

PRÀCTIQUES URBANES CULTURALS



Susanne Stemmler

Departament de Literatura i Humanitats
de la Haus der Kulturen der Welt
BERLÍN _ ALEMANYA

L'AUTORA

Susanne Stemmler és directora del Departament de Literatura i Humanitats de la Haus der Kulturen der Welt a Berlín. Ha investigat els processos transculturals, el cine del Magrib, l'orientalisme, les cultures urbanes i la música popular.



Esse est percipii

El *hip-hop*: pràctica cultural contemporània i acte de resistència i d'intervenció a l'espai urbà

Les diferents formes d'expressió de la cultura del *hip-hop* es remunten a una situació urbana específica: els processos transculturals i socials als barris afroamericans i latins de Nova York a la fi de la dècada dels 70. Avui dia, el *hip-hop* ja no és exclusivament una expressió de la identitat afroamericana, sinó part d'un moviment de protesta mundial dels guetos al món —podria anomenar-se moviment de protesta, però en un sentit particular, més «virtual». Hi ha una cultura del *hip-hop* global i urbana que rep els seus impulsos principals de l'intercanvi i transferència transatlàntica. Forma part del *Black Atlantic*, com un sistema d'interacció històrica, cultural, lingüística i política i de comunicació que té les seves arrels en el procés de l'esclavitud (Gilroy, 13). A Europa, això ha encaminat al desenvolupament de formes específiques durant les darreres dues dècades, connectades per una característica: el *hip-hop* es pot entendre com una articulació de conflictes locals i tenir una funció per a les minories ètniques. Prové de la migració i la concentració de diferents cultures, la fusió de la qual possibilita codis culturals nous. La cultura del *hip-hop* debat conflictes urbans i les seves articulacions específiques són actes de resistència i d'intervenció a l'espai urbà.

The various forms of expression of Hip-Hop culture can be traced back to a specific urban situation: the transcultural and social processes in New York's African-American and Latino neighbourhoods in the late 70s. Today, Hip-Hop is no longer exclusively an expression of an Afro-American identity but part of a worldwide protest movement of the ghettos in the world — one might call it a protest movement, but in a particular, more 'virtual' sense. There is a global, urban Hip-Hop culture which gets its main impulses from the transatlantic exchange and transfer. It is part of the "Black Atlantic", as a system of historic, cultural, linguistic and political interaction and communication that has its origins in the process of slavery (Gilroy 13). In Europe, this has led to the development of specific forms during the last two decades which are connected by one aspect: Hip-Hop can be understood as an articulation of local conflicts and can have an integrative function for ethnic minorities. It arises from migration and the coming together of different cultures, whose amalgamation enables new cultural codes. Hip-Hop culture negotiates urban conflicts and its specific articulations are acts of resistance and intervention in urban space.

FOTO: AGE FOTOSTOCK

A causa de la seva estètica particular, el *hip-hop* s'ha convertit en una forma de protesta contra la crisi urbana, la fragmentació social i racial i la segregació ètnica. I aquí, no estem parlant del moviment *hip-hop* preponderant a la cadena MTV. El que estic apuntant és més aviat una xarxa transnacional alternativa, amb arrels a l'experiència afroamericana, però transformada en un idioma global. Per deixar-ne constància, deixeu-me introduir breument la cultura del *hip-hop* i les seves diferents formes d'expressió. Després, estudiaré detingudament les cultures del *hip-hop* en tres contextos urbans molt diferents, com són els de Nova York, París i Berlín. Malgrat que Nova York va celebrar el seu 35è aniversari d'aquesta cultura amb la setmana de Hop-Hop-Honors l'any 2009, el moviment no va començar a París fins al final de la dècada dels 80. Als afores de París hi ha un moviment de *hip-hop* variat i polític que contribueix als codis de cultura específics de l'extraradi. El *hip-hop* es va introduir a Alemanya al començament de la dècada dels 80, però va tenir un gran impacte als barris amb minories ètniques de Berlín al començament de la dècada dels 90 fins avui. El tercer punt i la conclusió serà un resum de les característiques estètiques de percebre i ser percebut no representatives més importants del *hip-hop*, que el fan tan participatiu i integrador.

Què és la cultura del *hip-hop*?

El *hip-hop* combina diversos elements de la cultura popular afroamericana lligats a un lloc específic: el Bronx del Sud. Abans, el *hip-hop* era una actuació musical i verbal que definia una comunitat (Norfleet 1f.). Des dels seus orígens fins avui, aquesta cultura ha estat en constant canvi, fins al punt que no existeix un objecte estàtic anomenat *hip-hop*: «No es pot dir el que és la cultura del *hip-hop*; solament es pot explicar el procés a través del qual canvia» (Pihel, 252). Un aspecte important d'aquest procés és la transformació de la ciutat de Nova York en una ciutat postindustrial des de la dècada dels 60 cap endavant (Rose, *Black Noise*, 21ff.)⁽¹⁾. Però existeixen moltes explicacions diferents dels orígens del *hip-hop*: històricament el *hip-hop* es considera un llegat de l'esclavi-

tud, tècnicament, fruit del sistema sonor de Jamaica i de les innovacions del *Djing* (punxar discos) i de samplejar (Rose, *Black Noise*, 51-52; Mitchell, 4), estèticament, una invenció feta per un grup de lletristes que s'anomenaven *The Last Poets*. La contribució de diferents races i comunitats ètniques als Estats Units es posa en relleu amb una intensitat diferent, i són els immigrants llatins i, en particular, els porto-riquenys de Nova York (Flores 2000; Rivera 2001, 2003), o la marcada comunitat afroamericana (Rose, *Black Noise*) o una barreja d'ambdues. Totes aquestes històries pertanyen a una confluència de realitats, història oral i reconstruccions autobiogràfiques. El pioner del *hip-hop*, LA Sunshine (Llamar Hill), membre de Treachereous Three Crew destaca la funció catàrtica del *hip-hop*, quan es va crear a la fi de la dècada dels 70:

«No és com si el *hip-hop* estigués esquematitzat i construït, no era com una reunió! Simplement, érem espontanis, una cosa que va aparèixer, va néixer fora de la necessitat, havíem de fer alguna cosa. Necessitàvem un mitjà, un alliberament. (...) Estàvem exactament en una condició en la qual havíem de trobar alguna cosa a fer i, per sort, nosaltres, com a gent creativa, per començar-la, simplement vam agafar aquella direcció. Però no estava planificada o construïda. Crec que ningú del passat podria dir com de fort podia impactar o jo sabia que hi hauria un boom, no: la major part ho va fer simplement per amor, diversió i necessitat.» (Entrevista realitzada per l'autor, el 22 d'abril de 2007 a Nova York).

(1) Les nombroses entrevistes que Mark Naison i el seu equip van realitzar al projecte del Bronx afroamericà a la Universitat de Fordham a Nova York (www.fordham.edu/baahp) són un document extraordinari de com la política d'habitatge –vida als casals, la política de l'habitatge públic i la barreja específica de la població afroamericana i porto-riquenya– són claus per al desenvolupament del *hip-hop*.

Un dels aspectes principals del *hip-hop* és la música rap, una forma d'explicar històries amb rima acompanyades d'una música de base extremament rítmica («fer rap» significa «colpejar»).

AGE FOTOSTOCK

Sovint, la pràctica del *hip-hop* es divideix en quatre aspectes principals: el rap, punxar discos, la dansa i el grafit que, de vegades, coexisteixen. Primer de tot, hi ha la música rap, originàriament una expressió que «anteposa (...) les veus dels marges de l'Amèrica urbana. La música rap («fer rap» significa «colpejar») és una forma d'explicar històries amb rima acompanyades electrònicament d'una música de base extremament rítmica» (Rose, *Black Noise*, 2). Les lletres i el ritme són inseparables i recullen tradicions orals afroamericanes, però també jocs de paraules dadaistes, versos desgavellats que desconstrueixen el significat i juguen amb les funcions poètiques de la llengua. Els raps es reciten en «lluïtes de galls» competitives, en un argot en constant canvi i es refereixen a les grans figures de la cultura negra a través de jocs de paraules («la dotzena bruta») i cites de cançons o pel·lícules que formen part de la contribució afroamericana a la cultura popular dels Estats Units. Al començament, moltes dones hi estaven implicades; tot just després, amb l'èxit creixent i el desenvolupament d'un corrent dominant, la música rap la van acabar dominant els homes i tot sovint, va esdevenir misògina. Als rituals d'actuacions en viu, el raper originàriament tenia la funció de mediador (mestre de cerimònies, MC) entre la música i el públic, era qui parlava per animar la gent a ballar. Aquesta funció va esdevenir cada cop més i més important i es va transformar en un paper independent del de *commentator* o *storyteller*, que és qui recita. Fins avui, molts dels rapers es consideren ells mateixos MC.

En segon terme, les innovacions tècniques per punxar discos afegeixen ritme i cops de ritme. El *hip-hop* es caracteritza pel «bricolatge»: el principi de tallar i enganxar que sembla característic de les cultures de la globalització contemporània. Això desafia la contraposició de «cita» i original a les cultures de l'elit atacant la noció d'originalitat en si mateixa, i dificulta el concepte legal de *proprietat*. Altres innovacions tècniques de la música rap són els *breakbeats*, l'*scratching* (ratllat) i el *beatboxing* humà.

Els discjòqueis que posaven de nou en context fragments de música en noves combinacions van crear l'acció de samplejar. *Public Enemy*, un dels grups de rap més coneguts dels 80 i del 90, utilitzava la veu de *soul* de Diana Ross a «Yeah, Yeah», mig segon del «Don't give up the fight» de Bob Marley, així com fragments del discurs de Martin Luther King per al començament de la seva cançó «Party for your right to fight». La familiaritat codificada dels ritmes i *books* que el rap sampleja d'altra música negra, especialment del *funk* i de la música *soul*, emmenen el poder de la «memòria negra col·lectiva» (Kage, 52). Però no hi ha solament cites de melodies, ritme o text. També hi ha «soroll», que sovint consisteix en so urbà. Els sons no musicals que s'utilitzen, tanmateix, no es classifiquen com a soroll, perquè pot ser que siguin interpretats com a indicacions del lloc: trets, sirenes d'ambulància o soroll de trànsit se citen com a significants dels paisatges sonors urbans. Rose descriu aquests principis com a part del «procés sincrètic [que] és especialment aparent a les relacions entre l'oralitat

Una forma d'expressió visual del *hip-hop* és el grafit, «text icònic» que atorga un nou significat i visibilitat als «no-indrets» de la ciutat. AGE FOTOSTOCK



i la tecnologia i la seva producció d'històries comunes proporcionades oralment a través de l'equipament per samplejar» (Rose, *Black Noise*, XV).

En tercer terme, hi ha l'expressió del cos: a més de la veu i els gestos, els moviments fluids de la dansa del *hip-hop* (*breakdance*, *smurf*, etc.) es caracteritzen per un únic llenguatge corporal. B-Boys i B-Girls eren aquells homes i aquelles dones que ballaven durant els *breaks* (=B) o les pauses dels *beats*. La seva dansa *freestyle* (d'estil lliure) supera fronteres al mateix nivell. Els ballarins es fan amb l'espai amb els *back spins* (gir amb l'esquena), *head spins* (gir amb el cap) i *posings* (actitud) (Gaunt, 277). Sovint, els moviments s'inspiren en la dansa de la capoeira o les arts marcial i, de vegades, es considera que representen lluites simbòliques entre bandes. A través d'això, el *hip-hop* produeix espais reals o virtuals dins el paisatge urbà, on els iguals es confronten els uns amb els altres (Boucher, 71f.). Pot ser que la violència urbana «es compensi» a través del *hip-hop*, almenys aquests són els elements per entendre la motivació de la gent que treballa al carrer per utilitzar el *hip-hop* a la feina. El projecte Gangway Beat a Berlín n'és un bon exemple (www.myspace.com/gangwaybeatberlin).

Finalment, s'han d'esmentar els aspectes visuals: amb els seus estils diferents, el grafit i els *tags* (signatures) són «textos icònics» que atorguen un nou significat i visibilitat als «no-indrets» (Augé) de la ciutat. Les imatges i lletres del grafit desdibuixades debiliten el poder de representació i les seves jerarquies. Tot sovint, han pintat amb esprais estructures que ja existien a les parets i, amb això, creen un palimpsest urbà. Connecten amb la història de la ciutat. Per tant, els monuments i els espais públics són àrees privilegiades per als artistes del grafit.

Tot el *hip-hop* tracta dels mitjans visuals i auditius. En la pràctica diària del *hip-hop* existeix aquesta interacció de ser objecte i estar subjecte a l'expressió de la identitat. El que jo argumento és que el *hip-hop* juntament amb totes les seves formes d'expressió—la visual, l'auditiva i la corporal— sempre es troben unides a un microcosmos urbà específic. Representen una

forma diferent de veure la ciutat, però també reclamen ser vistos, un crit codificat per obtenir atenció. El grafit *Esse est percipii*—que vaig trobar a una paret al barri de Prenzlauer Berg a Berlín— pot ser que il·lustri això molt bé: ser, existir, és veure i—afegiria— ser vist. La cultura del *hip-hop* està present al carrer, amb força i, d'una manera visible, a les ciutats i guetos de tot el món. Amb la seva pràctica, canvia l'entorn urbà.

El context urbà del hip-hop

Diferències considerables distingeixen les circumstàncies d'una Amèrica urbana desfavorida de la joventut relativament rica, monocultural que formava el conjunt principal dels consumidors de pop alemanys l'any 1983, quan el *hip-hop* va arribar a Alemanya. Els rapers de començament de la dècada dels 90 reconeixen aquestes discontinuïtats: «als americans no els uneix el *hip-hop*, sinó el fet que són negres i solament a través d'això estableixen una comunitat. Per a ells és el punt d'identificació. Aquí el punt d'identificació és el *hip-hop*» (Pennay). Per comparació amb Nova York, on els nois dels guetos intenten endinsar-se a l'escena cultural de l'Amèrica blanca mitjançant el *hip-hop*, avui els joves de tots els grups socials i ètnics pertanyen al moviment *hip-hop* a Berlín (Henkel/Wolff, 53). Abans de fer una anàlisi del context de Berlín, desitjaria esmentar breument els contextos de Nova York i París. Són diferents, però estan interconnectats amb Berlín i ens ajudaran a entendre la situació particular a Berlín.

El hip-hop a Nova York

Durant els darrers quatre o cinc anys, ha esdevingut cada cop més popular a parts del Bronx, de Brooklyn i de l'est de Harlem sentir rap en espanyol o *spanglish* i *reggaeton*, un tipus de rap que té els seus orígens a Puerto Rico i a les sales de ball de Jamaica. El *reggaeton* és una parla local colonial de les comunitats transnacionals al Carib (que va començar amb *La Familia*, *Wu Tang Latino* i *Daddy Yankee*, entre d'altres). «Mexicans, porto-riquenys, cubans i altres rapers parlants d'espanyol (...) van començar desenvolupant raps bilingües i van crear ponts lírics entre els *chicanos* (minoría mexicana als Estats Units) i els negres» (Rose, *Black Noise*, 59). El rap hispànic contribueix a

ALS ESTATS UNITS, EL RAP EN ESPANYOL ÉS TOT SOVINT UNA PROTESTA CONTRA LA DISCRIMINACIÓ AL MERCAT DE TREBALL

la producció de paisatges sonors «Nuyorican» molt específics (Stemmler, 2007a). L'experiència dels immigrants de Puerto Rico va definir el caràcter transnacional de la presència llatina transnacional. A través d'aquest, les comunitats que havien viscut la diàspora del Carib esdevenen una font d'innovació cultural creativa (Flores, 2004: 283). Creen híbrids lingüístics i culturals que renoven el moviment rap. Els rapers llatins o els artistes de *reggaeton* de la Costa Oest i de l'est dels Estats Units fan concerts a Espanya, de vegades actuen plegats, i els porto-riquenys es relacionen amb la seva «llatinitat del Carib afrodiàspòrica» (Rivera, 2001: 255). La «llatinització» del rap als Estats Units mostra la transferibilitat d'aquesta forma musical a la qual es pot accedir fàcilment a tot el món com si fos de «domini públic». Actualment, els artistes de rap llatí viatgen «de nou» a Espanya, l'antic colonitzador del Nou Món, i cerquen un nou públic. Com que el cens de 2.000 llatins—lluny de ser un grup homogeni— representa la «minoría» més gran als Estats Units, el rap en espanyol és tot sovint una protesta contra la discriminació al mercat de treball: els rapers *latinos* a Nova York critiquen el tracte que reben els immigrants il·legals a la frontera dels Estats Units amb Mèxic. Fent seva una expressió de protesta afroamericana, connecten—sovint d'una manera molt ambivalent— amb la situació de ser «negre» als Estats Units i la instauració de noves comunitats de resistència contra les «empreses blanques americanes».

Les banlieues de París i el hip-hop

«L'important no és la caiguda, sinó l'aterratge», va dir el narrador en *off* de Mathieu Kassovitz a *L'Odi* (1995), un film documental en un extraradi de París espantós. La tardor passada, deu anys més tard, els periodistes de diferents diaris es van referir a aquesta pel·lícula per descriure els disturbis a l'extraradi multicultural de França. És en aquesta *banlieue* (extraradi) on viuen la majoria dels immigrants musulmans de segona generació de França, sovint amb un passaport francès, però no essent considerats com a francesos. La «decadència» de les infraestructures urbanes a la *banlieue* (extraradi) es veu com un continu procés de canvi des de la planificació urbanística a la dècada dels 70 i 80 fins als «barris perillosos» a la dè-

cada dels 90. «Vedats» a la perifèria («que és la traducció literal del terme *ban-lieu*») representen el «fracàs» de la política urbanística. I això no és tot: la gent de la *banlieue* té poques oportunitats de tenir èxit a la societat elitista i racista francesa que pretén ser «igual» amb relació a la tradició republicana. Se senten rebutjats per la societat tradicional francesa, el concepte d'identitat francesa que té les seves arrels a la Revolució Francesa. A més, els mitjans han creat una imatge de gueto semblant a una eterna jungla perillosa que queda immortalitzada a la descripció de «parada inesperada», la rauxa de violència entre la gent jove d'avui. Les al·lusions al «Bronx cremant-se» i els estereotips de *gangsta-rap* dels Estats Units (Sokol) als mitjans són sorprenents i incerts—estableixen analogies que *L'Odi* ja havia criticat. Paradoxalment, els comentaristes francesos i els polítics han etiquetat el rap com un incitament a la violència (Stemmler, 2007b).

El que no se sap és que la *banlieue* francesa es presenta com l'arena urbana multicultural, on l'espai és adequat per a les pràctiques de la vida diària que podrien descriure's millor amb el *hip-hop*. Amb les seves formes d'expressió representades i iròniques aquesta cultura s'ha convertit en l'«altaveu» de protesta d'una generació jove multiracial. Gràcies a una quota del 40% destinada a la música cantada en francès a les cadenes de ràdio, el rap s'ha convertit en un gènere específic a França. Les seves històries amb rima han creat un llenguatge extremament codificat que és un reflex de la violència a la societat. Un llenguatge codificat (*verlan*) i la incorporació de vocabulari àrab comporten que el rap sigui difícil d'entendre per als forasters. Aquesta adaptació de l'art afroamericà que té els seus orígens al Bronx del Sud ha esdevingut un model d'«urbanitat» per a molts africans del nord i de l'oest, ciutats de parla francesa d'on prové la majoria de gent de l'extraradi. Els rapers es consideren a ells mateixos dins la tradició d'ideals de la Revolució Francesa (Hüser, 235). El grafit intenta assenyalar i reclamar espais públics, així com l'*street dance* (dansa al carrer). El fet de marcar territoris amb grafit i *tags* (signatures)—sovint es veu com el començament de la violència— que ningú al «centre» pot entendre fa que els joves siguin visibles a la ciutat. En particular,

A LA BANLIEUE FRANCESA EL HIP-HOP S'HA CONVERTIT, EN BONA MESURA, EN UN «ALTAVEU» DE PROTESTA D'UNA GENERACIÓ JOVE MULTIRACIAL

la música rap es pot veure com la cultura dels joves que reflecteix la vida diària no solament a la *banlieue* (extraradi) sinó també entre els estudiants al centre —una cançó rap «La Boulette —Génération Non Non» composta per la rapera Diams va esdevenir l'himne dels darrers moviments d'estudiants de París.

L'escena hip-hop a Berlín

Berlín disposa d'una escena de *hip-hop* en plena efervescència —es fa una mica difícil descobrir-la perquè les noves formes i innovacions tenen lloc més aviat d'una manera alternativa que no pas coneguda, que sovint és representada per Bushido, l'antic segell, i Sido. Sense tots els indrets, clubs, espais temporals a la ciutat no existiria. Sense els estudis de gravació, les produccions i els segells no existiria el «so particular d'una ciutat». Berlín no és una ciutat segregada com moltes d'americanes dels Estats Units. Per tant, les «comunitats» estan més tancades i el terme *inner city*, que designa els centres de la ciutat en decadència, sovint ha esdevingut un sinònim per al *hip-hop* dels Estats Units. El centre de la ciutat europea és diferent i també existeix la noció de *gueto*. És menys real, però important en la seva dimensió imaginària. A la geografia urbana del Berlín actual, els barris ètnics es troben al centre de la ciutat. És una gran diferència per comparació al context francès —als rapers francesos se'ls vincula als seus barris específics, els seus noms de bandes sovint consisteixen en el codi de l'autobús de la *banlieue* (extraradi) parisina, per exemple el «93». A París la música rap es crea a la perifèria de la ciutat, lluny del centre.

Curiosament, hi ha molts immigrants o fills d'immigrants a Berlín que s'han apropiat d'un estil afroamericà o llatí dels Estats Units. Com a país amb una història colonial menys intensa i una història totalment diferent de la immigració, la situació a Berlín és molt diferent de París o Nova York. La població de joves immigrants turcs a Berlín va ser la primera que va treballar el nou estil (primer en anglès, després en turc i alemany) a la fi de la dècada dels 80 i al començament de la dècada dels 90. A la història del *hip-hop* a Alemanya, al començament, a les bandes hi havia ètnies barrejades —afroalemanys, italoalemanys o

turcoalemanys (ex.: càrtel, la força islàmica). De bon principi, van adoptar el *breakdance*, després la música rap. Berlín és un cas a part, perquè els centres importants de *hip-hop* a Alemanya durant els primers temps eren a l'àrea del Rin amb les seves nombroses bases militars dels Estats Units on els soldats afroamericans van portar la seva música als clubs de Heidelberg, Mannheim i Stuttgart. Al començament, feien rap en anglès, més tard en alemany i turc.

Els immigrants joves que van néixer i fer-se grans a Alemanya es troben entre els discursos formulats legalment de dos estats nació (Turquia i Alemanya) i, simultàniament, les històries nostàlgiques dels pares de la terra natal (Yildiz, 2005: 7). Els seus pares tenien un estatus temporal com a «treballadors estrangers», d'acord amb el tractat inicial que es va pactar amb Turquia al 1961. Les seves famílies tenen vincles estrets amb els seus països d'origen: Turquia, Itàlia, Grècia i Portugal. Els turcs representen la minoria ètnica més gran d'Alemanya amb més de 2,5 milions i Berlín té una població turca d'aproximadament 130.000, a més dels 30.000 alemanys amb orígens turcs, que viuen especialment als barris de Kreuzberg i Neukölln. Amb la caiguda del mur a Alemanya i la reunificació, la situació de la joventut turca va canviar completament: de cop i volta, Kreuzberg ja no era a la perifèria, sinó el centre de la ciutat, que aviat va esdevenir el «nou Berlín», la nova capital d'Alemanya. Després dels atacs racistes a Solingen i Mölln al començament de la dècada dels 90, la joventut urbana turcoalemanya va adonar-se que l'havien deixada fora de la història —el debat sobre l'Alemanya reunificada no determina la visió d'una societat pluralista ètnicament (Çil, 2007). Hi va haver un canvi a un moviment «nacionalista» en el rap (Loh/Güngör). Els joves turcs de segona generació, amb la seva doble experiència de la diàspora (des de les àrees rurals de l'Anatòlia fins a Istanbul, des d'Istanbul fins a Berlín) eren un altre cop la generació perduda. Es van identificar amb una cultura que no estava del tot arrelada en l'herència dels seus pares. Es basa en els models culturals afroamericans que mai van experimentar, però que semblaven encaixar com a mitjà d'expressió. Feridun Zaimoglu,

EL HIP-HOP ES CARACTERITZA A ALEMANYA I ARREU PER ESDEVENIR UN ESPAI DE BARREJA INTERÈTNICA



un autor turc que viu a Alemanya es refereix a la seva escriptura estil rap amb el terme *Kanak Attak*. Fent seva l'expressió *Kanak*, el terme racista alemany per als turcs, es refereix a l'estereotip (com van fer tants cops *Public Enemy* o *NWA*) i dona nous significats més enllà del sentiment d'atracció ambivalent i el rebuig subjacent al racisme. A part del joc del llenguatge, samplejar és important per a les «traduccions» culturals de fórmules de protesta: per exemple, a les seves seqüències sonores, els rapers turcoalemanys es refereixen als herois turcs de la música de l'alliberament de la dècada dels 70, com per exemple Bariş Manço —que *Erci E* anomena «el James Brown del rap turc» (Kaya, 198). A través d'aquest, s'incorporen els elements «tradicionals» de la cultura de l'Anatòlia.

Actualment, les sales de *hip-hop* per a actuacions en viu alternatives a Berlín són indrets on es barregen les diferents ètnies, com l'MC David Devilist del centre de la comunitat Kreuzberger Musikalische Aktionsdiu. I sembla que és una excepció en una ciutat que està avui dividida no només entre l'est i l'oest, sinó també en termes d'ètnicitat: els immigrants de l'antic Berlín de l'oest no van gaire a les sales de Berlín

de l'est; tenen por dels atacs neonazis freqüents (com els rapers francòfons establerts a Berlín, diu Al Hassan de Moabeat).

La situació lingüística a Berlín també és molt diferent de Nova York o París —així que van arribar, els immigrants turcs van haver d'aprendre l'alemany. Actualment, els fills dels immigrants turcs que van néixer a Alemanya parlen millor l'alemany que no pas els turcs, i fins i tot parlen una tercera llengua, el kurd, el *lingalo*, el francès o l'anglès. A l'espai urbà, la llengua turca, per exemple (també ens podríem referir a l'àrab o el kurd) té una condició minoritària. És possible crear-te el teu propi llenguatge sense que la majoria alemanya l'entengui. Al rap això es pot comparar amb la tradició *verlan* de la *banlieue*, que crea un nou llenguatge juvenil que els forasters no entenen. Els darrers temps, tenim nova immigració que ve a viure i treballar a Berlín del Congo, Senegal, Brasil, Colòmbia o Angola i que es troben en una situació lingüística completament nova. En les seves actuacions, fan les seves intervencions en portuguès com la brasilera MC Sol o el raper angolès DiamondDog. Aquesta nova generació actua amb les noves estrelles de l'escena alternativa berlínesa, com

L'*street dance* o dansa al carrer, un altre dels elements del *hip-hop* que de vegades coexisteix amb el grafit i el rap, intenta assenyalar i reclamar espais públics. A través d'aquesta, el *hip-hop* produeix espais reals o virtuals dins el paisatge urbà.

AGE FOTOSTOCK

A PARÍS, LA MÚSICA RAP REFLECTEIX LA VIDA DIÀRIA NO SOLAMENT A LA BANLIEUE SINÓ TAMBÉ ENTRE ELS ESTUDIANTS AL CENTRE

el turcoalemany MC Chefket —guanyador i presentador del concurs mensual de *freestyle* «End of the week» que té lloc cada mes a la ciutat de Berlín, però també a París i Nova York. Tots ells estan familiaritzats amb el rap bilingüe o multilingüe i experimenten amb un nou llenguatge quan arriben a Berlín —la llengua alemanya. Degut al fet que la música rap es basa en un *flow* i un joc de paraules específic, aquests MC transformen i canvien la llengua alemanya en una forma

molt creativa amb les seves lletres, que podrien anomenar-se *Multisprech–multitalk*, així com *spanglish* o *Kanak Sprak*. La barreja de llengües o canvi de codi és clau i inclouen altres arts urbanes com el grafit o el *tagging* (mot que significa fer signatures) d'una forma sinestètica. A través d'això, les diferències amb la majoria de la societat, que sovint roman invisible, poden ser audibles a l'espai urbà. Això és obvi en un fòrum d'internet, la revista de *hip-hop* *MZEE*:

MC AYEM: «Hola gent, no tinc ni idea de amb quina llengua hauria de rapejar, si en turc o alemany. Haig de decidir-me d'una vegada.»

HAKA N: «Iki dil de iyidir. Les dues llengües. El turc té força fluïdesa. L'alemany ho entendre més gent».

KATASTROPHAL: «En les dues llengües! Com ho sentis en aquell moment! Pau.»

(www.mzee.com/forum/, 23.2.2003, transcrit. SSt.)

El hip-hop com a pràctica urbana no figurativa

El *jazz* ha estat un camp d'experimentació més enllà de les fronteres dels prejudicis ètnics, nacionals o socials als Estats Units, tal com va assenyalar Ueli Bernays al *Neue Zürcher Zeitung* (2003). Desitjaria concloure dient que és veritat per al *hip-hop* actual que funciona més enllà de les fronteres i exposa les condicions de vida o una posició antagònica dins l'entorn urbà dominant.

Glossari

FRANCÈS / ANGLÈS	CATALÀ	EXPLICACIÓ
<i>aerosol</i>	aerosol	Instrument que es fa servir per fer grafits amb dibuixos.
<i>art de rue</i>	art de carrer	
<i>backspins</i>	gir amb l'esquena	
<i>battle</i>	lluita de galls	Competició de rapers.
<i>beat</i>	cops de ritme / pulsacions	Es refereix a pulsació per minut en una melodia.
<i>beat</i>	<i>beat</i>	Rap acompanyat de forma musical rítmica.
<i>beatboxing</i>	<i>beatboxing</i>	Fer sorolls amb la boca creant ritmes (o també amb percussions). Si és <i>human beatboxing</i> , aleshores ho fa la persona.
<i>bit</i>	fragment de música	
<i>bombing o getting up</i>	fer <i>bombing</i>	Omplir la ciutat amb el propi <i>tag</i> o signatura.
<i>breakbeat</i>	<i>breakbeat</i>	Repetició d'un fragment d'una cançó coneguda en una altra melodia.
<i>breakdance</i>	<i>breakdance</i>	Tipus de dansa, no es tradueix.
<i>comissaire priseur</i>	taxador de subhasta	A les galeries d'art.
<i>craie</i>	Nota: aquí no es referiria a guix, sinó a clarió.	El clarió de colors o blanc serveix per fer el dibuix abans de pintar-lo amb pastissos a terra.
<i>crayeur</i>	artista de pintura amb pastissos al carrer	
<i>crew</i>	banda	Banda que empra el mateix <i>tag</i> o signatura.
<i>crossover (a DJ)</i>	transició	Entre cançó i cançó, totes les tècniques que porta a terme el discjòquei (<i>scratch</i> o ratllat, etc.)
<i>dip</i>	caigudes o descensos	Mentre es balla el <i>break</i> o el <i>getting</i> .
<i>flow</i>	<i>flow</i>	El ritme que es crea entre les paraules i el ritme. No es tradueix.
<i>freestyling</i>	<i>freestyling</i>	Quan el raper comença a rapejar improvisant. No es tradueix.
<i>gaffiti</i>	grafit	La pintada política no és un grafit. Però es parla de grafit tant per referir-se a pintades (dibuix) com a <i>tags</i> (signatures).
<i>gangsta-rapper</i>	<i>gangsta-rapper</i>	Moviment de rap agressiu i violent de les zones més marginals.
<i>graff</i>	<i>graff</i>	Els grafits que provenen de la tradició de Nova York i estan integrats dins el moviment <i>hip-hop</i> . Els autors del <i>graff</i> són <i>graffiti artists</i> o <i>graffeurs</i> (i no grafiters).
<i>graffiti</i>	grafit	Terme general.
<i>head spin</i>	gir amb el cap	
<i>high culture</i>	cultura de l'elit	Es diferencia de «cultura popular».
<i>home</i>	llar	El concepte de casa es refereix a uns ritmes que fan sentir com a casa els immigrants.

FRANCÈS / ANGLÈS	CATALÀ	EXPLICACIÓ
<i>injecteur</i>	vàlvula	S'insereix a l'aerosol per fer diferents mides de lletres.
<i>madonnari</i>	en italià és <i>madonnari</i>	Són els artistes de pintura amb pastissos al carrer.
<i>masterpiece o signature pieces o outlines</i>	obra mestra	Signatura dissenyada.
<i>MC</i>	mestre de cerimònies	Una mena d'animador a les festes rap. Hi ha el discjòquei i després l'MC que rapeja.
<i>paint</i>	fer pintades	
<i>pochoir</i>	plantilles	Fer pintades amb l'ajuda de plantilles.
<i>posing</i>	actitud rapera	
<i>raper</i>	raper	
<i>sample</i>	seqüència sonora	
<i>sampler</i>	sampler	Serveix per reproduir parts de cançons en noves melodies, etc.
<i>sampling</i>	samplejar	Agafar parts de cançons conegudes i unir-se a noves melodies. No consta al Termcat, però els músics ho han adaptat fa temps.
<i>scratching</i>	ratllat	Es fa girar el disc d'una manera que sembla ratllat.
<i>signature</i>	<i>tag</i>	Utilitzem l'anglès; pot ser la signatura d'una persona o d'una banda (crew). Són abreviatures o sigles. També és un sobrenom amb el qual el <i>tagger</i> mostra el seu estil, ràpidament. A Espanya, se l'ha anomenat <i>estil fletxa/er</i> .
<i>spin</i>	gir	Hi ha molts tipus de moviments de <i>breakdance</i> : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_breakdance_moves
<i>spitting session</i>	sessió de rap	
<i>storyteller / commentator</i>	<i>storyteller</i>	La persona que rapeja i explica una història. El vocabulari raper català/castellà és més restringit i no s'utilitza.
<i>street dance</i>	dansa de carrer	No s'acostuma a traduir.
<i>tagging o hitting</i>		Sinònims.
<i>throwup</i>	<i>throwup</i> o vomitada	Quan una persona signa amb el seu nom i no té cap estil. Serveix per difondre el nom del grafiter i es fa ràpidament. La idea és ser el més conegut, però molts grafiters han menyspreat aquest gènere per la manca d'estil i perquè signen damunt de grafits artístics.
<i>to rap</i>	dir	Al diccionari diu que <i>to rap</i> vol dir dir. L'autora diu que vol dir colpejar (pels cops de ritme). També està més integrat al concepte de lluita de galls i al fet de canalitzar l'agressivitat a través de l'art.
<i>trainiste</i>	trenista	Fan pintades a trens.
<i>writers</i>		Grafiter en anglès i al Quebec.

Johannes Erdmann, un MC alternatiu establert a Berlín que actua com a Joedas E=Mc² afirma, amb encert: «si la gent de classes diferents actua plegada, no és tant una qüestió d'identitat ètnica com una actitud». La música rap representa un procés de «bastardització» que té lloc a les zones urbanes amb contacte cultural (Pratt, 1991), cosa que s'expressa molt bé a la gravació *Barcelona zona bastarda* (2002, cf. Stemmler, 2007c). Canvia la posició d'una minoria a quelcom de positiu i a través d'això subverteix les normes d'una societat que s'expressa en les normes d'espai urbà. A fi de no ser gaire idealista, s'ha d'assenyalar que, en un nivell pràctic i d'actuació, aquesta inclusió pot ser que es transformi en noves exclusions, per exemple amb relació a les dones o homosexuals. Especialment, per a la generació jove d'homes i dones, l'espai urbà és un espai disputat que s'ha de negociar. L'artista Wanda Raimundi Ortiz, establerta al Bronx del Sud, manifesta: «el *hip-hop* (...) és una zona, això significa un espai, això significa un espai dividit en moltes capes socials particulars on coincideixen la música, la dansa i les arts visuals» (Museo del Barrio, Nova York, 5.11.2005). La descripció del *hip-hop* com una zona deixa constància de la dimensió espacial d'una pràctica de resistència: el *hip-hop* crea nous espais a la ciutat.

El *hip-hop* podria considerar-se com una forma temporal de connexió amb la comunitat, una xarxa translocal que existeix entre Nova York i les ciutats llatinoamericanes, així com entre Berlín i Istanbul o París i les seves antigues colònies. «Llar» sembla que és la pràctica habitual de mobilitat en si mateixa, un hàbitat simbòlic, una manera de viure prefigurada. La cultura del *hip-hop* ofereix una experiència d'estar connectat amb una cultura global en un àmbit molt local. Per què? A causa de la seva estètica participativa. El *hip-hop* no és un moviment de protesta organitzat. És més aviat una comunitat virtual, un «crit» a la ciutat que no pas una discussió —si es pensa en el grafit (Milon)—, un gran desig d'ésser visibles i escoltats en una societat de majories. Samplejar, fer *tagging* i el significat són impulsos paradigmàtics del *hip-hop*, i es poden anomenar la *lingua franca* del segle XXI (Tate, 4). D'acord amb Arthur Jafa, l'estètica del *hip-hop* es caracteritza pel «*flow*, les capes de música i ruptures de línia» (Rose, 1994, 38: 21-61). Això podria ser un element de connexió entre les diferents formes d'expressió. L'*scratch* (ratllat) consisteix en el so, en la repetició i la ruptura. Aquesta obertura a nous significats és una eina clau per definir un espai abstracte més enllà de la identitat ètnica o la nació. Crea un sentiment de pertinença inclòs en la metàfora de

EL HIP-HOP ÉS UNA COMUNITAT VIRTUAL AMB UN GRAN DESIG D'ÉSSER VISIBLES I ESCOLTATS EN UNA SOCIETAT DE MAJORIES

la *cipha* que es refereix a la forma de cercle que fan els rapers quan estan rapejant fent *freestyling*:

El mateix terme «cipha» significa i exemplifica la difusió internacional i global de la cultura del *hip-hop*, així com la seva localització social de qualitat universal, espai lliure cultural per «expressar-te tu mateix.» (...) El *cipha hip-hop*, o una variació d'aquest [de vegades es refereix a «sessions de rap» a àrees del sud (dels Estats Units, S. St.) i a altres bandes] són els fonaments de la rima del *hip-hop* i és central per al *hip-hop*. Si el *hip-hop* fos un objecte material, el *cipha* representaria el *hip-hop* al seu nivell molecular —és l'anàlisi de la unitat fonamental en la interpretació de la cultura del *hip-hop*— (Spady/Alim/Meghelli 10f).

Rapejant, escrivint i fent *break*, l'artista crea «llar». No té la connotació territorial de «llar»; és més aviat una llar temporal i virtual amb experiències compartides que poden esdevenir molt abstractes i distants (Augé, 108). Sembla que «llar» és una manera de viure, una actitud. Aquestes estratègies de pertinença tenen relació amb el concepte abstracte d'una comunitat global que assoleix tots els aspectes de la vida. Al mateix temps, estan profundament arrelats en els contextos locals d'un indret específic que podria

ser (com en aquest cas) els ambients urbans de París o Nova York amb la seva història i cultura particular, les seves classes i jerarquies de gènere. És per això que Androutopoulos parla del *hip-hop* com d'una cultura global i de les seves pràctiques locals. La relació del so amb un indret específic i l'obertura simultània envers un concepte ampli, però abstracte, és característic de l'estètica participativa o del que la crítica porto-riquenya establerta a Nova York anomena la *inclusió del hip-hop* (2001, 239). Això ofereix un patró flexible per a la incorporació del *jazz*, el *funk*, el *soul* i la salsa, així com de la música àrab. Els exemples de rap llatí o *reggaeton* a Nova York, però també els exemples de rap francomagrebí i africà de l'oest o turcoalemany anteriorment esmentats mostren com canvia la noció d'estètica afroamericana a través de canvis culturals (*Black Belt*, 15). Aquestes assignacions amb les seves múltiples negociacions d'una experiència de la diàspora evidencien que, en un període de més de 30 anys, el *hip-hop* ha demostrat la seva habilitat de passar d'una posició essencialista, per exemple la declaració d'identitat, a una combinació d'estils en continu canvi més oberta i policultural i actituds que podrien anomenar-se *un constructivisme dinàmic i crític*: és més aviat una sèrie de gestos que no pas una pràctica urbana representativa. ■

RAPEJANT, ESCRIVINT I FENT BREAK, ELS JOVES CREEN UNA «LLAR», UNA MANERA DE VIURE QUE ESDEVÉ UNA ACTITUD EXISTENCIAL

BIBLIOGRAFIA

Androutopoulos, J. Ed. *Hip Hop. Globale Kultur – Lokale Praxis*. Bielefeld: Transcript, 2003.

Augé, M. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

Bernays, U. «Whenever, Whenever, Whatever. Transkulturelle Freiheiten – von Jazz bis Global Pop». *Neue Zürcher Zeitung*, 28 (2002), p. 49.

Black Belt. *Catalogue of the Exhibition*. Nova York: The Studio Museum of Harlem, 2004, octubre 15-gener 4.

Boucher, M. *Rap and the combi-national logics of rogues*. *Black,*

Blanc, Beur: Rap music and Hip-Hop Culture in the Francophone World. Ed. Alain-Philippe Durand. Lanham. Maryland/ Oxford: The Scarecrow Press, 2002, p. 68-75.

Çil, N. *Topographie des Außen-seiters. Türkische Generationen und der deutsch-deutsche Wiedervereinigungsprozess*. Berlin: Schiler-Verlag, 2007.

Flores, J. *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Nova York: Columbia UP, 2000.

Flores, J. *Créolité in the 'Hood: Diaspora as Source and Challenge. Puerto Rican Music and Dance: Rican Structing Roots/Routes Part II*. Ed. Juan Flores, Wilson

A. Valentin-Escobar (= Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies XVII/2). Nova York: Center for Puerto Rican Studies, 2004, p. 282-293.

Gaunt, K. D. *Dancin' in the street to a black girl's beat: Music, gender and the ins and outs of double dutch. Generations of youth: Youth cultures and history in twentieth century America*. Ed. Joe Austin/Michael Nevin Willard. Nova York: Nueva York UP, 1998, p. 273-292.

Gilroy, P. *Der Black Atlantic. Der Black Atlantic*. Ed. Haus der Kulturen der Welt/Tina Camp/ Paul Gilroy. Berlin: Vice Versa, 2004, p. 12-31.

Hüser, D. *RAPublikanische*

Synthese, Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur, Köln/Weimar/ Wien: Böhlau, 2004.

Kaya, A. *Sicher in Kreuzberg. Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: Transcript, 2001.

Loh, H.; Güngör, M. *Fear of a Kanak planet. Hip-hop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Koch/Hannibal, 2002.

Kage, J. *American Rap. Explicit lyrics. US Hip hop und Identität*. Mainz: Ventil, 2002.

Milon, A. *Le graff mural – peau ou cicatrice de la ville. L'Étranger dans la ville*. Paris: PUF, 1999, p. 108-125.

Mitchell, T. Ed. *Global Noise: Rap and hip hop outside the USA*. Middletown/Ct.: Wesleyan UP, 2001.

Norfleet, D. M. *Hip-Hop Culture in New York City*. Nova York: Columbia University Dissertation, 1997.

Pihel, E. *A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*. Oral Tradition 11/2, 1996, p. 249-269.

Pratt, M. *Arts of the contact zone*. Nova York: Profession 91, 1991, p. 33-40.

Rivera, R. *Hip-Hop, Puertoricans and Ethnoracial Identities in New York. Mambo Montage. The Latinization of Nova York*. Ed. Augustin Laó-Montes, Arlene Dávila. Nova

York: Columbia UP, 2001, p. 235-261.

Rivera, R. *New York Ricans from the Hip Hop-Zone*. Nova York: Basingstoke, 2003.

Rose, T. *Black Noise. Rap music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown/Ct.: Wesleyan UP, 1994.

Rose, T. *A style nobody can deal with. Politics, style and the post-industrial city. "Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Ed. Andrew Ross, Tricia Rose. Nova York: Routledge, 1994, p. 71-88.

Spady, J. G.; H. Samy A., Samir M.: *Tha Global Cipa: Hip Hop Culture and Consciousness*. Phi-

adelphia, 2006.

Sokol, M. «Keepin' it Gangsta, keepin' it real: Ursprung, Funktionalität und Ausgliederung eines kontroversen Subgenres. Komplexes im internationalen hip hop». A: Susanne Stemmler, Timo Skrandies: *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2006, p. 53-72.

Stemmler, S. *Nuyoricans in the House - Latino Rap in New York*. In: *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik Heft 25, Themenschwerpunkt Jugend-sprache und Jugendkultur in der Romania*. Ed.: by Gabriele Budach and Martin Petrus, p. 5-18, 2007.

Stemmler, S. «ZONARISK – Paris is (not) burning. Rap-Musik als hybride frankophone banlieue-Kultur». A: Dietrich Helms; Thomas Phleps. *Sound and the City. Populäre Kultur im urbanen Kontext*. Bielefeld: Transcript, 2007, p. 97-111.

Stemmler, S. «Sonido ciudadisimo: Black noise Andalusian style in contemporary Spain». A: Sylvia Mieszowski u.a. (Hg.): *Sonic Interventions. Pushing the boundaries of Cultural Analysis*. Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 241-264.

Tate, G. *Cord Diva Mic check one. Scratch. Catalogue of the Exhibition. Artists in Residence 2004-5*. Nova York: The Studio Museum in Harlem, 2005, p. 4-5.