης νεολαίας. Μερικές φορές οι εγωιστικές συμπεριφορές που απεικονίζονται συχνά στους στίχους και τα βίντεο ορισμένων καλλιτεχνών hip hop έχουν επανειλημμένα δείξει αρνητικές επιπτώσεις σε μερικούς από τους λάτρεις τους. Ενώ οι συμπεριφορές συγκεκριμένων καλλιτεχνών δεν αντιπροσωπεύουν σίγουρα την υπόλοιπη κοινότητα hip hop και η επίδραση του λυρικού περιεχομένου στους νεαρούς που ανήκουν στην κουλτούρα του χιπ χοπ είναι αμφισβητήσιμη, πολύ συχνά αυτοί οι νέοι υιοθετούν το πολύ γοητευμένο προσωπικό γκάνγκστα ενώ δεν είναι μέλη οποιασδήποτε συμμορίας. Συχνά αυτοί οι άνθρωποι ενθαρρύνουν την αντικοινωνική συμπεριφορά, όπως η παρενόχληση από ομοτίμους, η παραμέληση στην εκπαίδευση, η απόρριψη της εξουσίας και τα μικρά εγκλήματα όπως ο βανδαλισμός. Ενώ η πλειοψηφία των ακροατών είναι σε θέση να διακρίνουν τη διασκέδαση από τα μαθήματα στην κοινωνική συμπεριφορά, ένας εμφανής ψευδο-γκάνγκστα υποκουλτούρας έχει αυξηθεί μεταξύ της βορειοαμερικανικής νεολαίας (Kurbin, 2005).

Επειδή η μουσική hip hop δίνει σχεδόν πάντα έμφαση στην υπερ-αρρενωπότητα, οι στίχοι της λέγονται ότι αντικατοπτρίζουν μια ομοφοβική και σεξιστική –πολλές φορές πολύ έντονα μισογυνική– νοοτροπία. Συχνά υπάρχουν υποψίες ότι υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός ομοφυλόφιλων ή λεσβιακών μουσικών hip hop που δεν βγαίνουν από το ντουλάπι, από φόβο για την παρακμή της καριέρας τους. Έχουν εμπλακεί Οι φήμες για τέτοιους καλλιτέχνες της hip hop όπως η Queen Latifah, Da Brat, και αρκετοί άλλοι. Το 2001 πραγματοποιήθηκε στο Όκλαντ της

Καλιφόρνιας το πρώτο ετήσιο παγκόσμιο φεστιβάλ Homo Hop PeaceOUT, το οποίο περιλαμβάνει καλλιτέχνες που ομολόγησαν ανοιχτά ότι είναι λεσβίες, ομοφυλόφιλοι και τρανσέξουαλ και το φεστιβάλ συνεχίζεται σε ετήσια βάση από τότε. Το 2003 ο hip hop και rap καλλιτέχνης Caushun δήλωσε ότι είναι ομοφυλόφιλος υπογράφοντας στην ετικέτα ως Baby Phat. Ωστόσο, το αρχείο του προφανώς δεν κυκλοφόρησε ποτέ. Το 2005, κυκλοφόρησε το ντοκιμαντέρ Pick Up the Mic, με επίκεντρο τους LGBT ερμηνευτές hip hop, όπως το Deep Dickollective (Kurbin, 2005).

Το hip hop έχει μια χαρακτηριστική αργκό, που περιλαμβάνει λέξεις όπως yo, flow και phat. Λόγω της εξαιρετικής εμπορικής επιτυχίας του hip hop στα τέλη της δεκαετίας του '90 και στις αρχές του 21ου αιώνα, πολλά από αυτά τα λόγια έχουν εξομοιωθεί με πολλές διαφορετικές διαλέκτους σε ολόκληρη την Αμερική και τον κόσμο. Υπάρχουν επίσης λέξεις όπως το homie που προηγούνται του hip hop αλλά συχνά συνδέονται με αυτό. Μερικές φορές, όροι όπως το τι κάνουν οι ράπερς, yo, είναι δημοφιλείς από ένα μόνο τραγούδι (σε αυτή την περίπτωση, " Put Your Hands Where My Eyes Could See" από τον Busta Rhymes) και χρησιμοποιούνται μόνο εν συντομία. Ιδιαίτερη σημασία έχει η λέξη Snoop Dogg και E-40 που βασίζονται στο κανόνα, οι οποίες προσθέτουν -izz στη μέση των λέξεων έτσι ώστε τα shit να γίνονται shizznit (η προσθήκη του συμβαίνει περιστασιακά επίσης). Αυτή η πρακτική, που προέρχεται από τη μη αισθητική γλώσσα του Frankie Smith από το ενιαίο "διπλό ολλανδικό λεωφορείο" του 1980, έχει εξαπλωθεί ακόμα και στους κόλπους της hip-hop, οι οποίοι μπορεί να αγνοούν την προέλευσή του (Kurbin, 2005).

Το hip hop πιθανότατα αντιμετώπισε περισσότερα προβλήματα με τη λογοκρισία από οποιαδήποτε άλλη μορφή λαϊκής μουσικής τα τελευταία χρόνια, λόγω της χρήσης ανατρεπτικών στοιχείων. Παίρνει επίσης φλόγα για την αντι-εγκατάστασή της και πολλά από τα τραγούδια της απεικονίζουν πολέμους και πραξικόπημα που τελικά ανατρέπουν την κυβέρνηση. Για παράδειγμα, το τραγούδι "Gotta Give The Peeps What They Need" του Public Enemy εκδόθηκε χωρίς την άδειά του, αφαιρώντας τις λέξεις "ελεύθερη μούμια". Η διαδεδομένη χρήση της λεηλασίας σε πολλά τραγούδια δημιούργησε προκλήσεις στην εκπομπή τέτοιου υλικού τόσο σε τηλεοπτικούς σταθμούς όπως το MTV, στη μουσική μορφή βίντεο και στο ραδιόφωνο. Ως αποτέλεσμα, πολλές εγγραφές hip hop μεταδίδονται σε λογοκρισία, με την παραβατική γλώσσα να διαγράφεται από το soundtrack (αν και συνήθως αφήνουν την υποστηρικτική μουσική ανέπαφη), ή ακόμα και να αντικατασταθούν με εντελώς διαφορετικούς στίχους. Το αποτέλεσμα - το οποίο πολύ συχνά καθιστά τους υπόλοιπους στίχους ακατανόητους ή αντιφατικούς με την αρχική καταγραφή - έχει σχεδόν αναγνωριστεί με το είδος όπως και κάθε άλλη πτυχή της μουσικής και έχει παραδοθεί σε

ταινίες όπως το Austin Powers στο Goldmember, στο οποίο ένας χαρακτήρας - που παίζει σε μια παρωδία ενός βίντεο μουσικής hip hop - εκτελεί ένα ολόκληρο στίχο που παραλείπεται (Kurbin, 2005).

Το 1995 ο Roger Ebert έγραψε: «Το Rap έχει κακή φήμη σε λευκούς κύκλους, όπου πολλοί άνθρωποι πιστεύουν ότι αποτελείται από άσεμνο και βίαιο αντι-λευκό και αντι-γυναικείο χτύπημα, μερικά από τα πράγματα η ραπ παίζει τον ίδιο ρόλο σήμερα όπως έκανε ο Bob Dylan το 1960, δίδοντας φωνή στις ελπίδες και τους αγωνιζομένους μιας γενιάς, και το πολύ rap είναι ισχυρό γράψιμο. » (Kurbin, 2005).

Η Hip hop έχει μεγάλα αμερικανικά περιοδικά αφιερωμένα σε αυτό, όπως το The Source, το XXL και το Vibe. Για πολύ καιρό, το BET ήταν το μόνο τηλεοπτικό κανάλι που πιθανόν να παίζει πολύ hip hop, αλλά τα τελευταία χρόνια τα mainstream κανάλια VH1 και MTV έχουν παίζει hip hop περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο είδος. Πολλές μεμονωμένες πόλεις δημιούργησαν τα δικά τους τοπικά ενημερωτικά δελτία hip hop, ενώ σε μερικές άλλες χώρες υπάρχουν και τα περιοδικά hip hop με εθνική διανομή. Ο 21ος αιώνας προκάλεσε επίσης την άνοδο των ηλεκτρονικών μέσων ενημέρωσης και οι ιστοσελίδες των fan hip hop προσφέρουν σήμερα περιεκτική κάλυψη hip hop καθημερινά (Kurbin, 2005).

## **2.2 Εκδοχές της Hip Hop μουσικής**

Τα τελευταία χρόνια, η αντιπαράθεση γύρω από την rap μουσική βρισκόταν στην πρώτη γραμμή των αμερικανικών μέσων ενημέρωσης. Από τη διαφημιστική εκστρατεία της αντιπολίτευσης Ανατολικής Ακτής-Δυτικής Ακτής που σκιάζει τις δολοφονίες των ραπερ Tupac Shakur και Notorious B.I.G. για τη δαιμονοποίηση της μουσικής μόντεμ μετά από πυροβολισμούς στο σχολείο στο Littleton του Κολοράντο, φαίνεται ότι οι πολιτικές ομάδες και τα ΜΜΕ έσπευσαν να κατηγορήσουν τον rapper για μια φαινομενική τάση στη βία των νέων. Ωστόσο, αν και οι κριτικοί είναι γρήγοροι να επισημάνουν τους βίαιους στίχους ορισμένων rappers, λείπει το μήνυμα του rap. Το Rap, όπως και άλλες μορφές μουσικής, δεν μπορεί να γίνει κατανοητό εκτός αν μελετηθεί

χωρίς το πλαίσιο του ιστορικού και κοινωνικού του πλαισίου. Η σημερινή rap μουσική αντικατοπτρίζει την προέλευσή της στην κουλτούρα χιπ-χοπ νέων, αστικών, αφρικανικών-αμερικανών εργατικών τάξεων, τις ρίζες της στην αφρικανική προφορική παράδοση, τη λειτουργία της ως φωνή μιας άλλως υποεκπροσωπούμενης ομάδας και, καθώς η δημοτικότητά της έχει αυξηθεί, την εμπορευματοποίησή του και την αφοσίωσή του από τη μουσική βιομηχανία (Kurbin, 2005).

Η μουσική hip-hop γενικά θεωρείται πρωτοπόρα στο Νότιο Μπρονξ της Νέας Υόρκης το 1973 από τον Kool DJ Herc, που γεννήθηκε στην Τζαμάικα. Σε ένα πάρτι χορού αποκριών που έγινε από την νεότερη αδελφή του, ο Herc χρησιμοποίησε μια καινοτόμο τεχνική πινάκων για να τεντώσει το σπάσιμο του τραγουδιού παίζοντας διαδοχικά το κομμάτι με διάλειμμα των δύο ίδιων δίσκων. Η δημοτικότητα του συγκεκριμένου έδωσε το όνομά του στο "breakdancing" - ένα στυλ ειδικά για τον πολιτισμό hip-hop, το οποίο διευκολύνθηκε από εκτεταμένους drumbreaks που έπαιξαν DJs στα πάρτι της Νέας Υόρκης. Μέσα στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η σκηνή hip-hop της Νέας Υόρκης κυριαρχούσε από τους σημαντικότερους turntables DJ Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa και Herc. Οι rappers της Sugarhill Gang παρήγαγαν το πρώτο εμπορικά επιτυχημένο hit του hip-hop, "Rapper's Delight," το 1979 "(Kurbin, 2005).

Το ίδιο το Rap - τα ρήματα που μιλάνε για τη μουσική hip-hop - ξεκίνησε ως σχόλιο σχετικά με την ικανότητα - ή "skillz" - ενός συγκεκριμένου DJ ενώ ο DJ έπαιζε ρεκόρ σε ένα hip-hop event. Οι MCs, οι πρόδρομοι των σημερινών rap καλλιτεχνών, εισήγαγαν τους DJs και τα τραγούδια τους και συχνά αναγνώρισαν την παρουσία φίλων στο ακροατήριο σε παραστάσεις hip-hop. Ο ρόλος τους ήταν προδιαθετιμένος από δημοφιλείς αφροαμερικάνους ραδιοφωνικούς δίσκους στη Νέα Υόρκη κατά τη διάρκεια της late 1960s, που εισήγαγαν τραγούδια και καλλιτέχνες με αυθόρμητα όρια. Η καινοτομία των MC έφερε την προσοχή των οπαδών hip-hop. Οι ρίμες τους πέρασαν από τη



μεταβατική περίοδο μεταξύ του τέλους ενός τραγουδιού και της εισαγωγής των επόμενων στα ίδια τα τραγούδια. Τα σχόλιά τους κινήθηκαν αποκλειστικά από το skillz του DJ για τις δικές του προσωπικές εμπειρίες και ιστορίες. Ο ρόλος των MCs στις παραστάσεις αυξήθηκε σταθερά και άρχισαν να αναγνωρίζονται ως καλλιτέχνες από μόνα τους(Kurbin, 2005).

Η τοπική δημοτικότητα της ρυθμικής μουσικής που υπηρετούσαν DJs σε χορευτικά πάρτυ και clubs, σε συνδυασμό με την αύξηση των "b-boys" - breakdancers - και καλλιτεχνών graffiti και την αυξανόμενη σημασία των MCs, δημιούργησε μια ξεχωριστή κουλτούρα γνωστή ως hip-hop . Ως επί το πλείστον, ο πολιτισμός hip-hop ορίστηκε και αγκάλιασε νέους, αστικούς, Αφροαμερικανούς εργατικής τάξης. Η Hip-hop μουσική προέρχεται από ένα συνδυασμό παραδοσιακά αφροαμερικανικών μορφών μουσικής - συμπεριλαμβανομένης της τζαζ, της ψυχής, του ευαγγελίου και της reggae. Δημιουργήθηκε από τους Αφροαμερικανούς της εργατικής τάξης, οι οποίοι, όπως και ο Herc, εκμεταλλεύτηκαν τα διαθέσιμα εργαλεία - δίσκους βινυλίου και πικάπ - για να εφεύρουν μια νέα μορφή μουσικής που εκφράζουν και διαμορφώνουν τον πολιτισμό της μαύρης νεολαίας της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του '70(Kurbin, 2005).

Ενώ η ιστορία της rap φαίνεται σύντομη, η σχέση της με την αφρικανική προφορική παράδοση, η οποία παρέχει ραπ με μεγάλο μέρος της σημερινής κοινωνικής σημασίας της, δημιουργεί επίσης ραπ σε μια μακρόχρονη ιστορία προφορικών ιστορικών, λυρικό φετιχισμό και πολιτική υπεράσπιση. Στην καρδιά της αφρικανικής προφορικής παράδοσης είναι η ιδέα της νοτιοαφρικανικής καταγωγής. Στη κοσμολογία Malian Dogon, ο Nommo είναι ο πρώτος άνθρωπος, η δημιουργία της υπέρτατης θεότητας, η Αμάς, της οποίας η δημιουργική δύναμη βρίσκεται στη γενετική ιδιότητα του προφορικού λόγου. Ως φιλοσοφική έννοια, το nommo είναι η εμπυχωτική ικανότητα των λέξεων και η παράδοση των λέξεων να ενεργούν πάνω σε αντικείμενα, δίνοντας ζωή. Η σημασία του nommo στην αφρικανική προφορική παράδοση έχει δώσει την εξουσία στους ράπερ και ραπ μουσική μέσα σε πολλές αφρικανικές-αμερικανικές κοινότητες(Kurbin, 2005).

Ο κοινός χαρακτηρισμός του Rap ως "CNN για τους μαύρους ανθρώπους" μπορεί να οφείλεται στην κατάληξη των rappers από griots, σεβαστούς αφρικανούς προφορικούς ιστορικούς και τραγουδιστές. Οι Griots ήταν οι φύλακες και οι προμηθευτές της γνώσης, συμπεριλαμβανομένης της φυλετικής ιστορίας, της γενεαλογικής προέλευσης και των ειδήσεων των γεννήσεων, των θανάτων και των πολέμων. Οι γκρίζοι που ταξιδεύουν μεταδίδουν γνώση σε προσιτή μορφή - την

προφορική λέξη - σε μέλη φυλετικών χωριών. Ομοίως, στις ΗΠΑ πολλοί rappers δημιουργούν τραγούδια που, μέσω παραστάσεων και αρχείων, διαδίδουν νέα της καθημερινής τους ζωής, όνειρα και δυσαρέσκεια έξω από τις άμεσες γειτονιές τους. Οι εισηγητές θεωρούνται ως η φωνή της φτωχής, αστικής αφρικανικής-αμερικανικής νεολαίας, η ζωή της οποίας γενικά απορρίπτεται ή παραπλανάται από τα mainstream media. Είναι οι κάτοχοι σύγχρονης αφρικανικής-αμερικανικής ιστορίας και ανησυχιών της εργατικής τάξης(Kurbin, 2005).

Επιπλέον, το δυναμικό της rap για πολιτική υπεράσπιση πηγάζει από τη λειτουργία των προκατόχων της, τα αφρικανικά-αμερικανικά παιχνίδια ομοιοκαταληξίας, ως μορφές αντίστασης στα συστήματα υποταγής και δουλείας. Τα Rhyming games κωδικοποίησαν τις φυλετικές σχέσεις μεταξύ των αφροαμερικανών σκλάβων και των λευκών κυρίων τους με τρόπο που τους επέτρεψε να περάσουν τον έλεγχο των ύποπτων εποπτών. Επιπλέον, τα παιχνίδια rhyming επέτρεψαν στους σκλάβους να χρησιμοποιήσουν τη δημιουργική διάνοιά τους για να δώσουν έμπνευση και ψυχαγωγία. Για παράδειγμα, χαρακτηρίζοντας τον σκλάβο ως κουνέλι και τον δάσκαλο ως αλεπού, το "Bre'r Rabbit tales" μεταμφιέζεται ιστορίες σκλάβων ξεπερνώντας τους δασκάλους τους και ξεφεύγοντας από φυτείες πίσω από την πρόσοψη μιας κωμικής περιπέτειας(Kurbin, 2005).

Ο δημοσιογράφος Hip-hop Davey D συνδέει την αφρικανική προφορική παράδοση με τη σύγχρονη ραπ: "Βλέπετε, οι δούλοι ήταν έξυπνοι και μιλούσαν σε μεταφορές, θα σκοτώνονταν αν τους άκουγαν οι δούλοι να μιλάνε σε άγνωστες γλώσσες, οι ραπέρτες ημέρας - έκαψαν την λυρική τους δεξιότητα. ». Το Rap έχει αναπτυχθεί ως μια μορφή αντίστασης στην υποταγή Αφροαμερικανών της εργατικής τάξης στα αστικά κέντρα. Αν και μπορεί να θεωρηθεί κυρίως ως μορφή ψυχαγωγίας, ο ραπ έχει την ισχυρή δυνατότητα να αντιμετωπίσει κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά ζητήματα και να ενεργήσει ως ενοποιητική φωνή για το ακροατήριό του(Kurbin, 2005).

Το Rap μοιράζεται τις ρίζες του με άλλες μορφές παραδοσιακής αφρικανικής-αμερικανικής μουσικής, όπως tanz, blues και ψυχή. Το Rap μπορεί επίσης να είναι στενά συνδεδεμένο με τη μουσική reggae, ένα είδος που εξελίχθηκε επίσης από το συνδυασμό της παραδοσιακής αφρικανικής drumming και της μουσικής της άρχουσας τάξης European από τους νέους περιορισμένων οικονομικών μέσων μέσα σε ένα σύστημα αφρικανικής οικονομικής υποταγής. Σε έναν ειρωνικό κύκλο επιρροής, η Jamaican reggae έπαιξε σε αφρικανικούς-αμερικανικούς

ραδιοφωνικούς σταθμούς στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1960. Οι DJs χρησιμοποίησαν τις έμμονες λέξεις για να εισαγάγουν τραγούδια reggae. Αυτοί οι σταθμοί AM θα μπορούσαν να ληφθούν στη Τζαμάικα, όπου οι ακροατές έβγαζαν τα στυλ των rhyiming των DJs, επεκτείνοντάς τους πάνω σε reggae τραγούδια για να δημιουργήσουν "dub" - άλλο πρόδρομο της rap. Ο Kool DJ Herc, πριν παρουσιάσει το καινοτόμο στυλ του πικάπ, έφερε το στυλ dub στην Νέα Υόρκη, αλλά απέτυχε να κερδίσει δημοτικότητα. Είχε επικεντρωθεί στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων DJing του, η οποία αργότερα επέτρεψε την αποδοχή MCing και, τελικά, rap (Kurbin, 2005).

Η ανάπτυξη rap και reggae παρουσίασε μια αλληλένδετη πορεία δύο διαφορετικών μορφών, τα οποία έχουν αναπτυχθεί και έχουν αναπτυχθεί, υπό παρόμοιες συνθήκες. Τέλος, καθώς η reggae έχει υποστεί επίθεση για την φαινομενική υπεράσπιση της βίας από τους καλλιτέχνες για την επίλυση κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών προβλημάτων, ο rapper έγινε ο αποδιοπομπαίος τράγος του αμερικανικού μουσικού ιστού, καθώς αντιμετώπισε μαζική δημοτικότητα και εμπορευματοποίηση. Ακριβώς όπως η Reggae κινδυνεύει τώρα να χάσει την εξουσία του ως μορφή τέχνης και κοινωνικής φωνής "μετά την εξημέρωσή του από τους έξω από την κουλτούρα Rastafarian, η rap προσπαθεί να επιβιώσει από την υιοθεσία και την εμπορευματοποίηση από εκείνους εκτός του κόσμου του hip-hop (Kurbin, 2005).

Την τελευταία δεκαετία, η μουσική hip-hop ακολούθησε την πορεία της εμπορευματοποίησης που κατέστρεψε τους Αφροαμερικανούς ραδιοφωνικούς σταθμούς στη δεκαετία του '70. Ενώ πριν από την εμπορευματοποίηση οι Αφροαμερικανοί ιδιοκτήτες, προγραμματιστές και DJs είχαν την ελευθερία να χρησιμοποιούν τους σταθμούς τους για να εξυπηρετήσουν τις συγκεκριμένες ανάγκες των ακροατών τους - την Αφροαμερικανική κοινότητα της εργατικής τάξης της Νέας Υόρκης. Ήταν σε θέση να προωθήσουν τοπικούς καλλιτέχνες και εκδηλώσεις και να αντιμετωπίσουν τις εκδηλώσεις ειδήσεων και τις κοινωνικές ανησυχίες ως μέλη της ίδιας κοινότητας από την οποία έσυραν το ακροατήριό τους. Ωστόσο, καθώς οι εταιρείες που ανήκουν σε επιχειρηματίες εκτός της κοινότητας ενοποίησαν την εξουσία αγοράζοντας τοπικούς σταθμούς, οι Αφροαμερικανοί σταθμοί AM εξαναγκάστηκαν να βγουν από την αγορά από πιο οικονομικά ισχυρούς σταθμούς που ανήκουν και ελέγχονται κυρίως από μέλη της λευκής ανώτερης τάξης. Οι Αφροαμερικανοί DJs έχασαν τη δύναμή τους ως σύγχρονοι griots των κοινοτήτων τους και ως παρουσιαστές της μουσικής και του πολιτισμού του hip-hop (Kurbin, 2005).

Ομοίως, με την "ανακάλυψη" των καλλιτεχνών hip-hop από εταιρικές δισκογραφικές εταιρείες, η

ραπ μουσική κυπήθηκε από την κοινότητά της, ανασυγκροτήθηκε από επιχειρηματίες που σκέφτονταν να δημιουργήσουν μια ευρύτερη έκκληση διαγράφοντας την ιστορική λειτουργία του hip-hop από δρόμους μέσω μάρκετινγκ, όπως μουσικά βίντεο και Top-40 charts. Από τα 90s, το hip-hop είχε γίνει μια επιχείρηση και η ραπ μουσική ήταν ένα πολύτιμο εμπόρευμα ». Ωστόσο, σύμφωνα με τον δημοσιογράφο Κρίστοφερ Τζορίν Φάρλεϊ, η εμπορευματοποίηση της ραπ απέκλειε επίσης την μορφή της αντίστασης (Lamotte, 2014):

- Η αγάπη της εταιρικής Αμερικής για την ραπ έχει αυξηθεί καθώς το πολιτικό περιεχόμενο του είδους έχει μαραθεί. Τα πρώτα τραγούδια του Ice Cube επιτέθηκαν στο λευκό ρατσισμό. Ο Ice-T τραγούδησε ένα τραγούδι για έναν δολοφόνο αστυνομικό. Οι Public Enemy προκάλεσαν τους ακροατές να «καταπολεμήσουν την εξουσία». Αλλά πολλές νεότερες πράξεις επικεντρώνονται σχεδόν εξ ολοκλήρου στις παθολογίες της μαύρης κοινότητας.
  
- Αν και δεν είναι νέα θέματα, πολλές από τις πτυχές του rap που έχουν επισημανθεί από τους πολιτικούς ως "απαράδεκτες" - βία, μισογυνισμός, και ομοφοβία στους στίχους και τον τρόπο ζωής ορισμένων rappers - μπορεί να θεωρηθεί ως συνάρτηση της εμπορευματοποίησης rap. Ενώ οι ράπερ προσπαθούν να το κρατήσουν αληθινό - ένας όρος που θυμίζει όσους στο εσωτερικό του hip-hop είναι αληθινί στις ρίζες τους - κάποιιοι παραδέχονται ότι πολλοί ράπερς κάνουν όπως επιθυμούν οι δισκογραφικές τους ετικέτες - απλά, γράφουν στίχους που το κάνουν. Σε ένα ακροατήριο που έχει γίνει όλο και πιο εθνοτικά και οικονομικά διαφορετικό », οι rappers επιχειρηματίες έχουν πιεστεί να αναλάβουν τους περιορισμένους ρόλους που έχουν αποδειχθεί επικερδείς για τους νέους καλλιτέχνες της Αφρικής και της Αμερικής - εκείνους του« μεταφορέα », gansta "και το" playa ".

Σύμφωνα με τον Αφροαμερικανό μουσικό Michael Franti, *"Για να είμαστε πραγματικοί, πρέπει όλοι να είμαστε οι ίδιοι. Με την εμπορευματοποίηση της σημερινής μουσικής, υπάρχει μεγάλη*

*πίεση για νέους μαύρους άνδρες να συμμορφώνονται με πολύ συγκεκριμένους ρόλους"* (Lamotte, 2014).

Η εμπορευματοποίηση του rap επέτρεψε σε μεγάλα κέρδη και ρεκόρ πλατίνας να διαγραφούν τα ιστορικά, κοινωνικά και οικονομικά πλαίσια, από τα οποία προέκυψε η rap, από τη δημόσια συνείδηση. Σύμφωνα με τον Davey D, "Η μουσική επιχείρηση έχει παραγκωνίσει την rap." Από τις ρίζες της ως αντίσταση ενάντια στη δουλεία στη σύνδεσή της με το ταξίδι reggae στη Τζαμάικα με την εμφάνιση των rappers ως σύγχρονοι griots, η rap είναι παραδοσιακά η μουσική που είναι συνδεδεμένη στην Αφροαμερικανική εργατική τάξη. Ενώ είναι σημαντικό να γιορτάσουμε σήμερα την κουλτούρα του hip-hop περιλαμβάνοντας ποικίλες εθνοτικές και οικονομικές ομάδες, είναι εξίσου σημαντικό να αναγνωριστεί και να διαφυλαχθεί η λειτουργία που η rap εξυπηρέτησε για την αρχική της κοινότητα. Για να κατανοηθούν τα θέματα και τις μορφές της rap μουσικής, είναι σημαντικό να ακολουθηθεί η ιστορία των Αφρο-Αμερικανών από τις απαρχές τους στη Δυτική Αφρική μέχρι την υποδούλωση τους σε όλη την πρώιμη ιστορία των ΗΠΑ, στους αγώνες τους εναντίον των φυλετικών προκαταλήψεων και του διαχωρισμού μετά τη χειραφέτηση, στις συνεχιζόμενες μάχες ενάντια στον de facto οικονομικό διαχωρισμό και στην αποκατάσταση της πολιτιστικής ταυτότητας πολλών Αφροαμερικανών σήμερα (Lamotte, 2014).

Αν η rap μουσική φαίνεται να είναι υπερβολικά βίαιη σε σύγκριση με τη χώρα, είναι επειδή η rap προέρχεται από μια κουλτούρα που έχει βρεθεί στην καταπολέμηση της πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής καταπίεσης. Παρά τις θεατρικές παραστάσεις που γίνονται μερικές φορές για άλμπουμ μεγάλης ετικέτας ή βίντεο MTV9, για πολλούς καλλιτέχνες, σχετικά με τα όπλα και τη ζωή των συμμοριών είναι μια αντανάκλαση της καθημερινής ζωής σε γκέτο και έργα στέγασης της φυλετικής και οικονομικής διαστρωμάτωσης. Η βία στο rap δεν είναι ένα συναισθηματικό κίνητρο που απειλεί να βλάψει τη νεολαία της Αμερικής, αλλά είναι η κατακραυγή ενός ήδη υπάρχοντος προβλήματος από τη νεολαία, των οποίων οι αντιλήψεις έχουν διαμορφωθεί από τη στιγμή που βιώνουν βαθιές οικονομικές ανισότητες που κατανέμονται σε μεγάλο βαθμό σύμφωνα με τις

φυλετικές γραμμές (Lamotte, 2014).

Η μηδενιστική προσέγγιση της βίας και της εγκληματικής δραστηριότητας, για την οποία επικρίνεται συχνά η rap, υπερασπίζονται ορισμένοι καλλιτέχνες ως το κατανοητό αποτέλεσμα των ανισοτήτων που αντιμετωπίζουν οι αφροαμερικανικές κοινότητες, από τις οποίες ο rap γεννήθηκε και παραμένει. Η πιο πρόσφατη απογραφή της Αμερικής ανέφερε ότι η αφρικανική-αμερικανική νεολαία είναι η πιο πιθανή ομάδα του έθνους να ζει σε φτωχά νοικοκυριά και γειτονιές, να είναι άνεργοι, να είναι θύματα ανθρωποκτονίας ή ασθενειών ή να περάσουν χρόνο στη φυλακή σε κάποια φάση της ζωής. Σύμφωνα με τον Cornel West, Καθηγητή Θρησκευμάτων και Αφρο-Αμερικανικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ, "Δεν είναι τυχαίο ότι θα δούμε διάφορα τραγούδια [rap] και διάφορους στίχους που στρέφονται γύρω από το θάνατο." Ίσως κάποια από τη δημοτικότητα του "thug life" που γιορτάζεται στο sub-genre "gangsta rap" είναι η ευκαιρία που μπορεί να προσφέρει η οικονομική και κοινωνική δύναμη στις γειτονιές όπου χάθηκε η ελπίδα. Για πολλούς φτωχούς νέους της πόλης, το όπλο που είχε κεντρικό ρόλο στους στίχους πολλών ράπερ γκάνγκστα, αντιπροσωπεύει έναν τρόπο για να ενδυναμώσουν τον εαυτό τους και να κερδίσουν σεβασμό μέσα στους συνεχείς κύκλους φυλετικών και οικονομικών προκαταλήψεων (Lamotte, 2014).

Επιπρόσθετα, ορισμένοι rappers υποστηρίζουν την παρουσία βίας στους στίχους τους ως εκδήλωση της ιστορίας και του πολιτισμού των Αμερικάνων. Ο δημοσιογράφος Michael Saunders γράφει: «Η βία και ο μισογυνισμός και ο υλισμός που χαρακτηρίζουν μερικά rap τραγούδια είναι τόσο βαθιά αμερικανικά όσο η hokey μουσική που οι rappers ταιριάζουν. Το γεγονός είναι ότι η χώρα ήταν ερωτευμένη με τους εγκληματίες και το έγκλημα και τη βία πολύ πριν την hip-hop. " Συγκεκριμένα, η αφρικανική-αμερικανική εμπειρία διαμορφώθηκε από τις κληρονομίες της δουλείας, του διαχωρισμού και της οικονομικής και πολιτικής υποδούλωσης και χαρακτηρίστηκε από θεσμούς και περιστατικά βίας. Ο Rapper Chuck D πιστεύει ότι το μεγαλύτερο μέρος της βίας

και του μηδενισμού στη γαρ μουσική είναι η κληρονομιά του μίσους που αντιμετωπίζουν οι μειονότητες στις ΗΠΑ: «Εμείς [οι Αφροαμερικανοί] είμαστε ένα προϊόν μίσους. Μας διδάχτηκε να μισούμε τους εαυτούς μας, έτσι πολλοί [ενδογενείς συγκρούσεις] εξαντλούνται από την άγνοια » (Lamotte, 2014).

Επιπλέον, αυτοί οι ράπερ υποστηρίζουν ότι δεν είναι μόνο Αφροαμερικανοί που είναι γκάνγκστερ, αλλά μάλλον ότι η αμερικανική ιστορία, επίσης, χαρακτηρίζεται από κατάκτηση, εξέγερση και αιματοχυσία. Ο Rapper Ice Cube επισημαίνει την υποκρισία πολιτικών, οι οποίοι χρησιμοποιούν εκστρατείες βομβιστικής επίθεσης σε παγκόσμιο επίπεδο για να κατηγορούν τους γκάνγκστερ για βία στον αμερικανικό πολιτισμό: "Κάνουμε τα πράγματα σε μικρό επίπεδο, αλλά η Αμερική το κάνει σε ένα μεγάλο επίπεδο. 'Μόνο οι λευκοί άνθρωποι κάνουν ό, τι κάνουμε.' (Lamotte, 2014)

Οι πολιτικοί και οι ομάδες που αναζητούν εύκολες λύσεις στον αγώνα της Αμερικής με τη βία των νέων προσπάθησαν να κατηγορήσουν τη γαρ μουσική για την απευαισθητοποίηση των εφήβων στις επιπτώσεις των πυροβόλων όπλων, των ναρκωτικών και των συμμοριών και την υποκίνηση βίαιων συμβάντων, όπως οι πρόσφατοι πυροβολισμοί στο Littleton του Κολοράντο. Έχουν προσπαθήσει να παρουσιάσουν τις "απαράδεκτες" πτυχές ορισμένων τραγουδιών ως μια καθολική πτυχή του είδους γαρ. Οι ομάδες προσπάθησαν να δημιουργήσουν συστήματα μουσικής αξιολόγησης, προειδοποιήσεις γονικής συμβουλευτικής και άμεση λογοκρισία τραγουδιών που περιέχουν στίχους ή εικόνες που θα μπορούσαν να είναι επιβλαβείς για τους νέους (Lamotte, 2014).

Ωστόσο, η ρύθμιση της μουσικής αξίζει τη λογοκρισία των καλλιτεχνών, ειδικά όταν στοχεύει σε συγκεκριμένα είδη, όπως η γαρ. Θα ήταν σχεδόν αδύνατο να εφαρμοστεί ένα σύστημα ρύθμισης που θα μπορούσε να είναι απολύτως αντικειμενικό και απαλλαγμένο από πολιτισμική μεροληψία όσον αφορά τον ορισμό και την εκτέλεση των γενικών ορισμών της αισχρολογίας και των πιθανών βλαβών. Τελικά, ένα σύστημα που θα ρυθμίζει το λυρικό περιεχόμενο της μουσικής θα βλάψει τους ράπερ και το κοινό τους και θα εξασθενήσει περαιτέρω την ικανότητα του ραπ να εκφράζει τις αληθινές ανησυχίες της νεολαίας της εργατικής τάξης των πόλεων (Lamotte, 2014).

Φαίνεται ότι ένας αυξανόμενος αριθμός δημόσιων φορέων επιχείρησε να εκμεταλλευτεί τις εναπομείναντες πολιτισμικές προκαταλήψεις και το φόβο της αφρικανικής-αμερικανικής εξέγερσης να καταστήσει τη μουσική rap ως τον αιτιολογικό παράγοντα σε μια πρόσφατη σειρά συμβάντων βίας των νέων. Παρόλο που ορισμένα τραγούδια rap μπορεί να φαίνεται ότι επικεντρώνονται σε θέματα βίας, αντικατοπτρίζουν τις προϋπάρχουσες πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές ανισότητες. Σε μια δήλωση προς την Ακρόαση της Γερουσίας για τους Στίχους και την Επισήμανση, η Εθνική Εκστρατεία για την Ελευθερία της Έκφρασης έγραψε (Lamotte, 2014):

Οι συζητήσεις για την άμεση συσχέτιση των μηνυμάτων των μέσων μαζικής επικοινωνίας με τις πραγματικές πράξεις βίας μας αποσπών από το να βρεθούμε στα πραγματικά αίτια της μεσολαβητικής βίας [...] Η συζήτηση μας αποσπά από τα πραγματικά αίτια του εγκλήματος: πράγματα όπως η κακοποίηση παιδιών, η φτώχεια, και ο χρόνος που δαπανάται με το παιδί τους.

Η βία σε rap και σε άλλες μορφές αυτο-έκφρασης είναι η εκδήλωση ενός αισθήματος απελπισίας και δυσαρέσκειας στην εργατική τάξη της Αμερικής, ιδιαίτερα στις μειονοτικές κοινότητες της εργατικής τάξης. Παραπέμποντας στο rap ως την αιτία της βίας, οι πολιτικοί προσπαθούν να σβήσουν από τη συνείδηση των ψηφοφόρων τους την ιστορία της καταπίεσης που έχει γεννήσει την κουλτούρα του Hip Hop. Προκειμένου να αλλάξει πραγματικά η απειλητική παρουσία βίας στην αμερικανική κοινωνία, όπως διαπιστώνεται από τη βία σε ταινίες, τηλεόραση και μουσική, τα εναπομείναντα προβλήματα φτώχειας και προκατάληψης στις πόλεις της Αμερικής πρέπει να αντιμετωπιστούν επιθετικά. Κατά ειρωνικό τρόπο, πολλοί από τους ίδιους πολιτικούς και τις ομάδες που φωνάζουν ενάντια στη βία στη rap μουσική οδηγούν επίσης την επίθεση στην ευημερία, την καταφατική δράση, τη χρηματοδότηση της εκπαίδευσης και τις προτάσεις για καθολική υγειονομική περίθαλψη (Lamotte, 2014).

Είναι οι ανισότητες στην οικονομική και πολιτική εξουσία, όχι τη μουσική hip-hop, που δημιουργούν βία στην αμερικανική κοινωνία. Η μείωση των προγραμμάτων που παρέχουν κοινωνικές υπηρεσίες για να βοηθήσουν στην άμβλυνση της άνισης ευκαιρίας για θέσεις εργασίας, πόρους και κοινωνική κινητικότητα θα συμβάλει μόνο στην επιδείνωση των προβλημάτων. Οι ψηφοφόροι δεν πρέπει να επιτρέπουν στον εαυτό τους να ξεγελαστούν στην πίστη ότι η λογοκρισία μπορεί να προστατεύσει τα παιδιά από τις συνέπειες της βίας στον αμερικανικό πολιτισμό δεν πρέπει να παίξουν το πρόβλημα περικλύποντας προγράμματα που



παρέχουν ελπίδα για διαφυγή από τις οικονομικές και πολιτικές αντιφάσεις που τροφοδοτούν τον κύκλο της βίας (Lamotte, 2014).

Αντ' αυτού, όσοι θέλουν πραγματικά να θέσουν τέρμα στα προβλήματα που εκφράζουν κάποιοι ράπερς στους στίχους και τον τρόπο ζωής τους, πρέπει να επικεντρωθούν στην παροχή υπηρεσιών και ευκαιριών που θα καταπολεμήσουν το αίσθημα του μηδενισμού σε πολλές κοινότητες της Αμερικής σήμερα. Οι κοινωνικές υπηρεσίες πρέπει να υποστηριχθούν, να διευρυνθούν και να αναδιοργανωθούν για την αποτελεσματικότερη διαχείριση των προγραμμάτων για όσους έχουν μειωθεί οικονομικά και πολιτικά. Είναι απαραίτητο να αντιμετωπιστούν οι βασικές ανάγκες της εργατικής τάξης - οικονομικά προσιτή στέγαση, υγειονομική περίθαλψη και τρόφιμα - προτού υπάρξουν προσπάθειες εξάλειψης της βίας στις πόλεις της Αμερικής (Lamotte, 2014).

Επιπλέον, είναι απαραίτητο οι ενήλικες της εργατικής τάξης να μπορούν να κερδίσουν ένα ζωντανό μισθό πριν αρχίσουν να αναμένεται να έχουν ελπίδα για το μέλλον τους ή το μέλλον των παιδιών τους. Ο ελάχιστος μισθός, όπως υπάρχει σήμερα, δεν αποτελεί επαρκές οικογενειακό εισόδημα και, ως εκ τούτου, πολλοί γονείς αναγκάστηκαν να εργαστούν πολλές θέσεις εργασίας, κρατώντας τους μακριά από το σπίτι, προκειμένου να παρέχουν τα παιδιά και τους συγγενείς τους (Lamotte, 2014).

Τέλος, προκειμένου να αποφευχθεί η βία και η εγκληματικότητα πριν ξεκινήσει, η ομοσπονδιακή, κρατική και τοπική χρηματοδότηση πρέπει να εκτραπεί από τα συστήματα επιβολής του νόμου και των σωφρονιστικών φορέων σε προγράμματα δημόσιας εκπαίδευσης και νεολαίας (Lamotte, 2014).

Η νεολαία δεν μπορεί να ελπίζει παρά μόνο εάν έχει πρόσβαση σε μια χρήσιμη, σχετική εκπαίδευση που μπορεί να τους προσφέρει την ευκαιρία να επιλέξουν τη διαδρομή του μέλλοντος τους. Πιστεύω ότι λίγες νεολαίες, έχοντας επαρκείς πόρους, σεβασμό και υποστήριξη, θα επέλεγαν τη βία. Ωστόσο, για πολλές νεολαίες σήμερα, οι επιλογές περιορίζονται από την ανισότητα πρόσβασης στους πόρους που παρέχουν αυτή την επιλογή (Lamotte, 2014).

Για πολλούς νέους οι ήρωες και οι ιστορίες επιτυχίας της εσωτερικής πόλης είναι rapper. Η

δημοτικότητα του ραπ και των spin-offs της κουλτούρας hip-hop - γραμμές της μόδας όπως FUBU και Tommy Hilfiger, κινηματογραφικές ταινίες όπως ο Boyz N Da Hood και τηλεοπτικές εκπομπές όπως το The Fresh Prince of Bel-Air και το House- - έχουν επηρεάσει σημαντικά τις αμερικανικές τάσεις marketing. Η έκκληση της κουλτούρας του hip-hop έχει απομακρυνθεί από τις αστικές περιοχές και στα προάστια. Το Hip-hop είχε τεράστια επιρροή στη μόδα, στην τηλεόραση, στις ταινίες, στη διαφήμιση και στη γλώσσα (Lamotte, 2014).

Ελπίζοντας να ακολουθήσει την επιτυχία των ράπερ, όπως η LL Cool J, ο Will Smith, ο Sean "Puffy" Combs και ο Wyclef, πολλοί νέοι βλέπουν τη μουσική βιομηχανία ως μία από τις μοναδικές ευκαιρίες τους να επιτύχουν την κακή φήμη και χρήματα για να ξεφύγουν από την απελπισία της εσωτερικής- πόλη. Ωστόσο, όσοι προσπαθούν να πετύχουν τη μουσική hip-hop αντιμετωπίζουν μια δύσκολη πρόκληση. Σε μια βιομηχανία που ελέγχεται κυρίως από ανώτερους λευκούς άνδρες, οι νέοι μουσικοί των αστικών μειονοτήτων αντιμετωπίζονται συχνά ως εμπορεύματα, όχι ως καλλιτέχνες (Lamotte, 2014).

Πρέπει να εξισορροπήσουν την ανάγκη για καλλιτεχνικό έλεγχο και να "κρατήσουν" τον πραγματικό "με τους περιορισμούς και τις πιέσεις των δισκογραφικών εταιρειών που ενδιαφέρονται να παράγουν πωλήσεις και μαζική έκκληση (Lamotte, 2014).

Συχνά το μήνυμα και η καλλιτεχνική ακεραιότητα των rappers μπορούν να χαθούν μέσα από τις εθνικές εκστρατείες marketing και την ανησυχία τους για έγκριση από σημαντικούς εμπορικούς συμμάχους όπως το Wal-Mart και το MTV. Στην αυξανόμενη επιτυχία της αγοράς hip-hop, οι μουσικοί προσπάθησαν να διατηρήσουν τη δύναμη του rap σαν μια μορφή αντίστασης και ενδυνάμωσης (Lamotte, 2014).

Προκειμένου να διατηρηθεί η πολιτιστική λειτουργία του rap και ταυτόχρονα να προωθηθεί η καλλιτεχνική και εμπορική πρόοδος, οι κοινότητες που παραδοσιακά είναι εκείνες που κάνουν τη μουσική πρέπει να είναι εκείνες που ελέγχουν την παραγωγή και τη διανομή του. Το Hip-hop πρέπει να αναγνωριστεί ως μουσική μορφή και όχι μόνο ως εμπορική τάση. Η Hip-hop, συμπεριλαμβανομένης της ιστορίας του, των μορφών του και της κοινωνικής του σημασίας, θα

πρέπει να διδάσκεται στο σχολικό μουσικό πρόγραμμα παράλληλα με την κλασική μουσική, τη λαϊκή μουσική και την tzaz. Η συμπερίληψη των rap στα προγράμματα μουσικής εκπαίδευσης μπορεί επίσης να επιτρέψει στους μαθητές και στους καθηγητές να έχουν ανοιχτό λόγο σχετικά με συναφή ζητήματα, όπως η σχέση μεταξύ rap και συμμοριών, η παρουσία βίας, μισογυνισμού και ομοφοβίας σε κάποια ραπ τραγούδια και η συζήτηση για μουσικές αξιολόγησης και συμβουλευτικών συστημάτων. Η Hip-hop θα πρέπει να αγκαλιαστεί στα δημόσια προγράμματα σχολικής μουσικής ως μια αμερικανική καινοτομία και ένας τρόπος για να συσχετίσει τα ενδιαφέροντα των σπουδαστών με το πρόγραμμα σπουδών. Επιπλέον, η rap θα μπορούσε να ενσωματωθεί στα μαθήματα αγγλικών και γλωσσικών τεχνών ως μορφή ποίησης και δράματος. Το να επιτρέπεται στους μαθητές να γράφουν και να εκτελούν τη δική τους rap, τους ενθαρρύνει να σκέφτονται κριτικά, να ασχολούνται με τη γραφή στην αφηγηματική μορφή, να αυξάνουν το λεξιλόγιο και να αναπτύσσουν την κατανόηση του έμφυτου και του ρυθμού (Lamotte, 2014).

Οι οργανώσεις νεολαίας της πόλης, όπως το Boys & Girls Club ή το YMCA, μπορούν να εφαρμόσουν προγράμματα που προωθούν το ενδιαφέρον για τη μουσική hip-hop. Αυτές οι οργανώσεις δίνουν στη νεολαία την πειθαρχία, την αυτοπεποίθηση, την ηγεσία και άλλα εργαλεία που είναι απαραίτητα για την επιτυχία στη μουσική βιομηχανία. Μπορεί να είναι σε θέση να συνεργαστούν με τοπικούς ραδιοφωνικούς και τηλεοπτικούς σταθμούς και ετικέτες δίσκων - ειδικά εκείνους που έχουν ξεκινήσει και ανήκουν σε Αφροαμερικανούς, όπως η Def Jam και το Bad Boy - για να παρέχουν ευκαιρίες για περιόδους πρακτικής άσκησης, περιηγήσεις και ημέρες σκιάσεων που δίνουν εμπειρία της νεολαίας στη μουσική βιομηχανία. Μπορούν να επιτρέψουν στη νεολαία να οργανώσει, να προωθήσει και να εκτελέσει σε συναυλίες hip-hop που διεξάγονται τακτικά στη λέσχη. Η συμμετοχή των νέων σε όλα τα επίπεδα προγραμματισμού προσφέρει πολύτιμη εμπειρία που τους δίνει τη δυνατότητα να συμμετέχουν στη μουσική βιομηχανία και σε άλλες πτυχές των επιχειρήσεων. Τελικά, επιτρέποντας στους νέους να δουν και να βιώσουν τον τρόπο με τον οποίο το hip-hop διαμορφώνεται αρνητικά και θετικά από τη βιομηχανία της μουσικής βιομηχανίας, έχουν τη γνώση να κάνουν ενημερωμένες μουσικές αποφάσεις και ενδεχομένως να κάνουν αλλαγές στη λειτουργία τη μουσική βιομηχανία (Lamotte, 2014).

Συμπερασματικά, παρά την ευθύνη που έδωσε η rap για τη σημασία της βίας στην αμερικανική κοινωνία, η μουσική hip-hop αποτελεί σύμπτωμα της πολιτιστικής βίας και όχι η αιτία. Για να γίνει κατανοητό το hip-hop, είναι απαραίτητο να εξεταστεί ως προϊόν μιας σειράς ιστορικών, πολιτικών και οικονομικών συνθηκών και να μελετηθεί ο ρόλος που έχει χρησιμεύσει ως φωνή για όσους

υποτάσσονται από συστηματική πολιτική και οικονομική καταπίεση. Εάν το ζήτημα της βίας στη rap μουσική πρέπει να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικά, η ρίζα του προβλήματος - οι ανισότητες στους πόρους και οι ευκαιρίες για τις αστικές μειονότητες - πρέπει να αντιμετωπιστούν επιθετικά (Lamotte, 2014).

Η μουσική Rap είναι μια μορφή αντίστασης στα συστήματα υποταγής που δημιούργησαν διαφορές στις τάξεις στις ΗΠΑ. Προκειμένου να τερματιστεί η βία, πρέπει να επικεντρωθεί στην ανακούφιση του βάρους της εργατικής τάξης της πόλης. Προκειμένου να τεθεί τέλος στον κύκλο του μηδενισμού που υπάρχει στη σύγχρονη κουλτούρα της νεολαίας των μειονοτήτων της πόλης, πρέπει να προσφερθούν οι πόροι και οι ευκαιρίες του μέλλοντος (Lynch et al, 1998).

Όλοι όσοι ασχολούνται με την Hip Hop κουλτούρα θα πρέπει να σκεφτούν το πιο απλό ερώτημα. Θέλουν να διασώσουν τον επαναστατικό, ταξικό χαρακτήρα της χιπ χοπ κουλτούρας ή επιζητούν έναν “μαύρο” καπιταλισμό.

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ**

Από τις πρώιμες ρίζες του στο Μπρονξ μέχρι την τρέχουσα θέση του ως παγκόσμιο πολιτιστικό κίνημα, η hip-hop δεν έχει χάσει ποτέ την ευαισθησία του στο δρόμο. Όταν γράφουν τραγούδια, οι rappers εμπορεύονται το νόμισμα της αξιοπιστίας, αφήνοντας συνεχώς τα ονόματα των γωνιών

του δρόμου, των γειτονιών της πόλης, ακόμη και συγκεκριμένων κτιρίων και έργων στέγασης για να συνδέσουν τους ακροατές με το αστικό περιβάλλον (McCann, 2013).

Με βάση τον αρχιτέκτονα Μιχαήλ Φορντ, η Hip Hop μουσική είναι τόπος - συχνά ανεπαρκώς σχεδιασμένος, υποκεφαλαιωμένος και αποκομμένος από την υπόλοιπη πόλη μέσω κακού πολεοδομικού σχεδιασμού και διαρθρωτικού ρατσισμού - που γεννήθηκε το είδος. Ο Ford, ο οποίος έχει σχεδιάσει το επερχόμενο Universal Hip-Hop Museum στο Μπρονξ, βοήθησε να φανταστεί κανείς τον όρο "αρχιτεκτονική hip-hop", δημοφιλώντας την ιδέα ως φακό για να κοιτάξει τις διασταυρώσεις του πολιτισμού και του δομημένου περιβάλλοντος (McCann, 2013).

Αλλά δεν είναι απλώς να κοιτάξουμε πίσω τους τρόπους με τους οποίους ο πολεοδομικός σχεδιασμός και η πολιτική στέγασης δημιούργησαν το περιβάλλον για νέες μορφές μουσικής. Είναι το πώς η ηθική και το ήθος του hip-hop μπορούν να βοηθήσουν να εμπνεύσουν νέες λύσεις για το σχεδιασμό των πόλεων μας (McCann, 2013).

"Ψάχνω στη διασταύρωση της αρχιτεκτονικής και του hip-hop," λέει ο Ford. "Χρησιμοποιώ το hip-hop για να δούμε την αρχιτεκτονική των επιπτώσεων στην κοινότητα και τον αντίκτυπο που έχει κάνει το επάγγελμά μου. Η αρχιτεκτονική έχει διαμορφώσει κοινότητες, αλλά μπορούμε να επιστρέψουμε και να τις ανακτήσουμε και να επανασυνδέσουμε εκείνες που χάθηκαν σε πράγματα όπως οι αυτοκινητόδρομοι » (McCann, 2013).

Ο Ford, έγραψε μια διατριβή για το θέμα, Πολιτισμική Καινοτομία, Hip-Hop Εμπνευσμένη Αρχιτεκτονική και Σχεδιασμός, μελετώντας στο Πανεπιστήμιο του Detroit Mercy το 2005, πιστεύει ότι αυτό είναι ένα τέλειο παράδειγμα της δύναμης της αφήγησης. Ο ιστορικός λόγος συχνά ωθεί την ιδέα ότι το "μαύρο γκέτο" υπάρχει λόγω των πολιτιστικών συμπεριφορών των κατοίκων του. Εξερευνώντας και εκθέτοντας τις συνειδητές και υποσυνείδητες προσπάθειες των προηγούμενων μελών του επαγγέλματός του για τη διαμόρφωση αυτών των χώρων και τις επιπτώσεις αυτών των αποφάσεων μπορούν να ενημερώσουν και να εμπνεύσουν περισσότερο το σχεδιασμό με γνώμονα την κοινότητα στο μέλλον. Κατά τη διάρκεια ενός καλοκαιριού, όταν ο Ford και ο επιχειρηματικός του συνεργάτης, Tiffany Brown, διδάσκουν στρατόπεδα σε ολόκληρη τη χώρα, διαδίδοντας το μήνυμα σχεδιασμού και εμπλοκής της κοινότητας, ο Curbed μίλησε στον Μπράουν πώς η αρχιτεκτονική και το hip-hop είναι αλληλένδετες (McCann, 2013).

Ο Ford μπορεί να μιλάει όλη την ημέρα για το hip-hop, πώς ξεκίνησε στο Bronx και στο 1520 Sedgewick Avenue. Αλλά αν ερωτηθεί ποιος είναι ο νονός του hip-hop δεν πρόκειται να πει

Grandmaster Flash ή Kool Herc. Λέει ότι είναι ο Le Corbusier. Αλλά ο φημισμένος Γάλλος μοντερνιστής δημιούργησε τα αρχιτεκτονικά σχέδια για τα κτίρια που θα γινόταν το λίκνο της μορφής τέχνης (McCann, 2013).

"Αυτό δεν είναι μέσο λήψης της πίστωσης από τους αδελφούς και τις αδελφές που όντως δημιούργησαν hip-hop, αλλά μια μέθοδος για να κάνει μια διαρκή αφήγηση που συνδέει το χτισμένο περιβάλλον και τον πολιτισμό hip-hop βασισμένο σε ιστορικά γεγονότα", είπε κατά τη διάρκεια μιας παρουσίαση στο Austin. "Και, για να είμαι ειλικρινής, είναι ένα λεπτό τρύπημα στον μοντερνισμό και εκείνα που εορτάζονται ως οι βασικοί φορείς του επαγγέλματός μας." (McCann, 2013).

Η περίφημη ιδέα του Corbusier με πύργους-σε-πάρκο - μια σειρά από ανερχόμενες μεγάλες διαδρομές που διασκορπίστηκαν με πάρκα - αποσκοπούσαν να φέρουν «δημοκρατία και ισότητα μέσα από το δομημένο περιβάλλον». Θεωρούσε ότι «καλά» ή «φωτισμένα» κτίρια θα δημιουργούσαν καλές και φωτισμένες πόλεις. Οι υπάλληλοι στο Παρίσι "σκέφτηκαν την ιδέα του να ήταν τρελός" και ποτέ δεν εφάρμοσαν τα σχέδια του Corbusier (McCann, 2013).

Ο διάσημος οικοδόμος Ρόμπερτ Μωυσής δεν είχε τέτοιες επιφυλάξεις, αναπαράγοντας μέρη του σχεδίου του Corbusier ως μέρος των μαζικών προγραμμάτων εκκαθάρισης υπολειμμάτων και στεγαστικών έργων που εποπτεύει στη δεκαετία του '60 και του '70. Όμως, σε αυτό που ο Ford ονομάζει "ένα τρομερό πρώιμο παράδειγμα δειγματοληψίας", ο Μωυσής δανείστηκε μέρος του σχεδίου του Corbusier - τους ψηλούς, στενούς πύργους και τις πυκνές συνθήκες διαβίωσης - αλλά δεν περιλάμβανε όλες τις ανέσεις και χώρους στάθμευσης που ο Corbusier οραματίστηκε. Τα έργα στέγασης που δημιούργησε, ένα αρχιτεκτονικό δείγμα, στη συνέχεια έγιναν πρότυπα για τη στέγαση σε όλη τη χώρα (McCann, 2013).

Η κατασκευή αυτών των πυκνών πύργων και η ταυτόχρονη κατασκευή αυτοκινητοδρόμων που κόβουν τις γειτονιές μεταξύ τους, δημιούργησαν τους χώρους που γεννήθηκαν τα διάφορα στοιχεία του hip-hop. DJing, MCing, B-boying και graffiti. Περιοχές πνιγμένες από ιδιωτικούς

χώρους και χρηματοδότηση τεχνών, όπου η δημιουργική νεολαία συγκεντρώθηκε σε δημόσια πάρκα, πύργους και γήπεδα μπάσκετ και δημιούργησε μια διασταυρούμενη επικοινωνία του πολιτισμού. "Οι άνθρωποι επέκριναν τα σχέδια της Corbusier, λέγοντας ότι θα δημιουργούσαν μια κουλτούρα που θα υποκινήσει τη δημιουργικότητα", λέει ο Ford. "Το ονομάζω πρόβλεψη της κουλτούρας hip-hop, σχεδόν 50 χρόνια πριν γεννηθεί (McCann, 2013).

Αυτοί οι πύργοι είχαν διεστραμμένες επιπτώσεις στους κατοίκους τους, λέει ο Ford. Τα φυσικά περιβάλλοντα είχαν ψυχολογικές επιπτώσεις. Και δεν ήταν μόνο το τοπίο. Οι κοινωνικές προτεραιότητες και η έλλειψη χρηματοδότησης για την εκπαίδευση ή τις τέχνες είχαν επίσης τεράστιο αντίκτυπο (McCann, 2013).

Ενώ ο Ford και άλλοι δημοσίευσαν δοκίμια και έρευνες που ασχολούνται με τις ιστορικές σχέσεις μεταξύ hip-hop και αρχιτεκτονικής, προσπαθεί επίσης να ασκήσει ένα νέο είδος αρχιτεκτονικής που επηρεάζεται από το πολιτιστικό κίνημα (McCann, 2013).

Το πιο δημοφιλές παράδειγμα είναι το *Universal Hip-Hop Museum*, ένα επερχόμενο πολιτιστικό ίδρυμα στο Μπρονξ που όχι μόνο επιδιώκει να μοιραστεί την τέχνη, αλλά και να εμπνευστεί από αυτό. Αντί για έναν παραδοσιακό σύντομο σχεδιασμό και έναν κοινοτικό βρόχο ανατροφοδότησης, η εμφάνιση του μουσείου σχεδιάστηκε εν μέρει υπό έναν όρο που αναφέρεται σε μια ελεύθερη ραπ μάχη και έχει την υποστήριξη των ραπ μύθων όπως ο Kurtis Blow και η Sugar Hill Gang (McCann, 2013).

Το 2019 ή το 2020, το μουσείο θα ενσωματώνει επίσης την εστίαση του hip-hop στην κοινότητα. Χάρη στη χρηματοδότηση της Microsoft, η πρωτοβουλία θα δημιουργήσει επίσης ένα φορητό μουσείο το οποίο, ξεκινώντας αργότερα φέτος, θα ταξιδέψει ανάμεσα σε μεγάλες πόλεις τα χρόνια που οδηγούν στο άνοιγμα του μόνιμου μουσείου. Ένα φορητό χώρο φορτηγού, το οποίο ο Ford αποκαλεί "Optimus Prime", θα ταξιδέψει στο Ντιτρόιτ, την Ατλάντα, το Λος Άντζελες και τη Νέα Υόρκη, επιτρέποντας όχι μόνο στους οπαδούς να επισκέπτονται το μουσείο στη γενέτειρά τους, αλλά και να συνεισφέρουν. Σε ένα γύρο hip-hop στο Story Corps, οι επισκέπτες θα μπορούν να προσθέτουν τις ιστορίες τους, συμπεριλαμβανομένου του κειμένου και των εικόνων, και να τις επισημαίνουν σε ένα συγκεκριμένο μέρος, δημιουργώντας ένα χάρτη της επίδρασης του hip-hop σε διάφορα μέρη της χώρας (Netcoh, 2013).

"Θέλαμε να βρούμε έναν τρόπο να κάνουμε το μουσείο προσβάσιμο σε ανθρώπους σε όλη τη χώρα", λέει ο Ford. "Είναι σαν να χαρτογραφείται ένα φαινόμενο. Επιτρέπει στους πρωτοπόρους

του hip hop να δουν τη δική τους ιστορία, επιτρέπει στους αρχιτέκτονες, τους σχεδιαστές και τους πολεοδόμους να συγχωνεύσουν την κουλτούρα τους με την πρακτική τους και επιτρέπει στην κοινότητα να συμμετέχει αποτελεσματικά στη διαδικασία σχεδιασμού των εξελίξεων στη γειτονιά τους. "(Quandl, 2015).

Ο Ford έχει περιγράψει τον hip-hop ως την "έκθεση μετά την κατοχή του Μοντερνισμού". Αναφορικά με τον όρο αρχιτέκτονες, σχεδιαστές και μηχανικούς συνήθως χρησιμοποιούν για λογαριασμό τους τα λάθη και την επιτυχία μετά την ολοκλήρωση ενός έργου, ο Ford αισθάνεται τους στίχους και τη γλώσσα του hip-hop, και οι περιγραφές του αστικού περιβάλλοντος, μπορούν να διδάξουν το επάγγελμά του σημαντικά μαθήματα (Quandl, 2015).

Δημιουργία χώρων από τα θέματα της κοινότητας. Η χρήση του hip-hop ως συνδέσμου, αφήγησης και πλαισίου αναφοράς μπορεί να προσελκύσει περισσότερους ανθρώπους, ειδικά ανθρώπους του χρώματος, που ασχολούνται με τη διαμόρφωση και το σχεδιασμό του περιβάλλοντός τους, μια μορφή αυτοδυναμίας που φαίνεται τέλεια ευθυγραμμισμένη με το μήνυμα του είδους. Μόνο το 3% των αρχιτεκτόνων στις ΗΠΑ είναι αφροαμερικάνοι, λέει ο Ford (Quandl, 2015).

"Η αρχιτεκτονική hip-hop θα επιτρέψει στους σπουδαστές μειονοτήτων και τους νέους επαγγελματίες να συμβάλουν άμεσα στον τομέα της αρχιτεκτονικής, αυξάνοντας άμεσα την προβολή των ασκούμενων μειονοτήτων στο σύνολό τους; "Λέει ο Ford. "Ελπίζω ότι η γενιά του hip-hop θα πρωταγωνιστεί στη νέα αυτή γλώσσα και θα βασιστεί στην αγάπη μας για το hip-hop σε συνδυασμό με τις αρχιτεκτονικές μας γνώσεις, για να οικοδομήσουμε τις κοινότητές μας και να αυξήσουμε τον αριθμό των μειονοτικών επαγγελματιών" (Quandl, 2015).

Ο Ford θέλει τους μαθητές να συνειδητοποιήσουν ότι το hip-hop δεν είναι μόνο αυτό που είναι στο ραδιόφωνο και ότι υπάρχουν αφροαμερικανοί σχεδιαστές, αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι (Quandl, 2015).

Ο Curbed ζήτησε από τον αρχιτέκτονα να αναφέρει μερικά από τα τραγούδια που αισθάνεται να παρουσιάσουν τη σχέση μεταξύ hip-hop και αρχιτεκτονικής.



Μερικά από αυτά είναι τα εξής (Quandl, 2015):

KRS One - R.E.A.L.I.T.Y. - "Rhymes Equal Actual Life στην Νεολαία"

«Χρησιμοποίησα αυτό το τραγούδι για να περιγράψω τους στίχους hip-hop» είναι αντανακλάσεις της πραγματικής ζωής στις αστικές κοινότητες. Αν θέλετε να ακούσετε μια κριτική του περιβάλλοντος από το οποίο γίνεται η μουσική, ακούστε τη μουσική.

Grandmaster Flash και Furious Five, "Το μήνυμα"

"Αυτό το τραγούδι περιγράφει την αστική πραγματικότητα της αστικής ανανέωσης."

Snoop Dog, "Η ζωή στο γκέτο"

"Περιγράφει τα θλιβερά περιβάλλοντα που απορρέουν από το μοντερνιστικό όραμα, Towers in a Park. Τα μονότονα superblocs απέτυχαν να προσφέρουν τα καταπράσινα περιβάλλοντα που οραματίστηκε από τον Le Corbusier. "

Wu-Tang Clan, "S.O.S."

"Η συνεισφορά του Wu-Tang στο Street Life στο« S.O.S »αποκαλύπτει μια βαθιά απογοήτευση και ένταση μεταξύ των δημόσιων στεγαστικών αρχών, των αρχιτεκτόνων και των ενοικιαστών για την κυκλική πρόωθηση και εφαρμογή αδικιών στις αφροαμερικανικές κοινότητες.

To West Coast All-Stars, "Είμαστε όλοι στην ίδια συμμορία"

"Στο τραγούδι" Είμαστε όλοι στην ίδια συμμορία ", που παράγεται από το Dr Dre το 1990, που χαρακτηρίζει τους κορυφαίους καλλιτέχνες hip hop και rappers από τη δυτική ακτή. Το Shock G ξεφεύγει από την έρευνα του John B Calhoun κατά τη διάρκεια του στίχου του παρακάτω. Οι άνθρωποι τελικά έκαναν παραλληλισμούς μεταξύ των δραστηριοτήτων των υποκειμένων μελέτης του στους ανθρώπους, μερικοί προβλέποντας ότι ο υπερπληθυσμός ήταν στο μέλλον για την ανθρώπινη φυλή και με βάση την έρευνά του, η βία, μεταξύ άλλων, ήταν αναπόφευκτο μέρος αυτού του μέλλοντος, να αλλαχτεί ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζονται οι πόλεις μας (Quandl, 2015).

"Ο Nas δήλωσε στους hip hoppers ότι μπορούν να είναι όσοι θέλουν να είναι, συμπεριλαμβανομένου ενός αρχιτέκτονα." (Quandl, 2015):

“Be, B-Boys και κορίτσια, ακούστε. Μπορείτε να είστε οτιδήποτε στον κόσμο, στον Θεό που εμπιστευόμαστε. Αρχιτέκτονας, γιατρός, ίσως ηθοποιός, αλλά τίποτα δεν είναι εύκολο, χρειάζεται πολύ πρακτική”.

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Ο ΗΧΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ HIP HOP ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

Η υπάρχουσα βιβλιογραφία σχετικά με τη χρήση της φυλής ως θέμα στη μουσική hip-hop είναι

μεγαλύτερη και πιο σημαντική. Τα άλλα δύο θέματα, είναι το έγκλημα και βία, επειδή τα φυλετικά ζητήματα και οι εντάσεις στην Αμερική οδήγησαν στην ανάπτυξη μιας βίαιης και εγκληματικής κουλτούρας για τους Αφροαμερικανούς που ζουν στην κεντρική πόλη, εξαθλιωμένες συνθήκες. Η ανάπτυξη των φυλετικών εντάσεων μετά τα αστικά δικαιώματα (Peralta, 2008).

Η κίνηση αφήνει πολλούς Αφροαμερικανούς χωρίς θέσεις εργασίας, χρήματα και κοινωνική κινητικότητα ευκαιρία που στη συνέχεια οδήγησε στην εγκληματικότητα και, ειδικότερα, στη βία. ο συνδυασμός αυτών των τριών θεμάτων έγινε το επίκεντρο της μουσικής hip-hop ως τρόπος έκφρασης πολιτικά τι συνέβαινε στην αφρικανική-αμερικανική εμπειρία (Peralta, 2008).

Σύμφωνα με τη Lamotte (2014), σε ένα φυλετικό πλαίσιο, το hip-hop ήταν ένα σημείο πώλησης την πολιτική αναγνώριση και αντίποινα κατά της περιθωριοποίησης της κυρίαρχης ομάδας, την απομόνωση και τον αποκλεισμό στην κοινωνία. Όταν οι σχέσεις εξουσίας είχαν ως αποτέλεσμα την απογοήτευση καταστάσεις για τις φυλετικές μειονότητες στην εποχή μεταπολιτιστικών δικαιωμάτων γύρω στο 1980-2000, το hip-hop έγινε ένας τρόπος αμφισβήτησης του «αστικού αποκλεισμού, της βίας και της εκμετάλλευσης» παρέχοντας μια ασυνήθιστη αίσθηση συμμετοχής και συνοχής στην Αφροαμερικανίδα κοινότητα (Lamotte, 2014).

Ο σκοπός του κινήματος hip-hop δεν ήταν αρχικά να προβεί σε πολιτικές δηλώσεις. Αντίθετα, το hip-hop ξεκίνησε ως ένας τρόπος για τη νεολαία των μειονοτήτων να συμμετάσχουν σε έναν τύπο δραστηριότητας άγνωστης και μη διαθέσιμης στην κυρίαρχη λευκή καλλιέργεια στο κοινωνία, η οποία τους έδωσε μια αίσθηση κοινής αντίληψης σχετικά με τη φύση τους κοινότητες (Peralta, 2008).

Καθώς το hip-hop κέρδισε δημοτικότητα στις μαύρες αστικές κοινότητες, το πολιτικό και το κοινωνικό πλαίσιο εμφανίστηκε στους στίχους απλώς και μόνο επειδή αυτές οι εμπειρίες ήταν εγγενείς την αφρικανική-αμερικανική εμπειρία. Οι άνθρωποι γράφουν για προβλήματα της πραγματικής ζωής (Pulido, 2009).

Τα πολιτικά και κοινωνικά μηνύματα που διαδόθηκαν μέσω της μουσικής hip-hop πήραν ένα ύφος γνωστό ως το κρυμμένο αντίγραφο (Lamotte, 2014). Προκειμένου να προβούν στις δηλώσεις σχετικά με τα τρέχοντα κοινωνικά ζητήματα, οι καλλιτέχνες hip-hop έπρεπε να αποκρύψουν τις ιδέες τους μέσω των στίχων, των μεταφορών, των προσομοιώσεων και άλλα γλωσσικά πρότυπα. Ο σκοπός της χρήσης ενός κρυμμένου μεταγραφικού εγγράφου προέρχεται

από την ιδέα ότι αυτός ο τρόπος επικοινωνίας επρόκειτο να παραδοθεί σε γραμμές ισχύος - σε μαύρους και λευκούς στην κοινωνία - που θα επηρέαζαν την εξουσία διαφορές μεταξύ αυτών των ομάδων (Lamotte, 2014).

Με αυτή την έννοια, οι Αφροαμερικανοί χρησιμοποιούν τη μουσική hip-hop ως έξοδο αντιποίνων προς την κυρίαρχη ομάδα, εξαιρώντας τους από την κατανόηση των μηνυμάτων που κωδικοποιούνται στους στίχους τους ενώ φτάνοντας σε άλλους Αφρο-Αμερικανούς στις ίδιες θέσεις με τους ίδιους. Επιπλέον, η μετατόπιση της δύναμης συνέβη καθώς οι Αφροαμερικανοί κατάφεραν να αποκλείσουν την κυρίαρχη ομάδα από κάτι που σπάνια συνέβη στο ιστορικό των ΗΠΑ. Την ίδια στιγμή προοδευτική κίνηση για τη μαύρη κοινότητα μέσω της hip-hop μουσικής ως ένα είδος επικοινωνιακού μηχανισμού, άρχισε να αναπτύσσεται η αίσθηση του μαύρου εθνικισμού (Randolf, 2006).

Όπως ισχυρίζεται ο Watkins (2001), τα κύρια μέσα και ο πολιτισμός ήταν πρωτίστως που ελέγχονταν από τους λευκούς κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του hip-hop που συνέβαλε στο ότι πρέπει να βρουν νέους τρόπους για να εκφράσουν και να προωθήσουν τα μαύρα ζητήματα και τα δικαιώματα (Watkins, 2001).

Επιπλέον, το hip-hop ήρθε σε μια εποχή που οι μαύροι συνασπισμοί αυξάνονταν ως τρόπος να καταπολεμήσουν τις λευκές υπεροχές που προϋπήρχαν στην Αμερική. Ευθεία από τη δεκαετία του 1960, μαύρη η λαϊκή και η πολιτιστική παραγωγή συνίστατο σε μια έλλειψη σεβασμού της ισχύουσας εξουσίας στις ΗΠΑ. Ακολούθησε η αίσθηση του "μαύρου εθνικισμού" που έγινε ένας τρόπος οι μαύροι να δημιουργήσουν τη δική τους πολιτισμική έκφραση διαφοροποιημένη από τη λευκή Αμερική (Watkins 2001).

Η αίσθηση του ο εθνικισμός που περιγράφεται εδώ τελικά οδήγησε στην τοποθέτηση κοινωνικών και οικονομικών ζητημάτων στην έκφραση Αφρο-Αμερικανών (Watkins, 2001). Ο Watkins (2001) ισχυρίζεται ότι ο πρώτος τύπος του εθνικισμού του hip-hop που προέκυψε επικεντρώθηκε στις "μαύρες κινήσεις εξουσίας της δεκαετίας του 1960" ενώ η επόμενη φάση ήταν ένας τύπος "αφροκεντρικού Hip Hop εθνικισμού" που επικεντρώθηκε ειδικά στην Αφρική ως γενέτειρα όλων των ανθρώπων η ενδυνάμωση ήταν η βασική εστίαση στο αναδυόμενο είδος hip-hop πριν από την πραγματική πολιτικοποίηση της μουσικής για κοινωνικά ζητήματα που υπάρχουν στην Αμερική (Watkins, 2001).

Σύμφωνα με τον Wright (2004), η hip-hop εμφανίστηκε ως πολιτικός μηχανισμός στο την δεκαετία

του 1980 για την αντιμετώπιση της ηγεμονικής εξουσίας από την κυρίαρχη ομάδα και για την έκφραση συναισθημάτων της αγωνίας και της απογοήτευσης με τις κοινωνικές συνθήκες. Η συλλογική κουλτούρα του hip-hop, μερικές φορές αναφέρεται ως rap, ήταν μια απάντηση στις "συνθήκες της φτώχειας, της ανεργίας, και η αποδυνάμωση, "που εξακολουθούν να είναι τα κυριότερα ζητήματα που επηρεάζουν σήμερα τους αστικούς Αφροαμερικανούς (Wright,2004).

Ο λόγος για τον οποίο ο ρατσισμός έπαψε να υπάρχει μετά το Κίνημα για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα, την κοινωνική ανισότητα με βάση τη φυλή, συνεχίστηκε στον 21ο αιώνα με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Μια ομάδα ιδιαίτερα γνωστή ως Public Enemy, έφερε την πρώτη πράξη ραπ να «διασχίσει το φυλετικές, ταξικές και εθνικές γραμμές », μεταφέροντας μηνύματα σχετικά με τα κοινωνικά ζητήματα μέσα τους hip-hop σίχοι (Watkins, 2001)

Με τραγούδια όπως "Καταπολέμηση της δύναμης" και "Μαύρος χάλυβας στην ώρα του χάους" Οι Public Enemy αποκαλύπτουν θέματα όπως η έλλειψη δικαιωμάτων των έγχρωμων, η φυλάκιση των μειονοτήτων και τη γενική εθνική έλλειψη σεβασμού των μειονοτήτων (Travis, 2013).

Εδώ, ο Public Enemy αναφέρεται στην έλλειψη γενικού σεβασμού που αισθάνονται οι έγχρωμοι στην Αμερική(Travis, 2013).

Ισχυρίζονται ότι η κυβέρνηση ποτέ δεν έχει πραγματικά φροντίσει για τους έγχρωμους, συνεπώς, οι μαύροι πρέπει απορρίπτουν την ιδέα ότι θα πρέπει να αντιπροσωπεύουν την Αμερική με οποιονδήποτε τρόπο, συμπεριλαμβανομένου του στρατού(Travis, 2013).

Επιπλέον, ο Public Enemy δεσμεύεται στο στρεβλωμένο σύστημα δικαιοσύνης που τοποθετεί δυσανάλογους αριθμούς έγχρωμων στη φυλακή. Αυτά τα θέματα είναι μόνο μερικά από πολλά που εκπροσωπείται στην πρώιμη υπερπολιτική εκστρατεία των στίχων του Public Enemy.

Ο χώρος είναι ένας πρωταρχικός μηχανισμός για τη φυλετική συμμετοχή στην κουλτούρα του hip-hop (Richardson, 2011). Ο διαχωρισμός των μειονοτήτων στις φτωχές, διαφορετικές, αστικές κοινότητες συνέβαλε σημαντικά στην έννοια της φυλής στον λόγο του hip-hop (Richardson et al, 2002).

Ο Forman (2000) ισχυρίζεται ότι "η rap μουσική παίρνει την πόλη και τους πολλαπλούς χώρους της ως βάση της πολιτιστική παραγωγή ".Οι αστικές περιοχές δημιουργούν μια στενή εγγύτητα για τους Αφροαμερικανούς που ζουν μέσα τους, γεγονός που οδηγεί σε ομάδες που συνδέονται μεταξύ τους για κοινωνική υποστήριξη. Καθώς το φαινόμενο αυτό εμφανίστηκε ταυτόχρονα με

την ανάπτυξη του hip-hop, οι ομάδες άρχισαν να χρησιμοποιούν τη μουσική για να μεταφέρουν μηνύματα σχετικά με τη συνειδητοποίηση του χώρου (Sampson et al, 2005).

Κατά συνέπεια, η κουλτούρα hip-hop συγκέντρωσε ομάδες έγχρωμων που έγιναν ψηφιακοί jockeys ή DJs, για μουσική hip-hop, καθώς και break-dancers που χορεύουν στους ρυθμούς της μουσικής και ακόμη και καλλιτεχνικές ομάδες ή συμμορίες που εκπροσώπησαν τις ομάδες τους μέσα από graffiti τέχνη (Sampson et al, 2005).

Καθώς η κουλτούρα συγκεντρώθηκε, η γενική συζήτηση για το διάστημα έγινε εγγενές της μουσικής hip-hop. Οι αναφορές στο "γκέτο" και στην "κουκούλα" εμφανίστηκαν στα μέσα της δεκαετίας του '80 τα οποία ήταν ψευδώνυμα για τις αστικές έγχρωμες κοινότητες, όπου υπήρχε μεγάλο μέρος της μουσικής. Καθώς το είδος αναπτύχθηκε, οι καλλιτέχνες hip-hop ξεκίνησαν αναφέροντας τα σπίτια και τα περιβάλλοντά τους να "αντιπροσωπεύουν" και να φέρνουν την προσοχή στις θέσεις από την οποία ήρθαν. Μερικές από τις πιο δημοφιλείς περιοχές που αναφέρονται στο λόγο του hip-hop περιλαμβάνονται οι Compton, Detroit, St. Louis, Ατλάντα, Νέα Υόρκη, Λος Άντζελες και (ευρύτερα) στην ανατολική ακτή έναντι της συζήτησης στη Δυτική Ακτή. Αυτές οι περιοχές είναι όλες οι πολυσύχναστες αστικές τοποθεσίες όπου κυριαρχούν οι φυλετικές εντάσεις και οι γκετοποιημένες κοινότητες (Sampson et al, 2005).

Ο χώρος είναι σημαντικός για τη γενική κατανόηση της ανάπτυξης του αγώνα ως θέμα σε μουσική hip-hop για την νεολαία μειονοτήτων (Sampson et al, 2005).

Ενώ η hip-hop έγινε δημοφιλής κοινωνικός και πολιτικός μηχανισμός για τη μειονότητα ο πολιτισμός στο σύνολό της, η μειονοτική νεολαία, κυρίως η έγχρωμη νεολαία, ήταν πολύ στοχευμένες από αυτήν παραγωγή. Έγχρωμοι έφηβοι προσπάθησαν να γίνουν DJs, break-dancers και καλλιτέχνες hip-hop. Αν οι νέοι δεν παρήγαγαν τη μουσική, πολλοί από αυτούς άκουγαν τα μεταδιδόμενα μηνύματα τα οποία ήταν πολύ παρόμοια με τις εμπειρίες της έγχρωμης νεολαίας στις αστικές περιοχές. Η νεολαία αισθάνθηκε μια αίσθηση ενδυνάμωσης που έδωσε νόημα και λόγο για τις σκληρές συνθήκες που επικρατούν στις κοινότητές τους. Σύμφωνα με τον Travis (2013) η ανάπτυξη του είδους hip-hop έφερε στην πράξη την εξουσία και την αντίδραση στην καταπίεση μέσω κοινοτικού ακτιβισμού, ειδικά στη νεολαία. Αντί να εστιαστεί αποκλειστικά στο μεμονωμένη εμπειρία της έγχρωμης εφηβείας, το πλαίσιο έγινε συλλογικό μαζί για μια κοινή αιτία (Travis 2013).

Επιπλέον, για την έγχρωμη νεολαία, η hip hop "είναι ένα γνωστό μέσο όπου αισθάνεται ότι είναι

πολύτιμο και επικυρωμένο και πιο ελεύθερο να εκφράσει (Delgado και Staples 2008), την αυξανόμενη έγχρωμη κουλτούρα της νεολαίας που προωθήθηκε από το κίνημα hip-hop, αν και υπήρχαν ορισμένοι ερευνητές οι οποίοι εξέφρασαν την ανησυχία τους για τις επιπτώσεις τους σχετικά με τις αντιλήψεις της έγχρωμης νεολαίας προς τα ρητά φυλετικά ζητήματα (Pulido, 2009).

Ο Pulido (2009) έδωσε έρευνες για τις επιδράσεις του είδους hip-hop μαζί με τις φυλετικές μειονότητες σε μια μελέτη γνωστή ως "Μουσική προσαρμογή για τις μειονότητες". Η νεολαία από την περιοχή του Σικάγου μελετήθηκε για να κατανοηθεί πώς η hip-hop παρέχει μειονοτικές ομάδες με μια αίσθηση του τρόπου που η φυλή παίζει κάποιο ρόλο στην καθημερινότητά της. Η μελέτη προέκυψε όταν τα αποτελέσματα σχετικά με τη νεολαία που ενεργοποιούν από κοινού την πολιτιστική κριτική στην κοινωνική και εκπαιδευτική ιδεολογία, κάνουν διακρίσεις κατά της φυλής τους (Pulido, 2009).

Ο Pulido (2009) υποστηρίζει ότι η έρευνα δείχνει ότι οι εθνοτικές μειονότητες, οι πολιτισμοί και οι γλώσσες περιθωριοποιούνται στα σχολεία μέσω των αμερικανικών φυλετικών πεποιθήσεων ", η οποία οδηγεί σε απόδοση νεολαίας μειονοτήτων τα σχολεία αισθάνονται «αόρατα, ανεπαρκή ή θεωρούνται εγκληματικά». Χρήση κριτικής φυλής, το οποίο είναι ένα πλαίσιο επικεντρωμένο σε αγώνες, ο Pulido συναντήθηκε με μαθητές μειονοτήτων στα αστικά σχολεία του Σικάγο, όπου διαπίστωσε ότι η νεανική της συνέντευξη μετατράπηκε σε hip-hop ως μηχανισμός για την παροχή «συνοχής στη ζωή και τις εμπειρίες τους» (Pulido, 2009).

Η νεολαία μπορεί εύκολα να επηρεαστεί επειδή βρίσκεται ακόμη στα στάδια της ανάπτυξης. Ως εκ τούτου, οι μικρο-επιθέσεις που ασχολούνται με τη νεολαία της μειονότητας αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες για την ανάπτυξή τους με την ικανότητα να γίνουν μέλη της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, η hip-hop ως ένα παιδαγωγικό και ερμηνευτικό πλαίσιο μπορεί να προσφέρει μια διαφορετική προοπτική και δημιουργικότητα στο χώρο για τη νεολαία των μειονοτήτων που αγωνίζεται με αυτά τα ζητήματα (Rudendour et al, 1998).

Εκτός από το hip-hop που έγινε μια διέξοδος για την μαύρη νεολαία να καταλάβει το ρατσιστικό πλαίσιο στην κοινωνία, η μουσική hip-hop ανέπτυξε επίσης ένα ουσιαστικό πλαίσιο για τους έγχρωμους να συνειδητοποιήσουν το ένα πάνω στο άλλο πάνω από τη διακριτική θέση που αντιμετωπίζουν καθημερινά. Αυτό δεν σημαίνει ότι η έγχρωμη γυναίκα δεν επηρεάστηκε βαθιά και εξίσου από την κυρίαρχη διάκριση στην κοινωνία. Αντίθετα, ο έγχρωμος νέος ξεκίνησε ειδικά να αναζητήσει εναλλακτική ενσωμάτωση για τη θέση τους ως υποδεέστερο αρσενικό στην

κοινωνία (Randolph, 2006). Αυτή η ιδέα απορρέει από την πρωταρχική αντίληψη ότι ο λευκός άνδρας ήταν, και είναι ακόμα αναμφισβήτητα το πρότυπο με το οποίο οργανώνονται τα πάντα στην κοινωνία (RM, 1986).

Για τους έγχρωμους νέους αυτό τους έδωσε ένα μειονέκτημα στην εξουσία, τα χρήματα, την κοινωνική θέση, την κοινωνική την κινητικότητα και την οικογένειά τους. Ο Randolph (2006) υποστηρίζει ότι οι Αφρο-Αμερικανοί οι άνδρες αντιμετωπίζουν έναν τύπο "διπλής συνείδησης" που είναι "ο τρόπος που οι έγχρωμοι βλέπουν συνεχώς οι ίδιοι μέσα από τα μάτια τους και μέσα από τα μάτια της κυρίαρχης κουλτούρας " (Washington et al, 2004).

Όταν οι έγχρωμοι άντρες άρχισαν να χρησιμοποιούν τη μουσική για να αποδείξουν τις εμπειρίες τους, έπρεπε απευθύνεται σε δύο διαφορετικά περιβάλλοντα: το λευκό κοινό που τα καθιστά εμπορικά επιτυχημένα και τη μαύρη κοινότητα της οποίας είναι υπεύθυνοι για την εκπροσώπηση (Randolph, 2006).

Σε ένα δημοφιλές υπο-είδος της μουσικής hip-hop, η έγχρωμη αρσενική ενσάρκωση συνέβαλε σε ένα οργανωμένο στυλ "μαύρης οργής" που επιβεβαιώνει την κυριαρχία του αδύναμου μαύρου αρσενικού που θέλει να εξεγερθεί ενάντια στον λευκό ανδρικό κοινωνικό κανόνα. Αυτός ο τύπος της μουσικής εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και έγινε γνωστός ως hip-hop gangsta (Netcoh, 2013).

Τέλος, και πιο πρόσφατα, είναι η συζήτηση σχετικά με την εισαγωγή λευκών καλλιτεχνών και ακροατήρια στην κουλτούρα του hip-hop. Αν και η hip-hop, ή οποιοδήποτε άλλο είδος για αυτό το θέμα, είναι μια επικοινωνιακή μορφή τέχνης και μπορεί να παραχθεί από οποιονδήποτε από τη φυλή, το φύλο ή τη θρησκεία το είδος έχει μια εγγενή σχέση με την αφροαμερικανική ταυτότητα (Netcoh, 2013).

Σύμφωνα με τους Best και Kellner (1999), "η ραπ μουσική ... προβληματίζει το σύστημα με το οποίο οι έγχρωμοι είναι περιθωριοποιημένοι ... και οι λευκοί είναι ο κανόνας ". Αυτό είναι αλήθεια, διότι το ακροατήριο της hip-hop έχει αντιδράσει με διαφορετικούς τρόπους όσον αφορά το εμφάνιση λευκών ράπερ μέσα σε ένα είδος που είναι τόσο στενά συνδεδεμένο πλαίσιο με το Αφροαμερικανική φυλή (Netcoh, 2013).

Κάποιοι επικριτές στα γενικά μέσα ενημέρωσης έχουν προσκυνήσει σε λευκούς καλλιτέχνες οι οποίοι συμμετέχουν στην κουλτούρα του hip-hop επειδή, όπως ισχυρίζονται, οι λευκοί



καλλιτέχνες δεν μπορούν να συναισθάνονται με τις ίδιες εμπειρίες που είναι τόσο εγγενείς στο είδος. Λευκοί hip-hop καλλιτέχνες αγωνίζονται ειδικά για να είναι σε θέση να "κρατήσουν την πραγματική" λόγω της έλλειψης γνώσης και της κατανόησης αυτών των ίδιων εμπειριών, οι οποίες προκαλούν (Fraley, 2009).

Επιπλέον, πολλοί λευκοί καλλιτέχνες μπορούν να χρησιμοποιήσουν το προνόμιο τους για να συγκεντρώσουν περισσότερους πλούτους, να αποκτήσουν μεγαλύτερη δημοτικότητα και να προχωρήσουν πολύ πιο γρήγορα από τους έγχρωμους καλλιτέχνες. Η Hip-hop ξεκίνησε ως ένας τρόπος να διεκδικήσουν και να διαλυθούν οι διαφορές ισχύος μεταξύ της κυρίαρχης λευκής ομάδας και των υποδεέστερων έγχρωμων ομάδων ως εκ τούτου οι λευκοί που συμμετέχουν στο hip-hop, όπως πολλοί υποστηρίζουν, πετυχαίνουν τον σκοπό (Netcoh, 2013).

Ενώ η εμφάνιση λευκών καλλιτεχνών hip-hop είναι κατά κύριο λόγο νέα κατά τα τελευταία 5- 10 χρόνια, καλλιτέχνες όπως ο Eminem, ένας λευκός ράπερ που έχει γίνει ένας από τους πλέον επιτυχημένους στη βιομηχανία hip-hop, αποτελούν μέρος της κουλτούρας hip-hop από την εποχή του στα τέλη της δεκαετίας του 1980 (Fraley, 2009). Ο Eminem ήταν επιτυχής για πολλούς λόγους, συμπεριλαμβανομένης της απίστευτης ικανότητάς του να ραπάρει με γρήγορες ταχύτητες και επί τόπου χωρίς γραμμένους στίχους. Παρά το γεγονός ότι είναι ένας λευκός καλλιτέχνης σε ένα κυρίαρχο έγχρωμο είδος, ο Eminem "επιλέγει να μην το κάνει να αρνείται την Λευκότητα του" (Fraley, 2009). Αναγνωρίζει την ικανότητά του να είναι επιτυχημένος ως λευκός ράπερ σε μια μαύρη βιομηχανία που συμβάλλει με την δική του αξιοπρέπεια μέσα στην έγχρωμη κοινότητα. Επιπλέον, ωθεί τα όρια περισσότερων πολύπλοκων θεμάτων μέσα από τους στίχους του, μαζί με τους ισχυρισμούς του για αυθεντικότητα που έχουν κάνει τον τόσο διάσημο (Armstrong, 2004).

Μετά την εισαγωγή λευκών καλλιτεχνών στην hip-hop μουσική, η υποκουλτούρα άρχισε να επιμένει για τη λευκή νεολαία. Όπως αναφέρει ο Scott (2004), ο όρος "wigger" (που σημαίνει λευκός άργυρος), καθιερωμένη προβολή μεταξύ λευκών ακροατών του hip-hop καλλιεργείται. Οι λευκοί άρχισαν να ασχολούνται όχι μόνο με τη μουσική, αλλά και το breakdancing, MCing, παραγωγή γκράφιτι (Netcoh, 2013).

Ο Eminem συνέβαλε σε αυτό το κίνημα ολόψυχα, φέρνοντας το μειονεκτούμενο παρελθόν της οικογενειακής εγκληματικότητας και κακομεταχείρισης, και ενθουσιαζόμενος με τα ίδια ζητήματα στην έγχρωμη κουλτούρα, αλλά ακόμα εξαλείφοντας τον εαυτό του ως λευκό καλλιτέχνη. Η αναγνώριση του προνομίου του, ως κυρίαρχος λευκός rap καλλιτέχνης δημιούργησε ένα

κοινωνικό σταυροδρόμι που ήταν σχεδόν άορατο πριν. Πιο ενδιαφέρουσα, όμως, είναι η ανάπτυξη της λευκής νεολαίας ως ακροατές hip-hop και η κατανόησή τους η καλλιέργεια hip-hop με βάση τις ιδέες που μοιράζονται στους στίχους του Eminem. Παρά την ικανότητα των λευκών να συνδεθούν με το Eminem με τη φυλετική πολιτική, πολλοί ακροατές δεν το κάνουν, ωστόσο, συνδέονται με τα αφροαμερικανικά θέματα και τις ρίζες τους (Netcoh, 2013).

Σύμφωνα με τον Netcoh (2013), λευκοί ακροατές hip-hop "εσωτερικοποιούνται και κινητοποιούνται ... τη φυλετική πολιτική και τη στάση απέναντι στους έγχρωμους ανθρώπους" με βάση τα στερεότυπα περιγραφές των έγχρωμων ανθρώπων μέσα από τους στίχους της hip-hop. Αυτή η άκριτη κατανόηση από τους έγχρωμους οδηγεί έπειτα σε λευκούς συμμετέχοντες χρησιμοποιώντας αυτά τα στερεότυπα να δημιουργήσουν ιδέες διακρίσεων προς τον συνολικό έγχρωμο πληθυσμό. Η Hip-hop, με βάση τα πολιτικά και κοινωνικά δρώμενα κινητοποιώντας το είδος, έχει την ικανότητα να επεκτείνει την ευαισθητοποίηση σε θέματα φυλετικών αρχών σε λευκά ακροατήρια. Πολλοί λευκοί ακροατές "ενσωματώνουν rap μουσική στερεοτυπικές απεικονίσεις της φυλής ενώ παραμένουν άγνοια της πιο προοδευτικής φυλετικής δεοντολογίας. Με τη σειρά τους, οι λευκοί λαμβάνουν μια επιφανειακή συμμετοχή και δεν είναι σε θέση να σκεφτούν κριτικά τη φυλετική πολιτική και το υπόβαθρο. Αυτό οδηγεί σε λευκά ακροατήρια και καλλιτέχνες που απομυθοποιούν το σκοπό του κινήματος (Netcoh, 2013).

Το σύνολο της λογοτεχνίας για το hip-hop και τη φυλή είναι το πιο άφθονο και, υποστηρίζεται ως το πιο σημαντικό για τη συνολική εξελικτική κατανόηση του είδους. Η φυλή ως ένα θέμα στη μουσική hip-hop έχει κοινωνικές, οικονομικές, πολιτικές και εκπαιδευτικές ιδεολογίες ήταν εγγενή στο είδος από τη δημιουργία του πριν από 40 χρόνια. Χωρίς την ανισότητα μεταξύ των λευκών και των έγχρωμων, το hip-hop δεν θα είχε αναπτυχθεί ως το πιο σημαντικό πολιτικά και κοινωνικά γνωστό είδος μουσικής ιστορίας (Netcoh, 2013).

Ενώ ο αγώνας είναι το κυρίαρχο θέμα που έχει δώσει τα σχέδια για το hip-hop πολιτιστική πρόοδο, το έγκλημα έχει γίνει ένα άλλο βασικό θέμα για τον τρόπο hip-hop η μουσική παράγεται. Περιλαμβάνεται η συμπερίληψη του εγκληματικού περιεχομένου στη μουσική hip-hop τη δεκαετία του 1980, όταν η βία και η προώθηση της συμμορίας κέρδισαν εξέχουσα θέση σε φτωχές αστικές περιοχές γειτονίες (Peralta, 2009). Στην εποχή μετά το πολιτικό δικαίωμα, η βία των συμμοριών, συγκεκριμένα μεταξύ των Crips και των Bloods, δύο από τις πιο γνωστές έγχρωμες συμμορίες, ξεκίνησαν ως ομάδες που αγωνίζονται για τη λευκή εξουσία που

εξακολούθησε να διαχωρίζει, να διακρίνει και να ποινικοποιεί μειοψηφίες, κυρίως σε αστικές περιοχές. Αργότερα, οι ομάδες αυτές άρχισαν να στοχεύουν ο ένας τον άλλον για την υπεροχή ως τις πιο σεβαστές συμμορίες καθώς και εναντίον άλλων συμμοριών που ξεκίνησαν ανάπτυξη. Η βία των συμμοριών συνδυάζεται με τα υψηλά ποσοστά φυλάκισης μειονοτήτων στις αστικές περιοχές, ιδίως για τις παραβιάσεις των ναρκωτικών, δημιούργησε μια πληθώρα ζητημάτων για τις φτωχές κοινότητες της Αφρικής και της Αμερικής. Ζητήματα δυσανάλογου εγκλεισμού, νόμοι περί μεταρρύθμισης των ναρκωτικών άδικο στοχευμένες ομάδες μειονοτήτων, έλλειψη θέσεων εργασίας, χρηματοδότηση και πόροι σε αστικές περιοχές οι κοινότητες έχουν οδηγήσει σε καταστροφικές συνθήκες για τους Αφροαμερικανούς (Tanner et al, 2009).

Σύμφωνα με τους Sampson και Wilson (2005), μια ευρέως αποδεκτή ερμηνεία αυτού του φαινομένου παρέχεται από τους Clifford Shaw και Henry McKay που δημιούργησαν "κοινωνική" θεωρία αποδιοργάνωσης "για να εξηγήσει τα υψηλά ποσοστά εγκληματικότητας σε φτωχές αστικές περιοχές. Διά μέσου η προοπτική της θεωρίας των Shaw και McKay, Sampson και Wilson (2005) δηλώνουν ότι υπάρχουν "τρεις δομικοί παράγοντες - χαμηλή οικονομική κατάσταση, εθνοτική ετερογένεια και κινητικότητα κατοικίας - που οδήγησε στη διακοπή της κοινωνικής οργάνωσης της τοπικής κοινωνίας ". Η έρευνα αυτή βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στον τομέα της εγκληματολογίας για να εξηγήσει τους δεσμούς μεταξύ αστικής φτώχειας, Οι Αφρο-Αμερικάνοι που ζούσαν σε αυτές τις περιοχές λόγω συνεχιζόμενο "ακούσιο" διαχωρισμό και εγκληματικότητα. Καθώς η χιπ-χοπ ξεκίνησε ως τρόπος να φέρει ανόμιες έγχρωμες κοινοτικές ομάδες μαζί, συζήτηση για εγκληματικές δραστηριότητες τελικά βρήκε τον δρόμο του στους στίχους γιατί οι καλλιτέχνες hip-hop μιλούσαν για τις καταπίεσεις και καθημερινά θέματα που βίωσαν μέσα στις γειτονιές όπου ήταν την παραγωγή της μουσικής. Επιπλέον, η δημοτικότητα του hip-hop άρχισε να αυξάνεται δραματικά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, "σε μια εποχή που συνοδεύεται από reggae, περικοπές και κοινωνική ευημερία" (Lynch & Krzycki, 1998). Αυτά τα κοινωνικά ζητήματα της δεκαετίας του '80 συνδυάστηκαν με τις ήδη κακές αστικές συνθήκες κυρίως σε γειτονιές έγχρωμων και όταν συνδυάστηκε, τόνωσε το κίνημα του hip-hop (Timberlake et al, 2008).

Η λογοκρισία σχετικά με το έγκλημα μπορεί να εντοπιστεί στην ανάπτυξη του "rap gangsta" subgenre του hip-hop. Το είδος γκάνγκστερ hip-hop ξεκίνησε όταν οι καταπιεσμένες Αφροαμερικανικές ομάδες άρχισαν να μην αντέχουν την καταπίεση της κοινότητας στην πόλη, ενώ παρατηρούνταν η εγκληματική δραστηριότητα ως απάντηση (Kubrin 2005).

Ο Kubrin (2005) υποστηρίζει ότι λόγω των "δύσκολων συνθηκών, η έγχρωμη νεολαία σε μειονεκτούσες κοινότητες δημιούργησε μια τοπική κοινωνική τάξη συμπληρώνοντας με τον δικό της κώδικα και τελετουργίες γνησιότητας ». Αυτός ο "κώδικας δρόμου" είναι ένα καθορισμένο σύνολο κανόνων που έχουν αναπτυχθεί μέσα αστικές κοινότητες που είναι ένας τρόπος δράσης και επιβίωσης για τους ανθρώπους στις περιοχές αυτές. Η ανάπτυξη του κώδικα του δρόμου συμπίπτει άμεσα με την παραγωγή συμμοριών που οδηγούν σε δράσεις ως εξής: χρήση βίας για την εκπροσώπηση της εξουσίας και της αυθεντικότητας · την παραγωγή ναρκωτικών, την εμπορία και την αντιμετώπιση επικίνδυνων συνθηκών. Η χρήση όπλων και οι δολοφονίες για άλλα ανταγωνιστικά μέλη συμμοριών · ληστεία και διάρρηξη σημαίνει επιβίωση ή απλώς διαίωση του κώδικα του δρόμου της βίαιης / εγκληματικής συμπεριφοράς. Η εκδήλωση εναντίον της αστυνομίας σε αυτές τις αστικές περιοχές με βάση τα γενικά θέματα με υπερβολική αστυνόμευση των μειονοτικών περιοχών είναι έντονη και με βάση τη φύση της μουσικής αυτής (Kubrin, 2005).

Σύμφωνα με τον McCann (2013), το gangsta rap εξελίχθηκε από το "Black Rage" μια κίνηση της δεκαετίας του '70 και του '80, αποτελούμενη από επιθετικούς, εξοργισμένους ήχους επικίνδυνες προσκλήσεις για δράση εναντίον λευκών ανδρών σε θέσεις πολιτικής εξουσίας. Η οργή των έγχρωμων περιγράφει τη θέση των Αφρο-Αμερικανών ως απογοητευμένη και καταπιεσμένη από την λευκή κυριαρχία της κοινωνίας. Ο McCann (2013) ισχυρίζεται ότι η μαύρη οργή είναι το βασικό στοιχείο στη hip-hop μουσική, διότι υπογραμμίζει το "εκρηκτικό θυμό που κατοικεί στις ρωγμές του. Οι πιο περιζήτητοι αστικοί τομείς της Αμερικής ", ήταν τα κυρίαρχα μέρη για το hip-hop δημιουργίας. Η ιδεολογία της μαύρης οργής σε συνδυασμό με την βίαιη και εγκληματική φύση των αστικών περιοχών αναπτύχθηκε σε ένα είδος νοοτροπίας γκάνγκστερ που ξεκίνησαν οι μουσικοί hip-hop να περιγράψουν στους στίχους τους τη δεκαετία του '80 και του '90 (McCann, 2013).

Ως αποτέλεσμα, η ανάπτυξη του ο γκάνγκστερ hip-hop προσπάθησε να ενσωματώσει θυμωμένους τόνους προς κοινωνικές ανισότητες όπως καθώς και οι απειλές του βίαιου εγκλήματος και η χρήση των όπλων ως μηχανισμός καταπολέμησης άλλων hip-hop αντιπαλοτήτων (McCann, 2013).

Τα ζητήματα που συμβάλλουν στα συναισθήματα της έγχρωμης οργής που άρχισαν να αναπτύσσονται μέσα στις αστικές γειτονίες σε όλη τη δεκαετία του '80 και του '90 μπορούν επίσης να βρεθούν πιο σκληρές καταστάσεις καταδικάζοντας τους νόμους, συμπεριλαμβανομένου του πολέμου κατά των ναρκωτικών που μεταγράφηκε τα τελευταία 20 χρόνια του 20ου αιώνα. Πιο σκληρή καταδίκη, η αστυνομική βία, η δυσανάλογη ποινικοποίηση η στοχοθέτηση των μειονοτήτων και οι άδικοι νόμοι για τα ναρκωτικά οδήγησαν σε πολλά από τα θέματα που αναπτύχθηκαν αυτές τις περιοχές. Ενώ η βία σε συμμορίες και η κακή αστική εγκληματικότητα είναι εξαιρετικά προβλήματα στην Αμερική, η συζήτηση των ζητημάτων ποινικής δικαιοσύνης στη μουσική hip-hop υπήρξε έντονη κριτική διότι το πρόβλημα του εγκλήματος διαιωνίζεται. Η εγκληματική φύση της μουσικής hip-hop παρέμεινε ενσωματωμένη από την αρχή του ραπ γκάνγκστα με θέματα βίας με όπλα, τη δολοφονία, το σεξουαλικό έγκλημα, τα ναρκωτικά, την κλοπή, τη γενική βία και πολλά άλλα. Ο Kubrin (2005) εξηγεί ότι, αντί για στίχους hip-hop που προωθούν το έγκλημα και τη βία, "οι στίχοι ραπ διδάσκουν τους ακροατές στο πώς να κατανοηθεί η αστική βία στο δρόμο και πώς να κατανοηθεί η ταυτότητα του όσοι συμμετέχουν (ή αποφεύγουν)". Στο πλαίσιο αυτό, το έγκλημα ως θέμα της μουσικής του hip hop είναι πολύ πιο βαθύ από το να προωθείται μόνο η εγκληματική δραστηριότητα και η βία, το έγκλημα χρησιμοποιείται ως μηχανισμός από τους στίχους για να εξηγεί και να προσελκύει την προσοχή στα υπάρχοντα προβλήματα στις αστικές, μειονοτικές γειτονίες (McCann, 2013).

Ο McCann (2013) συζητά επίσης έναν από τους σημαντικότερους μουσικούς του hip-hop του η δεκαετία του '90 γνωστό ως Tupac Shakur που συνέβαλε σημαντικά στην ανάπτυξη του γκάνγκστερ ως είδος hip-hop. Ο Shakur αναφέρει για την ταραγμένη ζωή του ως φτωχό παιδί, στην εργατική τάξη, την αστική μαύρη οικογένεια, ενώ παράλληλα τροφοδοτεί τους στίχους με αγωνία για την κατάσταση που αντικατοπτρίζει εκατομμύρια άλλους όπως αυτόν. Επιπλέον, ο Σακούρ άντεξε τις πιέσεις της φτώχειας που περιλάμβαναν τον εθισμό της μητέρας του στην κοκαΐνη, στον πατέρα του την πλήρη απουσία στη ζωή του, τις συνεχείς αντιπαραθέσεις του με την αστυνομία και την ανάγκη να γυρίσει σε έναν εγκληματικό τρόπο ζωής για να επιβιώσει (McCann, 2013).

Στο τραγούδι του "Hit 'Em Up", ο Shakur χρησιμοποιεί στίχους σαν συμμορία με αναφορές σε βία

προς τον B.I.G και το πλήρωμά του, χρησιμοποιώντας περιγραφές βίας, δολοφονίας, επίθεσης, και άλλες εγκληματικές ενέργειες (McCann, 2013).

Σε μια ενδιαφέρουσα μελέτη για το αποτέλεσμα της μουσικής hip-hop σε μαθητές διαφορετικών φυλών ο Tanner, Asbridge και Wortley (2009) εξέτασαν τη σχέση μεταξύ της hip-hop μουσικής και της πιθανότητας των σπουδαστών να συμμετάσχουν σε πολιτισμούς εγκληματικότητας και να κατανοήσουν την κοινωνική αδικία. Οι φοιτητές προέρχονται από ένα γυμνάσιο στο Τορόντο του Καναδά (McCann, 2013).

Η έρευνα σχετίζεται με παρόμοια φαινόμενα στις ΗΠΑ. Στο Tanner και συν (2009), περίπου 3.400 μαθητές έλαβαν ερωτηματολόγια σχετικά με την κοινωνικοδημογραφική, κοινωνικοοικονομική τους κατάσταση και τα μέτρα που σχετίζονται με το σχολείο σε σχέση με την ύπαρξή τους ως «Ενθουσιώδης Αστική Μουσική» (Tanner et al., 2009).

Ενώ υπήρχαν πολλοί που προσπάθησαν να οδηγήσουν τη μελέτη για να δείξει μια σχέση μεταξύ της φυλής, του εγκλήματος ανηλίκων και της hip-hop μουσικής, ένα από τα αποτελέσματα είναι ιδιαίτερα συναρπαστικό. Στην αρχή, μοιάζει με τους ισχυρισμούς ότι πολλοί κριτικοί του hip-hop που η μουσική hip-hop μπορεί να σχετίζεται με την πρόκληση εγκληματικών πράξεων και αναφέρει ότι με βάση το πείραμα αυτό τα άτομα που διαπράττουν εγκλήματα περιουσίας και το βίαιο έγκλημα είναι πιο πιθανό να είναι ακροατές της hip-hop. Ωστόσο, κατά την κωδικοποίηση για την διάπραξη βίαιων αξιόποινων πράξεων ή αξιόποινων πράξεων φαίνεται να σχετίζεται έντονα με την εκτίμηση της μουσικής hip-hop μόνο από τη λευκή και την ασιατική νεολαία. Για την έγχρωμη νεολαία, αντίθετα, μια εκτίμηση για τη μουσική hip-hop συσχετίζεται περισσότερο με τα συναισθήματα της κοινωνικής αδικίας (Tanner et al., 2009).

Τα αποτελέσματα από τους Tanner et al. (2009) είναι υποδειγματικά των διαφορετικών φυλών που επηρεάζει η μουσική hip-hop και έχει να κάνει με τη νεολαία πολλαπλών φυλών και πολιτισμών. Λευκή νεολαία μπορεί να ακούσει να hip-hop μουσική και να έχουν μια εκτίμηση για αυτό, αλλά, με βάση αυτή τη μελέτη και θα ήθελα υποστηρίξουν σε πολλές άλλες περιπτώσεις, δεν έχουν μια πραγματική εκτίμηση για τις υποκείμενες έννοιες και της κοινωνικής δικαιοσύνης. Με αυτή την έννοια, όταν κανείς δεν συνδέεται με το αληθινό οι έννοιες του hip-hop, έχουν μια τάση να πάρουν τους στίχους για να προωθήσουν την κουλτούρα του εγκλήματος που θα μπορούσε, με τη σειρά του, να οδηγήσει σε μεγαλύτερη συμμετοχή σε εγκληματική δραστηριότητα (Tanner et al., 2009).

Η έγχρωμη νεολαία, εναλλακτικά, ανυψώνεται σε μια κουλτούρα όπου η hip-hop υπήρξε μηχανισμός για την κατανόηση των κοινωνικών αδικιών που έχουν αντιμετωπίσει ως πολιτισμός εδώ και δεκαετίες (Tanner et al., 2009).

Επιπλέον, η έγχρωμη νεολαία είναι σε θέση να σκεφτεί κριτικά τους στίχους ως παραστάσεις σε θέματα που υπάρχουν στις κοινότητές τους, όχι ως προώθηση ενός εγκληματικού περιβάλλοντος. Και τα αποτελέσματα παρέχονται στο Tanner και συν (2009). Παρόλα αυτά δεν μπορεί να γίνει κατανοητό ότι αντιπροσωπεύουν ολόκληρο τον πληθυσμό, αλλά είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον από μια κοινωνιολογική άποψη για τα διάφορα δυνητικά φυλετικά και εγκληματικά πλαίσια για τη μουσική hip-hop (Tanner et al., 2009).

Σε μια άλλη μελέτη, ο Travis (2011) διαπίστωσε ότι η hip-hop δεν είναι ούτε απόλυτα κατακερματισμένη επιρροή στη συμπεριφορά των νέων ούτε ένας παράγοντας για επικίνδυνη συμπεριφορά. Ενώ το έγκλημα εμφανίζεται στη μουσική, η hip-hop "αλληλεπιδρά με άλλους παράγοντες ατομικού επιπέδου. . . ενδεχομένως ενδυνάμωση . . . στάσεις και συμπεριφορές" (Travis, 2011). Από την άποψη αυτή, υποστηρίζει ο Travis (2011) ότι οι νέοι επιλέγουν μουσικό περιεχόμενο που είναι σχετικό με τις ήδη υπάρχουσες ιδέες τους (Travis, 2011).

Επιπλέον, η hip-hop καλλιεργεί ένα μοτίβο κοινωνικοποίησης όπως ο κοινωνικός ακτιβισμός, ο αυτοσεβασμός και η διαμόρφωση της ατομικότητας για τη νεολαία. Η Hip-hop δεν συζητά μόνο για εγκληματικές δραστηριότητες, αλλά προσφέρει και μια προοπτική με νέες μεταρρυθμιστικές μεταρρυθμίσεις (Butler, 2004). Η Hip-hop είναι ένα από τα πιο κρίσιμα είδη του συστήματος ποινικής δικαιοσύνης στην Αμερική. Στο πλαίσιο της καλλιέργειας hip-hop, οι καλλιτέχνες έχουν συζητήσει θέματα όπως ο κοινωνικός στιγματισμός των εγκληματιών, η υπερβολική παρουσίαση των μειονοτήτων στη χώρα, οι φυλακές και τη μαζική φυλάκιση των φτωχών και των μειονεκτουσών ομάδων στις αστικές περιοχές (Tanner et al., 2009).

Τέτοιες ιδέες προωθούν την ιδεολογία σε αυτές τις αδικίες στο σύστημα ποινικής δικαιοσύνης στο μέλλον. Ο Butler (2004) υποστηρίζει ότι η hip-hop έχει τρεις βασικές αρχές που αποτελούν τη βάση για μια θεωρία της τιμωρίας (Butler, 2004).

Πρώτον, όσοι διαπράττουν βλάβες, πρέπει να βλάπτονται με κάποιο τρόπο σε αντάλλαγμα. Δεύτερον, οι εγκληματίες εξακολουθούν να είναι πραγματικοί άνθρωποι που αξίζουν αγάπη και σεβασμό παρά τα λάθη τους και τρίτον, η ποινική τιμωρία μπορεί να καταστρέψει τις κοινότητες. Ο Αμερικανικός πολιτισμός επικεντρώνεται σε μεγάλο βαθμό στη διάπραξη εγκλημάτων και την

τιμωρία εκείνων που διαπράττουν τέτοιου είδους εγκλήματα, αλλά προσφέρει μικρή υποστήριξη για την επανένταξη των εγκληματιών στην κοινωνία και την ανοικοδόμηση των περιοχών που έχουν ξεπεραστεί από το έγκλημα. Η Hip-hop προσφέρει μια νέα προοπτική σε αυτά τα ζητήματα που υποδηλώνουν πραγματικές αλλαγές για τον καθορισμό του συστήματος (Tanner et al., 2009).

Ενώ το έγκλημα είναι το ίδιο θέμα στη hip-hop, η λογοτεχνία για τη βίαιη συμπεριφορά είναι τόσο άφθονη ώστε η βία μπορεί να οριοθετηθεί και ως θέμα. Το έγκλημα είναι κοινωνική κατασκευή που σημαίνει ότι μπορεί να αλλάξει ανάλογα με τα κοινωνικά πρότυπα ανά πάσα στιγμή (Trans et al, 2012).

Η βία, πάντως, είναι πάντα ένα εσκεμμένο και επιβλαβές ανθρώπινο λάθος. Μια εστίαση στη βίαιη συμπεριφορά και οι δραστηριότητες στη μουσική hip-hop μπορούν να αποδοθούν στην οργή των έγχρωμων που συζητήθηκε στο McCann (2013) και την ανάπτυξη ραπ γκάνγκστερ στην κουλτούρα του hip-hop.

Βίαιοι στίχοι έχουν χρησιμοποιηθεί στο hip-hop για να δημιουργήσουν αυθεντικότητα, απειλούν άλλους ανταγωνιστές καλλιτέχνες hip-hop, επαναστατούν εναντίον της καταστολής της αστυνομίας και γενικά εκφράζουν βίαιες συμπεριφορές που συμβαίνουν σε φτωχές, αστικές γειτονιές (Trans et al, 2012).

Πολλοί ακροατές και κριτικοί της hip-hop τείνουν να επικεντρώνονται στο είδος του λόγω της βίαιης εγκληματικής δραστηριότητας, συγκεκριμένα στο subgenre του gangster rap της μουσικής hip-hop. Οι Richardson και Scott (2002) συζητούν πώς η έκθεση σε βίαιους τύπους μέσων, ειδικά η μουσική hip-hop, μπορεί να επηρεάσει τη συμπεριφορά των ανθρώπων (Trans et al, 2012).

Οι Richardson και Scott (2002) υποστηρίζουν ότι η μουσική hip-hop απευθύνεται στις μάζες και ότι οι βίαιοι στίχοι που εμφανίζονται στο είδος αντιστοιχούν σε ανησυχίες των μελετητών σχετικά με τις επιπτώσεις της ποιότητας των εικόνων ψυχαγωγίας " που καταναλώνονται από αμερικανικά ακροατήρια, ειδικά τη νεολαία. Ενώ η έκθεση στη βία των μέσων ενημέρωσης μόνο δεν έχει αποδειχθεί ότι προκαλεί αντικοινωνική συμπεριφορά, οι ερευνητές πιστεύουν ότι τα παιδιά μπορεί να επηρεαστούν αρνητικά από τις αναφορές στη βία στη μουσική hip-hop επειδή εξακολουθεί να βρίσκονται στη διαδικασία ανάπτυξης της ταυτότητας. Επιπλέον, η αμερικανική νεολαία πολιτογραφείται σε μια κουλτούρα βίας που συνέβαλε σημαντικά στην κοινωνική τους ζωή, την κατανόηση της βίας ως αποδεκτής συμπεριφοράς (Trans et al, 2012).



Ως μέρος της βίαιης κουλτούρας που υπάρχει στην Αμερική, η ανθρωποκτονία είναι πιο πιθανή στις Η.Π.Α., σε σχέση με οποιαδήποτε άλλη από τις 33 βιομηχανικές χώρες (Quandl, 2015).

Στατιστικά έδειξαν επίσης ότι τα αμερικανόπουλα είναι 12 φορές πιο πιθανό να σκοτωθούν με ένα όπλο από τα παιδιά σε 25 άλλες βιομηχανικές χώρες. Επιπλέον, οι Αφρικάνικης καταγωγής Αμερικανοί ηλικίας 12-17 ετών είναι πιθανότατα θύματα ανθρωποκτονίας (Richardson & Scott, 2002). Η ανθρωποκτονία, συνηθέστερα με τη χρήση πυροβόλων όπλων, είναι επίσης μία από τις πιο δημοφιλείς έννοιες της rap μουσικής. Οι Rappers έχουν συνεχώς δημιουργήσει στίχους με ανθρωποκτονία ως κεντρικό θέμα (Hunnicuttt, 2009). Η συμπερίληψη της ανθρωποκτονίας σε στίχους hip-hop εκφράζει τη βίαιη φύση που αντιμετωπίζουν οι καθημερινοί Αφροαμερικανοί πολίτες σε μια ομαλοποιημένη (Hunnicuttt, 2009).

Σε μια ανάλυση περιεχομένου 103 τραγουδιών, ο Hunnicutt (2009) κωδικοποίησε για περιεχόμενο της hip-hop τα τραγούδια που σχετίζονται με την δοξασία της δολοφονίας, την ανθρωποκτονία ως πλαίσιο κοινωνικής αλλαγής, και οι καλλιτέχνες hip-hop χρησιμοποιούν απειλητικές δολοφονίες ως επιβεβαίωση της αυθεντικότητας (Hunnicuttt, 2009).

Τα αποτελέσματα από την ανάλυση των στίχων έδειξαν ότι, σε πολλές περιπτώσεις, η ανθρωποκτονία στους στίχους της hip-hop είναι αντιπροσωπευτική σε θέματα που σχετίζονται με τις διαφορές ισχύος μεταξύ των τάξεων στην αμερικανική κοινωνία καθώς και το κόστος για την κοινότητα (Hunnicuttt, 2009). Με βάση αυτά τα αποτελέσματα, οι αναπαραστάσεις στη hip-hop μπορούν να συμβάλουν σε αρνητικό αντίκτυπο στους νέους που δεν μπορούν κατανοήσουν το ευρύτερο πλαίσιο της μουσικής hip-hop, αλλά έχουν σκοπό να υποστηρίξουν την αλλαγή στη βίαιη κοινωνία της Αμερικής. Διαφορετικά, η ανθρωποκτονία χρησιμοποιείται για να διεκδικήσει την αυθεντικότητα ως ο rapper που θα «σκοτώσει» τον υπόλοιπο ανταγωνισμό, μεταφορικά ή ακόμα και μερικές φορές νομίμως. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η χρήση της έννοιας της ανθρωποκτονίας στη μουσική hip-hop είναι αντίθετη-διαισθητική το σκοπό του κοινωνικοπολιτικού κινήματος hip-hop προς την αλλαγή του αμερικανικού πολιτισμού (Hunnicuttt, 2009).

Ωστόσο, η χρήση της ανθρωποκτονίας για την επιβεβαίωση της αυθεντικότητας εξακολούθησε να αυξάνει τη δημοτικότητα της hip-hop (Hunnicuttt, 2009). Ως αποτέλεσμα, οι κριτικοί συνέχισαν να ισχυρίζονται ότι η χρήση βίας στη μουσική hip-hop συμβάλλει στη βίαιη συμπεριφορά του ακροαστικού κοινού.

Εναλλακτικά στους κριτικούς που ισχυρίζονται ότι επηρεάζουν όλες τις βίαιες μουσικές hip-hop και οι ακροατές να αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο, ο Richardson (2011) συζητά πώς ο Kanye West συμβολικά χρησιμοποιούσε τη βία στις συνθέσεις του για να εκπροσωπήσει ευρύτερα ζητήματα εντός του εκπαιδευτικού συστήματος στην Αμερική. Ο Richardson (2011) ισχυρίζεται ότι η Δύση, μεταξύ άλλων καλλιτεχνών όπως ο Dead Prez, Jay-Z και Boogie Down Production, "χρησιμοποιούν το σχολείο και τις εικόνες για να μιλάνε για τους τρόπους που οι κυρίαρχες κοσμοθεωρίες επιβάλλονται ως καθολικές αλήθειες που αποκλείουν εμπειρίες "(Richardson, 2011) .

Στο άλμπουμ του, το Dropout College, ο West παρουσιάζει στίχους για θέματα όπως οι καταχρήσεις από την σχολή και ο αυξανόμενος αριθμός φοιτητών που δεν μπορούν να συνδεθούν με το υλικό. Ως αποτέλεσμα αυτών των περιπτώσεων, στη Δύση θα μπορούσε να είναι αποδεκτή η βία ή η αγανάκτηση ενάντια στο καταπιεστικό σύστημα προκειμένου να έρθει η αλλαγή. Ο Kanye West είναι συστηματικά υπερ-κοινωνικά ευαισθητοποιημένος καλλιτέχνης που παράγει μουσική που σχετίζεται με υπάρχοντα ζητήματα για τους Αφρο-Αμερικανούς (Herd, 2009).

Ενώ ορισμένοι καλλιτέχνες έχουν διατηρήσει μια κοινωνιολογική και εγκληματολογική άποψη για την εφαρμογή της βίας στη μουσική hip-hop, οι ερευνητές έχουν καταλάβει ότι η ίδια η hip-hop έχει αρχίσει να αλλάζει κατά τη διάρκεια της ύπαρξής του. Επομένως, εικόνες της βίας έχουν επίσης αλλάξει μέσα στην παραγωγή της μουσικής(Herd, 2009).

Τα αποτελέσματα μιας άλλης έρευνας δείχνουν ότι υπήρξε σημαντική αύξηση του των βίαιων περιστατικών με βάση το περιεχόμενο της hip-hop μουσική κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου, συγκεκριμένα από 27% -60% (Herd, 2009).

Στην αρχή του είδους hip-hop, υπήρχε λίγο βίαιο περιεχόμενο στη μουσική hip-hop για τη χρήση βίας ως μέρος μιας οργάνωσης συμμοριών. Η βία των συμμοριών αυξήθηκε σημαντικά με την εισαγωγή του είδους rap gangster. Επιπλέον, αναφορές σχετικά με τη βία κατά των ναρκωτικών αυξήθηκε κατά σχεδόν 25% (Herd, 2009). Τέλος, τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι αναφορές στη βία που συνδέεται με την κοινωνική κατάσταση υπερτριπλασιάστηκε σε αυτό το χρονικό διάστημα (Herd, 2009). Αυτά τα αποτελέσματα είναι σημαντικά δίνοντας στοιχεία ότι η μουσική hip-hop έχει εξελιχθεί στην πορεία της την ύπαρξη ως απόκριση των ίδιων αλλαγών που συμβαίνουν στην αμερικανική κοινωνία(Herd, 2009).

Όπως αναφέρεται στον Herd (2009), οι εικόνες βίας έχουν αρχίσει να αλλάζουν στη hip-hop.

Παρομοίως, τα άλλα δύο θέματα - η φυλή και το έγκλημα - έχουν επίσης υποστεί μεταμορφώσεις ως θέματα στην παραγωγή της μουσικής hip-hop (Butler, 2004). Αυτές οι αλλαγές όπως περιγράφονται στην Washington Post η οποία ισχυρίστηκε ότι ο hip-hop ανέλαβε δύο ξεχωριστά πρόσωπα. Η Washington Post δήλωσε ότι "η μία είναι η συνειδητή πλευρά όπου πολιτικά, κοινωνικά και πολιτιστικά ζητήματα εξαλείφονται σε στίχους ενώ η άλλη πλευρά είναι η bling-bling", η οποία αναφέρει τη γοητεία που σχετίζεται με την κουλτούρα των rap, του μισογυνισμού, τη στάση απέναντι στις γυναίκες και τη διαβίωση με έναν πλούσιο τρόπο ζωής. Με την πάροδο του χρόνου ο hip-hop έχει υποβλήθηκε σε μια σειρά αλλαγών που μπορεί να είναι το προϊόν της βιομηχανίας, η εμπορευματοποίηση της μουσικής hip-hop για κέρδος, μετατοπίζοντας τις κοινωνικές προσδοκίες, τις στάσεις των καλλιτεχνών ή το συνδυασμό όλων αυτών. Προκειμένου να εκτιμηθεί ο τρόπος μεταβολής του hip-hop, οι αιτίες τυχόν αλλαγών που μπορεί να έχουν συμβεί και από τις αλλαγές αυτές μπορεί να αντανακλά για την κοινωνία, η εξέλιξη της hip-hop συνεχίζει να εμπνέει πολύ κόσμο (Herd, 2009).

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΑΠΟΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΣΗ**

Η διαδικασία ανάλυσης της χιπ χοπ κουλτούρας είναι μια διεργασία πάρα πολύ δύσκολη και χρονοβόρα, λόγω της πολυσύνθετης κοινωνικοταξικής δομής της και της κοινωνικο-πολιτικής εξέλιξης που συνεχώς την επηρέαζε και την αναδιαμόρφωνε. Καθώς υπήρχαν πολλά κοινά στοιχεία στον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο συνεντευξιόμενος την χιπ χοπ κουλτούρα, ως ενεργό μέλος της, αποφάσισα να μην φλυαρήσω αποτυπώνοντας σε ξεχωριστά κεφάλαια τις δικές μου ιδιαίτερες θέσεις. Άλλωστε εκφράστηκαν μέσα από την συγγραφή αυτής της μελέτης. Πολλά από τα ζητήματα που προκύπτουν και θίγονται σε αυτό το βιβλίο θα χρειαζόταν αρκετές σειρές κειμένου για να αναλυθούν διεξοδικότερα. Έτσι, μέσα από την συζήτηση/συνέντευξη αναφέρονται συμπυκνωμένα, έστω και αναφορικά ως αρχική πηγή σκέψης και προβληματισμού. Άλλωστε, πολλά από αυτά είναι αρκετά πρωτόγνωρα για πολλούς όπως και για εμένα την ίδια. Έννοιες όπως υποκουλτούρα και αντικουλτούρα, εμπορευματοποιημένη και αντεμπορευματική έκφραση, ταξική συνείδηση και αυτοέκφραση έχουν πολύ έντονη ιδεολογική φόρτιση και δεν γίνεται να αναλυθούν σε μια μελέτη που βασικό της στόχος ήταν μια καταγραφή της ιστορίας

αυτής της κουλτούρας. Ευελπιστώ πως πολλά από τα ερωτήματα και τις θεματικές που αναδύονται από ταυτή τη συζήτηση να ποτελέσουν κίνητρο και βασικό θέμα για νέες μελέτες για έναν κύριο λόγο. Δεν αποτελούν απλά αχαρτογράφητες πλευρές της καρδιάς του κόσμου της χιπ χοπ, αλλά τον ιδεολογικό πυρήνα από το οποίο ξεκίνησε αυτή η κουλτούρα. Είναι πολύ σημαντικό να βλέπουμε και να αναλύουμε κινήματα και καταστάσεις που απέκτησαν τόσο ισχυρή εμπορική δύναμη πίσω από το περιτύλιγμα, πίσω από την λαμπερή βιτρίνα που δεν παρουσιάζει ποτέ τα γεγονότα ως έχουν αλλά πλήρως εκφυλισμένα και απονοηματοδοτημένα.

Στην απομαγνητοφώνηση χρησιμοποιήθηκαν τα ακόλουθα σύμβολα απόδοσης των κειμένων με στόχο την πιστή απόδοση των κειμένων, έτσι ώστε διαβάζοντας τα κείμενα να μπορούμε να φανταστούμε σε γενικές γραμμές πως ειπώθηκε:

(.) μικρή παύση

(\_) μεγάλη παύση

::: παράταση/επίσυρση της κατάληξης λέξεων

; χρήση ερωτηματικού επιτονισμού

**Δ: Τι ιστορία ; κρύβεται (.) πίσω από το ταγκ / ψευδώνυμό σου ;**

M: ( ) Επειδή έχω κουραστεί να λέω την ίδια ιστορία, θα σου πω κάτι πολύ ενδιαφέρον που το αφορά άμεσα και δείχνει την κοινωνική και ιδεολογική δύναμη που έχει το hip hop ψευδώνυμο. (.) Γιατί το hip hop όνομα, ας το πούμε έτσι, δεν βγαίνει μέσα από κάποια προσωπική αναλαμπή, αλλά αποτελεί μια ολόκληρη κοινωνική διαδικασία που το σχηματίζει μέσα από τριβή με άλλους ανθρώπους του κοντινού κοινωνικού περιβάλλοντος, τις ιδιαιτερότητες που εντοπίζουν οι κοντινοί σου άνθρωποι πάνω σου, τα χαρακτηριστικά της εμφάνισης και του χαρακτήρα σου. (.) Αναδύεται αυτόματα μέσα από αυτή την ρομαντική και αλληλεπιδραστική διαδικασία. Αρχές λοιπόν του 2000 είχαμε μια συναυλία στο Αγρίνιο με συντροφικές μπάντες στην κεντρική πλατεία της πόλης. (.) Σε μια από αυτές, δεν λέω το όνομά της γιατί μπορεί να μη θέλουν να ακουστεί σε μια ακαδημαϊκή μελέτη, έπαιζε ντραμς ο Αργύρης. Εξαιρετικός άνθρωπος και πολιτικός σύντροφος. ( ) Τότε ήταν η πρώτη φορά που συναντηθήκαμε. Φατσικά δεν γνώριζε ο ένας τον άλλον, γι' αυτό μόλις τελείωσα το sound check με πλησίασε πρώτος.

Δίνουμε τα χέρια, αγκαλιαζόμαστε “χιπχοπάδικα” –ο Αργύρης έπαιζε σε hardcore μπάντα και έχει κοινούς επικοινωνιακούς κώδικες–, και από ευγένεια του λέω το όνομά μου. Τότε μου απαντά γεμάτος απορία::: “τι Στράτος ρε; Jansasra δεν σε λένε;”. Δεν ξέρω αν μπορεί να νιώσει κάποιος το βάθος αυτής της φράσης. Με αφορμή τα λόγια του κάναμε μια συζήτηση και αυτό που είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί προσφέρει πολύ βαθύ εννοιολογικό υλικό για σκέψη, είναι η τοποθέτησή του. :::

(\_) Πολύ εύστοχα υποστήριξε ότι από τη στιγμή που δεν αυτοπροσδιορίζομαι ως χριστιανός και δεν αποδέχομαι τους θεούς και τις θρησκείες, και την στιγμή που έχω ένα όνομα που το επέλεξα/δημιούργησα ο ίδιος –και όχι οι άλλοι για εμένα–, γιατί να χρησιμοποιήσω το χριστιανικό μου όνομα; ::: Βέβαια, για να μη χάσουμε το νόημα του ζητήματος, όλη αυτή η συζήτηση έγινε μέσα σε κινηματικά πλαίσια όπου τα ονόματά μας, ως συγκροτήματα, αποτελούν και πολιτικές ταυτότητες. ( ) Οπότε δεν αφορά κάτι που θα αντικαταστήσει το πραγματικό σου όνομα σε όλες τις πτυχές της καθημερινότητάς.

**Δ: Μπορείς να κάνεις μια μικρή ανάλυση για την κοινωνικοταξική μορφή του hip hop, ιστορικά στοιχεία πώς και που γεννήθηκε.**

(.) Θα ξεκινήσω με την εξαιρετική φράση του Craig Watkins που έγραψε στο βιβλίο του Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle “το χιπ χοπ ήταν παγκόσμιο πριν γίνει τοπικό”. Αυτό στη πράξη σημαίνει ότι η χιπ χοπ κουλτούρα είναι μια υποκουλτούρα των καταπιεσμένων όλου του κόσμου και θα εξηγήσω τι εννοώ. Πάνω-κάτω όλοι πλέον γνωρίζουμε ότι το χιπ χοπ ξεκίνησε από τα γκέτο, τις γειτονιές με τα λασπόνερα και τις χωματερές του “λευκού” πολιτισμού. ( ) Εδώ μια μικρή παρένθεση.

Την λέξη χωματερή την χρησιμοποιώ, ::: όχι για να δραματοποιήσω την αλήθεια, αλλά γιατί όντως ο Grand Master Flash μέσα σε χωματερές έψαχνε για ηλεκτρονικά εξαρτήματα ώστε να βελτιώσει τον εξοπλισμό του, καταφέροντας τελικά να εφεύρει το crossfader. Επειδή λοιπόν η καταπίεση είναι παγκόσμια και παντού η ίδια, αυτόματα μεταξύ των καταπιεσμένων δημιουργείται μια κοινή γλώσσα. Μια γλώσσα της ψυχής, του βιώματος και του συναισθήματος εγώ θα την έλεγα. (.) Γι' αυτό και αν κάποιος ψάξει να δει τι εθνικότητας ήταν οι πιονέροι του χιπ χοπ, όπως και μετέπειτα διάφοροι εκφραστές της, θα δει ότι προέρχονται από διάφορες χώρες πέραν της Αμερικής: Τζαμάικα, Αϊτή, Αφρική και πάει λέγοντας.(.) Άρα έχουμε έναν τρόπο ζωής με κοινή γλώσσα που αφορά τους οικονομικά αδύναμους, αυτούς που δεν έχουν, τους μη προνομιούχους, οι οποίοι μέσα από το τίποτα δημιούργησαν μια παγκόσμια γλώσσα, μια παγκόσμια κουλτούρα αυτοάμυνας και καταγγελίας. (.) Αυτό ήταν ο λόγος που όλα ξαφνικά γεννήθηκαν στον δρόμο, αυθόρμητα και συλλογικά. Τα street jams, το κλέψιμο ρεύματος από τα καφάο και οι συναυλίες γειτονιάς είναι η καρδιά αυτής της κουλτούρας. Όπως αντίστοιχα κάναμε/κάνουμε και εμείς με το εγχώριο αντιεμπορευματικό κίνημα της αυτοοργανωμένη έκφρασης. Τώρα που το αναφέρω αυτά θυμήθηκε ένα σκηνικό σε συναυλία το 2005 στο λόφο του Στρέφη στην Αθήνα, που ένας πολιτικός σύντροφος, που ήταν ηλεκτρολόγος, στηντης νεογέννητης τότε χιπ χοπ κουλτούρας. (.) Η βιομηχανία λοιπόν δεν είχε ακόμα καμία θέση, ούτε φυσικά και τώρα έχει, απλά στην αρχή δεν είχε συνειδητοποιήσει την δύναμη που έκρυβε αυτή η κουλτούρα.

Οι κρατικοί μηχανισμοί χρησιμοποίησαν την βιομηχανία βάζοντας μπρος τις μηχανές της αφομοίωσης, όταν συνειδητοποίησαν ότι και τα τέσσερα στοιχεία αυτής της κουλτούρας ωθούσαν τον κόσμο να αποκτά αλληλέγγυες σχέσεις, και να κυκλοφορεί μέσω της ραπ ιδέες που απογύμνωναν την εμετική ηθική της λευκής ανωτερότητας, των κοινωνικών τάξεων, της νόμιμης

κρατικής βίας και πάει λέγοντας. (.) Η πραγματική λοιπόν αφήγηση βρίσκεται ακριβώς εδώ. Πριν η βιομηχανία ξεκινήσει το έργο της αφομοίωσης και εμφυσήσει ιδέες του στυλ αν είσαι μαύρος και φτωχός μπορείς να δοκιμάσεις την τύχη σου στα ναρκωτικά, στο μπάσκετ, ή στη μουσική που σαν καλή βιομηχανία έρχομαι να σου προσφέρω και αυτή τη λύση.

Το χιπ χοπ όμως δεν ήταν ποτέ λύση βιοπορισμού. ( ) Αυτό το τονίζω και πρέπει όλοι και όλες να το καταλάβουν πολύ καλά. Αυτοί που το ξεκίνησαν δεν ήταν αφελείς και χαζοί. Αν ήθελαν θα μπορούσαν από την πρώτη στιγμή να χρησιμοποιήσουν αυτή την κουλτούρα, και το τεράστιο δίκτυό της, με αυτόν τον τρόπο. ( ) Το χιπ χοπ αποτελεί δημιούργημα των ταξικών αντανεκλαστικών και αυτό από μόνο του σημαίνει ότι στέκεται ενάντια στο κυρίαρχο καπιταλιστικό μοντέλο παραγωγής, που μαζί με την πατριαρχική ηθική, :: είναι η πηγή της καταπίεσης, των ανισοτήτων, της ταξικής κοινωνίας.

**Δ: Άρα::: όλοι μπορούν να μιλήσουν για το χιπ χοπ αλλά βαρύτητα έχει ο λόγος των (.) «από τα κάτω»; (.) αυτών που ζουν την στέρηση και τον οικονομικό-κοινωνικό αποκλεισμό;**

Μ: (.) Αυτό το ερώτημα θυμίζει αρκετά τις καταστάσεις όπου σαν έφηβοι εργαζόμενοι πηγαίναμε στα εργοστάσια για πολιτικές παρεμβάσεις και προτείναμε σαν λύση την άγρια απεργία. (.) Ο βιομηχανικός εργάτης αντανεκλαστικά σε ρωτούσε αμέσως από ποια θέση μιλάς. Είσαι οικογενειάρχης; Δουλεύεις στις ίδιες συνθήκες που δουλεύω κι εγώ; Έχουμε τα ίδια ωράρια και τις ίδιες υποχρεώσεις και μου προτείνεις αυτή τη λύση; (.) Εδώ υπάρχει μια υποτίμηση της νεανικής εργασίας αλλά επειδή είναι άλλο (.) θέμα αυτό, ας προσαρμόσουμε απλά αυτά τα ερωτήματα στο χιπ χοπ οικοσύστημα. :: Ακούγεται σκληρό και απόλυτο αλλά πως είναι δυνατόν να μιλήσει κάποιος γι' αυτό από τη στιγμή που δεν το γνωρίζει; :: δεν έχει μεγαλώσει μέσα σε αυτό, δεν ανήκει στις καταπιεσμένες τάξεις, :: δεν στερήθηκε, :: δεν λιτσαρίστηκε συναισθηματικά, :: ψυχολογικά και σωματικά; :: (.) Ότι γνωρίζω για το χιπ χοπ είναι 100%

βιωμένο και μετέπειτα θεωρητικά επιβεβαιωμένο, γι' αυτό και δεν θα σου μιλήσω εκ τους ασφαλούς, γι' αυτό και θα το υπερασπιστώ με το τίμημα να θεωρηθώ γραφικός, υπερβολικός και απόλυτος. (.) Όχι μόνο εγώ αλλά όλοι όσοι το υπερασπιζόμαστε με αυτούς τους όρους. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι μόνο “εμείς” έχουμε το πόλυτο δικαίωμα να μιλάμε γι' αυτό ή ότι κατέχουμε την απόλυτη αλήθεια.

Εννοείται πως ο καθένας μπορεί να μιλάει για το χιπ χοπ, απλά το ζήτημα είναι ένα. (.) Ποια πλευρά υποστηρίζεις;

**Δ: Τα καταπιεσμένα παιδιά κάνουν χιπ χοπ για να μεταφέρουν τα μηνύματά τους. Αυτό :: μήπως σημαίνει ότι η χιπ χοπ αποκτά αναβαθμισμένα ιδεολογικά χαρακτηριστικά και γίνεται πλέον στρατευμένη τέχνη; (.) Παρακινεί τον κόσμο να ακολουθήσει τις ιδέες του ( ) για να δημιουργήσει συλλογικά μια καλύτερη κοινωνική συνθήκη που δεν αφορά μόνο όσους ασχολούνται με το χιπ χοπ αλλά όλη την κοινωνία;**

( ) Πριν πολλά χρόνια σε μια συναυλία στην κατάληψη Αντιβίωση στα Γιάννενα, πρέπει να ήταν κάπου μεταξύ 2005-2007, ένας φοβερός τύπος και πολιτικός σύντροφος μου ξεκίνησε πολύ ευγενικά μια πανέμορφη κουβέντα. Η ερώτησή του ήταν κατά λέξη “κάνεις στρατευμένη τέχνη;”.

( ) Το ερώτημά του δεν αποτελούσε απορία αλλά αφορμή για να ανοίξει μια ιδεολογική συζήτηση πάνω σε αυτό το ζήτημα. ( ) Η αλήθεια είναι ότι αρχικά νόμιζα ότι τον όρο “στρατευμένη τέχνη” τον χρησιμοποιούσε με αρνητική χροιά, στη συνέχεια κατάλαβα που ακριβώς το πήγαινε ; και είχε ένα μεγάλο δίκιο. Ουσιαστικά υπάρχει μια παρεξήγηση του σκοπού της πολιτικοποιημένης πλέον χιπ χοπ, λόγω του ότι ο όρος στρατευμένη τέχνη κάνει συνειρμούς με αρνητικές πρακτικές. Όπως για παράδειγμα ότι δεν κάνεις μουσική για να εκφραστείς αλλά αποκλειστικά και μόνο για να παρακινήσεις τον κόσμο.( ) Η στρατευμένη μουσική κάνει συνδικάστηκα αυτά τα δύο. (.) Εκφράζεσαι δηλαδή μέσα από μια μουσική η οποία σαν στόχο έχει μέσα από όλο το φάσμα των πρακτικών της, από το πως θα δημιουργηθεί ένα κομμάτι μέχρι και πως θα στηθεί μια συναυλία, να παρουσιάσεις μια λύση που έρχεται σε σύγκρουση με το υπάρχον καπιταλιστικό εκμεταλλευτικό μοντέλο και αφορά όλο τον κόσμο, όλη την κοινωνία, και όχι μόνο όσους και όσες μετέχουν σε αυτό. (.) Εφόσον το χιπ χοπ από τη γέννησή του ως σκοπό



είχε την διαμαρτυρία και το χτίσιμο αλληλέγγυων σχέσεων μεταξύ όσων ασχολούνται με όλα τα στοιχεία του, μπορούμε πολύ εύκολα να υποστηρίξουμε ότι εκ φύσεως είναι μια στρατευμένου τύπου υποκουλτούρα. ∴ Άλλωστε όλες οι υποκουλτούρες σαν στόχο είχαν τη άμεση ρήξη με την υπάρχουσα ηθική της καθεστηκυίας τάξης. ∴∴

Και εδώ ξεκινάει αυτό το εξαιρετικό που αναφέρεις στο ερώτημά σου ως αναβαθμισμένα ιδεολογικά χαρακτηριστικά. ( ) Από τη στιγμή που φεύγουμε από τα ταξικά αντανακλαστικά και πλέον βάζουμε κόκκινες ιδεολογικές γραμμές με πλήρη συνείδηση, ως χιπ χοπ κοινότητα, λόγω ιδεολογικής αναβάθμισης, ( ) τότε η υποκουλτούρα χιπ χοπ μετατρέπεται σε χιπ χοπ αντικουλτούρα.

**Δ: Σε όλα αυτά τι ρόλο έρχεται να αποκτήσει το περιβάλλον, οικιακό και αστακό; Ο ήχος, η θεματολογία όλα τα παραπάνω διαμορφώνουν τον ήχο; (.) Εφόσον το χιπ χοπ γεννήθηκε μέσα από μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα όπου ∴∴ γνωρίζουμε για παράδειγμα ότι η εργατική τάξη υποφέρει από έλλειψη αξιοπρεπής στέγασης. ( ) Ή το πιο απλό, ότι οι οικονομικά αδύναμες ομάδες ζουν σε υποβαθμισμένες περιοχές;**

Μ: ( ) Δυστυχώς η εξαθλίωση δεν περιορίζεται μόνο στον ιδιωτικό χώρο, αλλά προεκτείνεται παντού, ακόμα και στο διευρυμένο αστακό τοπίο. (.) Δεν θα δεις έναν φτωχό να μένει σε μια ακριβή περιοχή, σ' ένα ευρύχωρο και λειτουργικό διαμέρισμα, όπως και το αντίθετο. Ο χώρος και ο τόπος επηρεάζει άμεσα το πως θα γράψεις, τι θα γράψεις, πως θα τα πεις, με τι στυλ, με τι ρυθμό, με τι τόνο, με τι λέξεις, με τι είδους ηχώχρωμα. ( ) Όταν μέσα σου βράζει και το αστακό περιβάλλον λειτουργεί εναντίον σου, τότε τα πράγματα παίρνουν μια πολύ συγκεκριμένη διαδρομή. (.) Όταν στην ίδια σου την γειτονιά είσαι αποκλεισμένος και δεν μπορείς να κυκλοφορήσεις πέρα από αυτή. (.) Όταν οι κυρίαρχες μυρωδιές της πόλης, εκτός από τα καυσαέρια, είναι δυσοσμίες από σκουπίδια, μπάζα και μούχλα. (.) Όταν μπαίνεις στην οικοδομή σου και αναγουλιάζεις. Όταν δεν έχεις πάρκα για να πάρεις λίγο οξυγόνο, όλα αυτά, σε εξοργίζουν. Συνθέτουν ∴∴ αυτόματα μια πολύ συγκεκριμένη αισθητική, ένα πολύ συγκεκριμένο στυλ ηχοχρώματος και τρόπο ραπαρίσματος. Δεν μπορείς μέσα σε όλα αυτά, με όλα αυτά τα κοινωνικά και ταξικά προβλήματα, να βγεις και να κάνεις γ'ν'β για παράδειγμα και να μιλάς σε κουπλέ και ρεφρέν για τον κώλο της γειτόνισσας.

(.) Θα το κάνεις άμα σου βγει, γιατί υπάρχει και το τεράστιο κεφάλαιο της λήμπιντο και της σεξοοικονομίας που αναλύει όλα αυτά τα προβλήματα, αλλά όχι με αυτόν τον τρόπο, όχι με αυτούς τους στίχους, όχι ως πρωταρχικό δείγμα έκφρασης.(.) Για να επανέρθουμε λίγο στην βαριά πλευρά του θέματος, το περιβάλλον δημιουργεί και σμιλεύει την “καλλιτεχνική” ταυτότητα.(.) Το στυλ ραπαρίσματος, η θεματολογία και ο ήχος διαμορφώνονται μέσα από το περιβάλλον που μεγαλώνεις και καλείσαι καθημερινά να επιβιώσεις – τα εισαγωγικά τα χρησιμοποιώ γιατί το χιπ χοπ δεν έχει καλλιτέχνες αλλά εκφραστές.(.) Για να το κάνω πιο κατανοητό θα σου πω ένα παράδειγμα που εσύ το γνωρίζεις πολύ καλά και το βίωσες και ως συμμετέχουσα. (.) Όταν βρισκόμουν στο Βόλο είχα βαλτώσει “καλλιτεχνικά”. Μόλις χώρισα, έχασα και τις τρεις δουλειές μου, ήρθα Θεσσαλονίκη, ξεκίνησε μια νέα εργατική ζωή με νέες δουλειές, μένοντας σε αυτό το διαμέρισμα/κατακόμβη, ξεκίνησα ακαριαία να γράφω τον νέο δίσκο. (.) Έτσι διαμορφώθηκαν και τα πρώτα τραγούδια που έγραψα. Θυμάμαι χαρακτηριστικά ο τίτλος του πρώτου κομματιού που ηχογράφησα πρόχειρα σε κασέτα κάπου στα 16 με 17, σ’ ένα hi-fi Aiwa μ’ ένα ζευγάρι ακουστικά ως μικρόφωνο, ήταν :: “Παλεύω για το χρήμα” (γέλια) – τώρα που το λέμε θυμήθηκα και το πρώτο τετράστιχο. ( ) Οι καταστάσεις που δημιουργούνται σ’ ένα δυσλειτουργικό οικονομικά εργατικό οικογενειακό περιβάλλον, αποτυπώθηκαν στους στίχους ασυναίσθητα και αβίαστα.

**Δ: (.) Για να κατοχυρωθεί αυτός ο ιδιαίτερος ήχος που αναφέρεις πάνω σε ποια μουσικά είδη βασίστηκε η ραπ; ( ) Γιατί, αντικειμενικά μιλώντας, έχει :: έντονο το στοιχείο της ρυθμικότητας. ( ) Επίσης ιστορικά φαίνεται ότι η σαν μουσικό είδος προσέφερε σχεδόν εξ αρχής τρομακτικά μεγάλο εύρος δημιουργίας πολλαπλών συναισθημάτων όπως μελαγχολία, χαρά, ευδιαθεσία, θυμό, αισθησιασμό.**

**Μ: ( ) Ένας από τους αγαπημένους μου hip hop παραγωγούς, ο dj Premiere, είχε δηλώσει σε μια παλαιότερη συνέντευξή του για τον θάνατο του James Brown: “πριν τον James Brown υπήρχε η σόουλ. Με τον James Brown ήρθε η φανκ”. Πολλοί τζαζίστες θεωρούν ότι το πρώιμο χιπ χοπ, αυτό της δεκαετίας του 1990 γνωστό και ως golden era ή old school, είναι η εξέλιξη της τζαζ. Η γενική άποψη είναι ότι το hip hop αποτελεί το απόσταγμα ή το καλύτερο κράμα όλου του φάσματος της μαύρης μουσικής.( ) Μπορώ να σου πω ότι δεν είναι καθόλου υπερβολή και θα εξηγήσω επιγραμματικά κάποια βασικά στοιχεία. Τα μπλούζ έδωσαν το στοιχείο του πόνου και της**

διαμαρτυρίας. Η σόουλ έδωσε το στοιχείο του ρομαντισμού και της απώλειας. Η gospel το βάθος της ψυχής. Η τζάζ τα βαριά μπάσα και τις τρομπέτες. ( ) Η ρέγκε το ραπάρισμα – βλέπε τεχνική *toasting*. Η φανκ τα βαριά, ρυθμικά ντραμς. ( ) Όντως μιλάμε για το απόσταγμα της μαύρης μουσικής και γι' αυτό δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι πολλοί λάτρεις της χιπ χοπ κουλτούρας θεωρούν ως πρώτα ραπ κομμάτια δύο αμιγώς φανκ τραγούδια. ( ) Το πρώτο είναι το *Revolution will not be televised* του Gill Scott-Heron. Το δεύτερο, αν και πιστεύω το αναφέρουν λόγω του εκρηκτικού και ιστορικού *drumbreak* που ακούγεται σκέτο στην αρχή και έχει σαμπλαριστεί σε πολύ κλασικά κομμάτια, είναι το *Get out of my life woman* του Lee Dorsey. (.) Σε μια παλαιότερη συνέντευξή του ο Pete Rock, παρουσιάζοντας τον τρόπο που δουλεύει στο *mc*, είχε εξηγήσει πως από διαφορετικούς δίσκους κόβει διαφορετικούς ήχους. Από έναν τζαζ δίσκο την μπασογραμμή, από έναν άλλο τον ήχο μιας τρομπέτας, από άλλον το ταμπούρο, από άλλον τα *hi-hat* και πάει λέγοντας. (.) Όλα αυτά προσφέρουν μια μουσική φόρμα εξαιρετικά εύπλαστη μέσα από την οποία μπορεί να κατασκευάσεις ότι ύφος ηχοχρώματος θέλεις. (.)

Το *sample* που θα πάρεις, ο :::: τρόπος που θα το κόψεις :::: και θα το αναδομήσεις, :::: τα *drums* που θα χρησιμοποιήσεις, :::: ο ήχος των ταμπούρων αν θα είναι βαθύς ή χτύπημα στο στεφάνι, :::: ο ήχος της μπότας. Όλα αντικατοπτρίζουν το ηχητικό *styl* που αποκτάς και ακολουθούν πιστά την συναισθηματική σου κατάσταση.(.) Γι' αυτό και το χιπ χοπ δεν διασπά και δεν διαχωρίζει τα στοιχεία του.(.) Όταν είσαι "χιπ χοπάς" σημαίνει ότι έχεις περάσει απ' όλα τα στοιχεία του και έχεις καταλήξει σε αυτά που σε εκφράζουν περισσότερο.

(.) Ήσουν *b-boy/fly girl*, *dj*, γκραφίτάς και *mc*. Έτσι και στην ραπ μουσική είσαι ταυτόχρονα και μουσικός παραγωγός και *mc*. (.) Ο διαχωρισμός που γίνεται σήμερα είναι κατασκευάσμα της βιομηχανίας, γι' αυτό και η εμπορική ραπ είναι τόσο μονότονη, επαναλαμβανόμενη και προβλέψιμη. Γιατί αποκόπηκαν τα άτομο από την φιλοσοφία, τον τρόπο ζωής της χιπ χοπ κουλτούρας.

(.) Σύμφωνα με όλα αυτά γίνεται πραγματοποιήθηκε μια διαφορετική διαμόρφωση του ήχου για κάθε περιοχή της Αμερικής. Όμως και πάλι, αναπτύχθηκε μια διαμάχη που μιλάει για τον αυθεντικό ήχο του *hip hop*. Ποιος είναι τελικά αυτός ο αυθεντικός ήχος;

(.) Το συγκεκριμένο ζήτημα είναι τεράστιο και θα προσπαθήσω να το ομαδοποιήσω περιληπτικά σε στάδια και κατηγορίες για να γίνει όσο περισσότερο κατανοητό γίνεται. Αρχικά έχουμε μια διαμάχη του ηχητικού *styl* ανάμεσα στον νοσταλγικό "αυθεντικό" ήχο της παλιάς σχολής και τον "πλαστικό" ήχο της βιομηχανίας κυρίως μετά το 2000 – βλέπε *new school* ήχος, *club bangers*

παραγωγές κ.λπ. (.) Στην Αμερική αναπτύχθηκαν τρία βασικά στυλ. Το στυλ της Ανατολικής ακτής που συνδέθηκε με το boom bar, το στυλ της Δυτικής Ακτής με το g-funk και το gangsta rap, και το στυλ του Νότου, ας πούμε της επαρχίας, με το Miami bass και το dirty south – η trap μουσική είναι μια κακόγουστη αντιγραφή του dirty south που σήμερα αποκτά και στοιχεία reggaeton. Άρα είναι αδύνατο, και άδικο, να πεις ότι ένα συγκεκριμένο από αυτά τα μουσικά στυλ αντιπροσωπεύει τον αυθεντικό ήχο της ραπ. (.) Ο Krs-One σε παλαιότερη διαδικτυακή του συνέντευξη είχε απαντήσει σε ανάλογη ερώτηση λέγοντας πως όταν έβγαινε πιτσιρικάς στους δρόμους άκουγε μουσικές να έρχονται από διαφορετικά οικοδομικά τετράγωνα.

Κατέβαινε έναν δρόμο και από κάθε στενό άκουγε άλλες μουσικές. (.) Άρα δεν μπορείς να πεις ποιοι το ξεκίνησαν και από που ξεκίνησε. Από καθαρά μουσικής πλευράς τώρα κάποια από αυτά, όπως το g-funk και το boom bar ακούστηκαν περισσότερο ίσως::: επειδή άνθισε στις μεγαλουπόλεις και μπόρεσαν να διαδοθούν και να ταξιδέψουν σε μεγαλύτερες μάζες. Α(.) πό εκεί και πέρα όμως, μπορείς να κάνεις έναν διαχωρισμό αυτών των μουσικών στυλ με βάση ιδεολογικά και ηθικά κριτήρια. Για παράδειγμα, το Miami bass επειδή γεννήθηκε μέσα στα strip club και αφορούσε αποκλειστικά αυτόν τον κόσμο, έχει μεγάλη δυσκαμπτότητα στην θεματολογία και στον τρόπο δόμησης του flow. (.) Εκτός του ότι πάσχει από απίστευτο σεξισμό – βλέπε για παράδειγμα την δικαστική υπόθεση των 2 Live Crew με αφορμή την κυκλοφορία του κομματιού *Me so horny*. (.) Επειδή έχει πολύ γρήγορο ρυθμό, κάπου μεταξύ 120-140 bpm, και όλα τα κομμάτια του αφορούν κατά κύριο λόγο ατάκες και επιφωνήματα, δεν μπορείς να κατασκευάσεις διαφορετικές ατμόσφαιρες. Αντίθετα το boom bar, και λίγο λιγότερο ίσως το g-funk, είναι τα πιο ευέλικτα απ' όλα.(.) Γι' αυτό και το golden era χιπ χοπ της ανατολικής ακτής θεωρήθηκε ως ο αυθεντικός ήχος του χιπ χοπ, :: γιατί αποτελεί μια μουσική φόρμα που :: μπορείς να κάνεις τα πάντα. Από αργό και σταθερό μέχρι πιο uptempo και ρυθμικό. Άλλωστε και μουσικά καθαρά να δούμε το ζήτημα, :: τίποτα δεν μπορεί να συγκριθεί αισθητικά με το πάντρεμα μουσικών δειγμάτων από σόουλ δίσκους με jazz βαθιά μπάσα και βαριά φανκ ντραμς.

**Δ: (.) Η θεματολογία πως :: επηρεάστηκε/διαμορφώθηκε από αυτή την κατάσταση;**

Μ: Όπως προαναφέρθηκε το αστεακό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνει διαδραματίζει πολύ μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση της θεματολογίας. Διαμορφώνει επίσης και τον τρόπο που ραπάρεις.(\_) ( ) Όταν μεγαλώνεις μέσα στην αστεακή αποσύνθεση, στην πολυκοσμία όπου όλοι περπατάμε ο ένας δίπλα στον άλλο αλλά δεν ανταλλάσσουμε ούτε μια κουβέντα. Όταν η

αποξένωση, η αδιαφορία και η μοναξιά είναι συνώνυμα της καθημερινότητας, τότε θα βγεις και θα τα πεις μ' έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο. ( ) Δεν γίνεται για παράδειγμα μέσα από αυτές τις συνθήκες να βγεις και να δημιουργήσεις ένα πολιτικό τραγούδι με Miami bass παραγωγή και ραπάρισμα στα 140 bpm. Θα το κατεβάσεις, θα βάλεις βαριά ντραμς, σκοτεινές ή μελαγχολικές λούπες και θα ραπάρεις αργά, ρυθμικά, σταθερά, με γκρούβα.( ) Το αργό και σταθερό ραπάρισμα δηλώνει την σταθερότητα του λόγου σου. Κατοχυρώνει ότι αυτά που λες είναι βιωμένα, ότι η κατάσταση είναι σοβαρή και πρέπει να τα πάρεις στα σοβαρά. Δυστυχώς τα πράγματα άλλαξαν και εκφυλίστηκαν όταν το χιπ χοπ έχασε την αίσθηση της κοινότητας, της γειτονιάς. ( ) Όταν πλέον μπορούσε να κάνει ο καθένας ραπ και η μουσική του να ταξιδέψει σε μέρη που δεν τον γνώριζε προσωπικά ο κόσμος, :::: δόθηκε η ευκαιρία στον καθένα να παρουσιαστεί με όποια περσόνα θέλει - ή πιο σωστά; να κατασκευάσει όποια περσόνα θέλει.(.) Έτσι από το βιωματικό ραπ που εκπροσωπείς τον εαυτό σου πήγαμε στην ραπ περσόνα που εκπροσωπείς το φαντασιακό σου.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η Hip-hop είναι ένας από τους πιο σημαντικούς κοινωνικούς μηχανισμούς στην ιστορία του ανθρώπινου έθνους και όχι μόνο ένα είδος μουσικής.

Αν και πολλοί επικριτές έχουν προτείνει ότι η hip-hop εμπνέει εγκληματική συμπεριφορά, φυλετικές εντάσεις και τη βία ως μέσο ελέγχου, μια βαθύτερη αξιολόγηση του είδους και η διαθέσιμη βιβλιογραφία δείχνει ότι έχει πολλά υποσχόμενα αποτελέσματα. Η Hip-hop μουσική έδωσε προσοχή σε κοινωνικά θέματα όπως η καταπίεση των μειονοτικών ομάδων με συνέπεια στην αμερικανική ιστορία, το ελάττωμα του συστήματος ποινικής δικαιοσύνης που προέκυψε από τον πόλεμο κατά των ναρκωτικών και της φυλακής, το βιομηχανικό συγκρότημα στη δεκαετία του '80 και του '90 και την ενδυνάμωση της νεολαίας για την κατανόηση του παρελθόντος, το παρόν και το μέλλον της κοινωνικής πολιτικής στην Αμερική. Αν και η hip-hop είχε πολύ καιρό εστιαστεί σε αυτά τα επιτακτικά ζητήματα κοινωνικής δικαιοσύνης, έχει υποστεί αλλαγές τα σύντομα 40 χρόνια της ύπαρξής της.

Με βάση έρευνες για την hip-hop έχει παρατηρηθεί πως έχει αλλάξει για να αντανακλά στα συνεχιζόμενα κοινωνικά ζητήματα κάθε χρονικής περιόδου από την αρχή της. Ενώ είναι λογικό να βγαίνουν άμεσα συμπεράσματα, φαίνεται ότι η hip-hop έχει αναμφισβήτητα μετατραπεί κατά το τελευταία 40 χρόνια σε κάτι διαφορετικό. Ειδικότερα τα τελευταία χρόνια, η hip-hop φαίνεται να έχει εξελιχθεί κατά πολύ τα τελευταία 10 χρόνια. Με στοιχεία τόσο της ανάλυσης περιεχομένου των δημοφιλών τραγουδιών όσο και των διαφόρων συνεντεύξεων των ράπερς, η hip-hop έχει μεταμορφωθεί από το πιο κοινωνικό και πολιτικό συνειδητό είδος που ήταν στη δεκαετία του '80 και του '90, σε μια εμπορική βιομηχανία με επιφανειακούς στίχους για τα χρήματα, τη φήμη και τον πλούσιο τρόπο ζωής.

Το είδος αυτό έχει αλλάξει εντελώς από το ένα ή το άλλο, ούτε πραγματικά μπορεί να επιβεβαιωθεί ότι η hip-hop έχει οριοθετηθεί από μια ξεχωριστή οντότητα ραπ, αλλά οι ενδείξεις ότι έχουν επέλθει αλλαγές είναι σαφείς. Παρά τις αλλαγές αυτές, υπάρχουν ακόμα καλλιτέχνες στη hip-hop που είναι δημιουργικοί, όπως πρότεινε ο Jabril Power, και φέρνοντας τη δικαιοσύνη στην πολιτική και κοινωνική πλευρά του κινήματος.

Ωστόσο, υπάρχει μια εκτίμηση και μια θέση για όλες τις μορφές hip-hop, επειδή προέρχεται από το ευρύτερο πλαίσιο του ίδιου του hip-hop. Όλοι εξυπηρετούν σκοπούς τόσο κοινωνικούς, όσο και πολιτικούς, και να ασκήσει πολιτιστική προσοχή στα φυλετικά, εγκληματικά και βίαια ζητήματα που υπάρχουν σήμερα στην Αμερικανική κοινωνία.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Armstrong, E. G. (2004). Eminem's construction of authenticity. *Popular Music & Society*, 27(3), 335-355

Anderson, E. (1990). *Streetwise: Race, class, and change in an urban community*. Chicago: University of Chicago Press. Best, S. & Kellner, D. (1999). Rap, black rage, and racial difference. *Enculturation*,

Butler, P. (2004). Much respect toward a hip-hop theory of punishment. *Stanford Law Review*, 56(5), 983-1016.

Brown, D. D., Bailey, H., Jackson, C. J., Bernard, M., Dozier, J., Taylor, J., Felder, A., Lyon, A. C., Valenzano, M., Colapietro, V., Baker, R., Lloyd, C. C., Harris, N., & Dinkins, N. (2005). Hate it or love

it [Recorded by The Game featuring 50 Cent]. On The Documentary [CD]. New York City, New York: G-Unit Records. Santa Monica, California: Aftermath Entertainment. Santa Monica, California: Interscope Records. (2004).

Delgado, M., & Staples, L. (2008). Youth-led community organizing: Theory and action. New York: Oxford University Press.

FBI. (2011). Gangs. Retrieved from [https://www.fbi.gov/about-us/investigate/vc\\_majorthefts/gangs](https://www.fbi.gov/about-us/investigate/vc_majorthefts/gangs) Forman, M. (2000). 'Represent': Race, space and place in rap music. *Popular Music*, 19(1), 65-90.

Fraley, T. (2009). I got a natural skill...: Hip-hop, authenticity, and whiteness. *Howard Journal Of Communications*, 20(1), 37-54.

Gordon, Jr, Clarence L., Andonnia Maiben and Earl Wright II. (2010). The damnation of hip hop: A critique of hip hop through the lens of W. E. B. Du Bois. *International Journal of Africana Studies* 16(1): 62-76.

Herd, D. (2009). Changing images of violence in rap music lyrics: 1979–1997. *Journal Of Public Health Policy*, 30(4), 395-406.

Hunnicutt, G., & Andrews, K. H. (2009). Tragic narratives in popular culture: depictions of homicide in rap music. *Sociological Forum*, 24(3), 611-630.

Kubrin, C. E. (2005). Gangstas, thugs, and hustlas: Identity and the code of the street in rap music. *Social Problems*, 52(3), 360-378.

Lamotte, M. (2014). Rebels Without a Pause: Hip-hop and resistance in the city. *International Journal Of Urban & Regional Research*, 38(2), 686-694.

Lynch, M. J., & Krzycki, L. A. (1998). Popular culture as an ideological mask: Mass produced popular culture and the remaking of. *Journal Of Criminal Justice*, 26(4), 321.

McCann, B. J. (2013). Affect, black rage, and false alternatives in the hip-hop nation. *Cultural Studies/Critical Methodologies*, 13(5), 408-418.

Netcoh, S. (2013). Droppin' knowledge on race: Hip-hop, white adolescents, and antiracism education, *Radical Teacher*, (97), 10-19.

Quandl. (2015). OECD Murder Rates.



- Peralta, S. (Producer). (2008, December 16). *Crips and Bloods: Made in America*. Documentary.
- Pulido, I. (2009). "Music fit for us minorities": Latinas/os' use of hip hop as pedagogy and interpretive framework to negotiate and challenge racism. *Equity & Excellence In Education*, 42(1), 67-85.
- Randolph, A. (2006). "Don't Hate Me Because I'm Beautiful": Black masculinity and alternative embodiment in rap music. *Race, Gender & Class*, 13(3/4), 200-217.
- Richardson, C. (2011). 'Can't Tell Me Nothing': Symbolic violence, education, and Kanye West. *Popular Music & Society*, 34(1), 97-112.
- Richardson, J. W., & Scott, K. A. (2002). Rap music and its violent progeny: America's culture of violence in context. *Journal Of Negro Education*, 71(3), 175.
- Ridenhour, C., Boxley, J. H., Sadler, E. T., & Drayton, W. J. (1988) *Black steel in the hour of chaos*. [Recorded by Public Enemy]. On *It takes a nation of millions to hold us back* [CD]. New York City, New York: Columbia Records.
- RM Hip-Hop Magazine. (1986). *The roots of hip hop*.
- Sampson, R. J., & Wilson, W. J. (2005). Toward a theory of race, crime, and urban inequality. In S. L. Gabbidon & H. T. Greene (Eds.), *Race, crime, and justice* (pp. 177-179).
- Tanner, J., Asbridge, M., & Wortley, S. (2009). Listening to rap: Cultures of crime, cultures of resistance. *Social Forces*, 88(2), 693-722. Retrieved from
- Thiam, A., & Jenkins, J. W. (2005). *Soul survivor* [Recorded by Young Jeezy featuring Akon]. On *Let's get it: Thug motivation 101* [CD]. New York City, New York: Def Jam Records.
- Timberlake, J. R., Tadross, R., Harris, C., & Knox, R. (2008). *Dead and gone* [Recorded by T.I. featuring Justin Timberlake]. On *Paper Trail* [CD]. New York City, New York: Atlantic Records. Atlanta, Georgia: Grand Hustle Records.
- Travis, R. (2013). Rap music and the empowerment of today's youth: Evidence in everyday music listening, music therapy, and commercial rap music. *Child & Adolescent Social Work Journal*, 30(2), 139-167.
- Travis, R., & Bowman, S. W. (2012). Ethnic identity, self-esteem and variability in perceptions of rap

music's empowering and risky influences. *Journal Of Youth Studies*, 15(4), 455-478.

Washington, B., Lambert, D., Golde, F., Jackson, J. L., & Greenidge, M. (2004). Hit 'em up [Recorded by Tupac Shakur & The Outlawz]. On *2Pac Live* [CD]. Los Angeles, California: Death Row Records. (May 1996).

Watkins, S. C. (2001). A nation of millions: Hip hop culture and the legacy of Black Nationalism. *Communication Review*, 4(3), 373-398.

Wright, K. (2004). Rise up hip hop nation: From deconstructing racial politics to building positive solutions. *Socialism & Democracy*, 18(2), 9-20.