

Η Μουσικο-χορευτική «Κουλτούρα Χιπ-Χοπ».

**Από Έκφραση του Κοινωνικού «Περιθωρίου» στην Εμπορευματοποίηση
και τη Διεθνή Κοινωνική «Αφομοίωση».**

B. K. Τυροβολά

Σ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή

Στη μακράιωνη πορεία του χορού και της μουσικής διαμορφώθηκαν διάφορα είδη που ήρθαν ως αποτέλεσμα της πρακτικής αναγκαιότητας του ανθρώπου και της επαφής του με τον κόσμο που τον περιβάλλει. Άλλοτε, ως προβολή και δέκτη του υλικού κόσμου μέσα από τις αισθήσεις και τη δράση, άλλοτε ως τέχνη του περιθωρίου, άλλοτε μέσα από την κατασκευασμένη δυϊστική αντίληψη αισθήσεων και νου, σώματος και πνεύματος και, άλλοτε, ως ολότητα της ανθρώπινης ύπαρξης (Τυροβολά, 2013). Οι φόρμες και τα είδη του χορού είναι ποικίλα και εκτείνονται από την αυστηρότητα του κλασικού χορού και το στυλιζάρισμα των κινήσεων και του σώματος μέχρι την απόλυτη απελευθέρωσή τους στους «χορούς του δρόμου», όπως π.χ. το breaking. Ενώ, από τον παραδοσιακό χορό μέχρι το χορό στα μιούζικαλ και στην όπερα αναμειγνύεται το παρελθόν με το παρόν μέσω ποικίλων διαδικασιών ανάλογα με το γεωγραφικό τόπο, τις παραδόσεις, τις κοινωνικές συνθήκες, την ιδεολογία, την πολιτική και την ιστορία (Τυροβολά, 2013). Η διαχρονική μελέτη τους αναδεικνύει ότι σε κάθε εποχή συγκεκριμένα μουσικά και χορευτικά είδη συνδέονται με ομάδες ανθρώπων με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, φανερώνοντας ότι η μουσική και ο χορός συνιστούν κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή μορφή διασκέδασης.

Υπό αυτούς τους όρους, προσεγγίζεται η εμφάνιση και η εδραίωση της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop», εφόσον είναι σαφές, ότι, ως μουσικο-χορευτικό φαινόμενο οφείλεται, όπως όλα τα μουσικο-χορευτικά φαινόμενα, σε καθορισμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες εκτυλισσόμενο και εξελισσόμενο μέσα σε αυτές. Η μουσικο-χορευτική «κουλτούρα

hip hop» συνιστά πολιτισμική έκφραση συγκεκριμένων ομάδων του περιθωρίου, οι οποίες εμφανίστηκαν ως ομάδες *συμπεριφοράς συνόλου*, δηλαδή ως ομάδες συγκεκριμένου κοινωνικού χώρου, από τις οποίες εκπορεύτηκαν συγκεκριμένοι τρόποι και στάσεις κοινωνικής συμπεριφοράς (πρβλ. Γύφτουλας, 2003). Πρόκειται για ομάδες που συνέστησαν σύγχρονες εκφράσεις κοινωνικής περιθωριακότητας μέσα στην αναπτυσσόμενη τεχνολογική/μετακαπιταλιστική αμερικανική κοινωνία και προσδιορίστηκαν υπό τους όρους μιας νέας κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας που εγγράφηκε στην καταγγελία και αντιπαράθεσή τους με το κυρίαρχο κοινωνικο-πολιτικό σύστημα.

Η αντιπαράθεση εκδηλώθηκε σε διάφορα επίπεδα, που εκτείνονται π.χ. από τον τρόπο ζωής, το ντύσιμο, τη διάλεκτο, τις πρακτικές της καθημερινής ζωής και τις πολιτισμικές πρακτικές έως τις κοινωνικές αξίες, τον ιδεολογικό κόσμο και τη νοοτροπία αυτών των ομάδων. Οι ομάδες αυτές, μολονότι δεν αναδείχτηκαν ποτέ σε κοινωνικές τάξεις «καθεαυτές», εντούτοις συνέστησαν τάξεις «εν εαυταίς» σαφώς διαφορετικές (από τις άλλες) στους κόλπους της συνολικής αμερικανικής κοινωνίας (πρβλ. Δαμιανάκος, 1987).

Ειδικότερα, μέσα στις συνθήκες που ακολούθησαν τον πόλεμο του Βιετνάμ, όπου οι μύθοι απομυθοποιήθηκαν και η επαναστατημένη γενιά αφομοιώθηκε από το σύστημα και άρχισε να διοικεί τον κόσμο ως νέο κατεστημένο περνώντας στην ιστορική φάση της εποχής των κομπιούτερ, στο περιθώριο της μετακαπιταλιστικής κοινωνίας των Η.Π.Α. θα αναπτυχθεί ένα νέο μουσικο-χορευτικό είδος, το οποίο από τη δεκαετία του 1980 και μετά θα ισχυροποιηθεί ως ιδιαίτερο πολιτιστικό κίνημα και θα προβληθεί ως «κουλτούρα hip hop». Το κίνημα αυτό θα προσλάβει προοδευτικά ευρύτατη αποδοχή, θα εμφανιστεί ως νέα παγκόσμια κουλτούρα, θα ενθαρρύνει συνυπάρξεις και συνθέσεις διαφορετικών μουσικο-χορευτικών στυλ και ρευμάτων και θα εκτονώσει τις συσσωρευμένες εντάσεις στο εσωτερικό των αντίστοιχων κοινωνιών. Παράλληλα, θα επιβεβαιώσει με την εμφάνιση και τη διαδρομή του αφενός ανάλογες «περιθωριακές» πολιτισμικές πρακτικές του παρελθόντος, όπως π.χ. το ελληνικό ρεμπέτικο, το αργεντίνικο τάνγκο, η περίπτωση των Τσιγγάνων στην Ευρώπη, των κοινοτήτων των μαύρων στις Η.Π.Α, κ.ά. Αφετέρου, θα επιβεβαιώσει ότι ως «περιθωριακή» κουλτούρα δεν θα μπορέσει να επιβιώσει -όπως και στις προαναφερόμενες περιπτώσεις- μετά από την κοινωνική και οικονομική ενσωμάτωση των περιθωριακών ομάδων που το δημιούργησαν στο κυρίαρχο κοινωνικο-οικονομικό σύστημα (Δαμιανάκος, 1987).

Η ιστορία σαφώς δεν επαναλαμβάνεται. Ωστόσο, οι ομοιότητες είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακές σε σχέση με τις διαδικασίες διαμόρφωσης του συγκεκριμένου φαινομένου της «περιθωριοποίησης», στο μέτρο βέβαια που τηρούνται οι ιστορικές αναλογίες. Φαινόμενο, το

οποίο συνδέεται με την εμφάνιση μιας νέας «ταξικής» και πολιτισμικής ταυτότητας και το οποίο με διαφορά λίγων δεκαετιών από τις προαναφερόμενες «περιθωριακές» πολιτισμικές πρακτικές σημάδεψε –όπως και οι άλλες- μία μεταβατική περίοδο έντονων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών ανακατατάξεων, και συγκεκριμένα την περίοδο της ‘μετακαπιταλιστικής μετάβασης’ στους κόλπους των Η.Π.Α.

Από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι υπάρχει μία ευρύτατη γραμματεία για τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop», και κυρίως για τη μουσική (Aigen, 2005; Beaver, 2010; Brooks & Conroy, 2011; Banes, 1981; Chang, 2005; Del Barco, 2002; Dimitriadis, 1996, 2001; Hansen, 1995; Holman, 1984; Huntington, 2007; Ivic, 2010; Keyes, 2002; Kubrin, 2005; La Boskey, 2001; Lena, 2006; McCracken, 1986, 1988; Morgan, 2001; Pabon, 2006; Polley & Williams, 2006; Emmett, Price III, 2006; Rose, 1994; Rossiter, Goodrich & Shaw, 2011; Schneider, 2011; Tanner & Asbridge & Wortley, 2009; Westbrook, 2002). Οι εργασίες αυτές ουσιαστικά αφορούν στην περιγραφή είτε βιογραφικών και ιστορικών στοιχείων για τη ζωή των διεθνών προσωπικοτήτων της «hip hop» μουσικής, είτε στην ψυχοθεραπευτική της διάσταση, είτε στην παράθεση ιστορικών στοιχείων για την εμφάνιση και εξέλιξη της μουσικής και του χορού, χωρίς ωστόσο να επιχειρείται η αιτιολόγηση ή ερμηνεία της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop», με βάση το ιδεολογικό και κοινωνικο-οικονομικό υπόβαθρο συνυφασμένο με τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου.

Στην εργασία αυτή επιχειρείται η υπέρβαση της συμβατικής περιγραφής και της απλής παράθεσης των ιστορικών στοιχείων στην προσέγγιση της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop». Σκοπός της εργασίας είναι η κριτική παρουσίαση των ιστορικών και κοινωνικών δεδομένων στην εμφάνιση και εξέλιξη της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop».

Η συλλογή και ταξινόμηση των δεδομένων έγινε με βάση τη βιβλιογραφική έρευνα (Thomas & Nelson, 2003). Επίσης, χρησιμοποιήθηκε η ιστορική μέθοδος προκειμένου να αναζητηθούν δεδομένα από παλαιότερες εποχές, που επικεντρώθηκε στη χρήση βιβλιογραφικών πηγών και αρχείων (Marwick, [1970] 2000; Behan McCullagh, 1984; Howell & Prevenier, 2001; Adshead & Layson 1986). Τέλος, αντλήθηκαν δεδομένα από διαδικτυακούς τόπους, που αφορούν σε ιστότοπους, ντοκιμαντέρ, YouTube και video.

Για την επεξεργασία και ερμηνεία των δεδομένων χρησιμοποιείται η κοινωνικο-ιστορική μέθοδος (Althusser, [1970]2014, 1971, [1976]1978; Cohen,1978; Hadjinikolaou, [1973]1978; Schneider, 1995; Ψυχοπαίδης,1994), που αφορά στη διαχρονική μελέτη των κοινωνικο-

ιστορικών συνθηκών εμφάνισης και εξέλιξης της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop», άμεσα συνδεδεμένων με τη δράση των δημιουργών και αποδεκτών της.

Η εργασία επικεντρώνεται στη συλλογή και επεξεργασία στοιχείων που αφορούν αποκλειστικά στη μουσική και το χορό hip hop και δεν ασχολείται με όλες τις άλλες παραμέτρους που εντάσσονται στο πλαίσιο της προαναφερόμενης κουλτούρας. Παράλληλα, επικεντρώνεται στη μελέτη του ιστορικού πλαισίου και των κοινωνικών συνθηκών της εμφάνισης και της εξέλιξης της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop» κατά το χρονικό διάστημα 1970 έως σήμερα, εφόσον πλέον το hip hop έχει καταστεί μία ‘παγκοσμιοποιημένη’ κουλτούρα. Τέλος, τα προαναφερόμενα συζητώνται σε σχέση με τις έννοιες της ‘κουλτούρας’ και ‘υποκουλτούρας’.

Η μουσική στην «κουλτούρα hip hop»

Το hip hop αναπτύχθηκε τη δεκαετία του 1970, ως περιθωριακή αφροαμερικανική και τζαμαϊκανή υποκουλτούρα στη ‘μαύρη κοινότητα’ (γκέτο) των υποβαθμισμένων περιοχών του νοτίου Bronx και του Harlem της Νέας Υόρκης¹. Σε αντίθεση με τη λευκή πόλη, στο συλλογικό χώρο της ‘μαύρης κοινότητας’ (γκέτο) το δημόσιο και το ιδιωτικό, η πολιτική και η οικιακότητα δεν αποτελούσαν ξεχωριστούς τόπους, αλλά ένα ενιαίο πεδίο πάλης. Σε αυτό το χώρο της εσωτερικής αποικιοκρατίας, στο χώρο του διαχωρισμού, της έλλειψης πολιτικών δικαιωμάτων και της εκμετάλλευσης, στο χώρο της πολιτικής οικονομίας όπου το ζήτημα της ισότητας δεν ήταν δικαϊκό αλλά ταξικό και με παράδοση στην ένοπλη αυτοάμυνα, αναδύθηκε το hip hop².

¹. Κατά τον Κλήμη, «...το χιπ χοπ ξεκίνησε από τους Last Poets το 1969, μια ομάδα αφροαμερικανών μουσικών και ποιητών. Στη συνέχεια, έφτασε στα γκέτο των μεγαλουπόλεων. Η κουλτούρα του γκράφιτι, ο χορός breakdance και ο συγκεκριμένος ενδυματολογικός κώδικας συμπλήρωναν την εικόνα...». Κατά τους bloggers στην ιστοσελίδα theatrodromou.blogspot.com/2014/02/hip-hop.htm, «...οι Last Poets ιδρύθηκαν το 1968, στην επέτειο των γενεθλίων του Malcolm X, στο ανατολικό Harlem. Οι Last Poets (αφροαμερικάνικα underground συγκροτήματα) εξέφραζαν πλήρως την ιστορική συγκυρία των περιθωριοποιημένων μαύρων στα γκέτο της Αμερικής και κουβαλούσαν τη βαριά κληρονομιά από το μεγαλύτερο και απειλητικότερο κίνημα που γνώρισαν ποτέ οι Ηνωμένες Πολιτείες, τους ‘Μαύρους Πάνθηρες’ [...]. Είναι οι πρώτοι που έδειξαν δείγματα του πώς μπορεί ο λόγος να αποτελέσει καλλιτεχνική βάση για μουσική έκφραση και ταυτόχρονα πολιτική ριζοσπαστικοποίηση. Ενώ, κατά τους Chang (2005), Walker (2005), Kugelberg (2007) και Brown (2009), η χαρναγή του συνδέεται -ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960- με τους Ghetto Brothers, ομάδα μουσικών που χρησιμοποίησαν σε δημόσιους χώρους τη μουσική και το στίχο για να σπάσουν τους φυλετικούς φραγμούς.

². Το hip hop αποτελείται από τέσσερα συστατικά στοιχεία, που δεν αναπτύχθηκαν την ίδια χρονική στιγμή και αφορούν:

- α) στο djing (μουσική)
- β) στο mc'ing/rapping (στίχος)
- γ) στο b-boying και b-girling ή breaking (χορός) και,
- δ) στο graffiti (ζωγραφική, εικόνα).

Τα δύο πρώτα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα και ο συνδυασμός τους αποτελεί ουσιαστικά τη rap μουσική. Για τους περισσότερους, το breaking χαρακτηρίζεται ως ‘ο χορός της rap’, ενώ κατά άλλους, ως ο βασικός χορός της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop». Το graffiti, μολοντί έχει κοινές ρίζες με τα υπόλοιπα στοιχεία,

Από τους πρωτεργάτες της hip hop είναι ο πλανόδιος DJ Kool Herc και κατόπιν ο Africa Bambaataa -τζαμαϊκανο-αμερικανός και αφροαμερικανός αντίστοιχα- οι οποίοι μεγάλωσαν στις κακόφημες συνοικίες του Bronx. Ο Herc, αξιοποιώντας την τζαμαϊκανή μουσική παράδοση και μεταφέροντας την τεχνική της μουσικής reggae στη Νέα Υόρκη, δημιούργησε τους πρώτους ήχους του hip hop. Η καινοτομία του ήταν η απομόνωση κομματιών από διάφορους δίσκους και στη συνέχεια η ‘μίξη’ τους (remixing). Με αυτό τον τρόπο δημιουργούσε νέους μουσικούς ήχους στους οποίους πρόσθετε αυτοσχέδιους ομοιοκατάληκτους στίχους.

Ο Bambaataa, από αρχηγός συμμοριών στο Bronx μετατράπηκε σε ακτιβιστή, υπήρξε ένας από τους τρεις βασικούς δημιουργούς του break beat deejaying, θεωρήθηκε πατέρας της electro funk και διέδωσε τη μουσική hip hop σε όλο τον κόσμο, σπάζοντας κάθε μουσικό σύνορο³. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1970, ένωσε τα τέσσερα στοιχεία του hip hop, δηλαδή το djing (μουσική), το b-boying/b-girling ή breaking (χορός), το mcing ή rapping (στίχος) και το graffiti (εικόνα), και τα πρόβαλε ως «κουλτούρα του δρόμου» στην περιοχή του Bronx της Νέας Υόρκης (Chang, 2005; Kugelberg 2007; Brown, 2009; Schloss, 2009).

Τραγούδι και στίχος

Ο χρόνος της καθεαυτό αυθεντικής και αυθόρμητης δημιουργίας των τραγουδιών της hip hop καλύπτει κατά βάση τη δεκαετία του 1970, κατά την οποία και αντανακλά 100% την ένταση και τον κοινωνικό αποκλεισμό των δημιουργών και φορέων του. Ως συγκεκριμένο μουσικό και ποιητικό είδος, που εκπορεύεται από το καλλιτεχνικό δυναμικό των παραβατικών ή περιθωριακών ομάδων των μεγαλουπόλεων των Η.Π.Α., εμφανίζει μία σειρά από πρωτότυπα δομο-μορφολογικά χαρακτηριστικά, υπακούει σε καθορισμένους μηχανισμούς δημιουργίας και διάδοσης και εκπληρώνει ιδιαίτερες κοινωνικές λειτουργίες. Ιδιαίτερα, ο λειτουργικός χαρακτήρας των τραγουδιών με τη συγκεκριμένη τεχνοτροπία δομής των στίχων και του σημασιολογικού τους περιεχομένου, τα καθιστά σύμβολα αναγνώρισης μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής ταυτότητας, εφόσον αναδεικνύουν -κατά χρονική περίοδο- τις αντίστοιχες αξίες και την ηθική, τους κανόνες συμπεριφοράς, τη

εντούτοις ακολουθεί μία πιο ελεύθερη και ανεξάρτητη πορεία. Συνεπώς, η μουσική hip hop ονομάζεται **rap** μουσική, λέξη που συνιστά ακροστιχίδα της φράσης **Rhythm And Poetry**. Κατά άλλους, συνιστά ακροστιχίδα της φράσης **Rhythm American Poetry** ή **Real African People**.

³. Από την εμφάνιση της rap μέχρι σήμερα υπήρξαν πολλοί rappers που επηρέασαν τη μουσική hip hop και έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξή της, όπως π.χ. οι 2Pac, Snoop Dogg, Dr. Dre, Wu-Tang, Eminem, Diddy Kanye West, Wiz Khalifa, Swizz Beatz, 50 Cent, Pitbull, KRS-One, Talib Kweli, Mos Def, Darryl McDaniels των Run-DMC, T-Pain, LMFAO, Notorious BIG, Jay-Z, Public Enemy, κ.ά. Οι δύο τελευταίοι «έβαλαν» την rap στην ανατολική ακτή και συνετέλεσαν στην ανά-πτυξή της στις ανατολικές πολιτείες των Η.Π.Α.

νοοτροπία και την κοινωνική συνείδηση στους κόλπους της ομάδας καθώς και το ψυχολογικό υπόβαθρο των δημιουργών και αποδεκτών του. Αρχικά, στο πλαίσιο της εκνομίας και της παραβατικότητας και εξελικτικά στο πλαίσιο της εκμετάλευσης του είδους από τις πολυεθνικές εταιρείες με την κυριαρχία των εμπορευματικών σχέσεων υψηλής αφομοιωτικής ικανότητας, την πληθωρική του διάδοση από τα M.M.E., την ‘εξαγορά’ της μαύρης κουλτούρας από τη σαρωτική δύναμη του σύγχρονου οικονομικού συστήματος και τελικά την κοινωνική του ‘αφομοίωση’.

Στα πρώτα του στάδια, εικονογραφεί ένα ηθικό κόσμο που μοιράζονται από κοινού τα μέλη των παραβατικών ομάδων (συμμοριών) και αναδεικνύει τον διαφορούμενο χαρακτήρα που χαρακτηρίζει το είδος των αναμεταξύ τους σχέσεων. Σχέσεις, οι οποίες εμφανίζονται ως σχέσεις συνεργασίας και συντροφικότητας στο εσωτερικό της ομάδας (συμμορίας) και, ταυτόχρονα, ως σχέσεις συγκρουσιακές στο εξωτερικό της, όπου η ομάδα βρίσκεται είτε σε διαρκή σύγκρουση με άλλες παραβατικές και περιθωριακές ομάδες (συμμορίες), είτε σε διαρκή σύγκρουση με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον και το κοινωνικο-πολιτικό κατεστημένο.

Οι αναφορές στις συνήθειες και παραδόσεις του ιδιαίτερου τρόπου ζωής τους, οι αναφορές σε επίκαιρα γεγονότα, χώρους ή πρόσωπα, οι περιγραφές των βιωματικών εμπειριών των DJs, η ανάδειξη του ιδεολογικού και ψυχολογικού κόσμου τους που αντικατοπτρίζουν μία δεδομένη κοινωνική και ταξική κατάσταση, είναι μερικά από τα θέματα που αναδεικνύονται μέσω του στίχου των τραγουδιών και της έμμετρης ρυθμικής τους απαγγελίας. Κατεξοχήν δημιουργίες με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, αφήνουν απεριόριστα περιθώρια ελευθερίας στους δημιουργούς να ερμηνεύσουν τα τραγούδια σύμφωνα με τη στιγμιαία ψυχολογική τους διάθεση, την ικανότητα και τη δεξιοτεχνία τους, στοιχεία που συνιστούν το ιδιότυπο στυλ μουσικής και ποιητικής μορφολογίας του hip hop.

Ιδιότυπη τεχνοτροπία συνιστούν οι μακροσκελείς και ομοιοκατάληκτοι στίχοι που απαγγέλλει ο MC, οι οποίοι είναι είτε προγραμματισμένοι, είτε αυτοσχέδιοι (freestyled) και έχουν στόχο να επαινέσουν τον DJ ή να διεγείρουν το ακροατήριο. Εκφράζουν, κατά κανόνα, καθημερινά βιώματα και εμπειρίες, ενώ σε τραγούδια ορισμένων καλλιτεχνών αποκτούν πολιτική προέκταση κατά βάση ανατρεπτική, ρηξικέλευθη και καυστική. Πρόκειται για είδος μουσικής που δίνει έμφαση στους στίχους και το περιεχόμενό τους, ενώ η μουσική -κατεξοχήν ρυθμική με κυρίαρχα τα κρουστά- είναι συνοδευτική και δευτερεύουσας σημασίας. Οι στίχοι, αυτοσχέδιοι στην καθημερινή έκφραση αλλά επεξεργασμένοι στις παραγωγές, απαγγέλλονται τραγουδιστά με ιδιαίτερο ρυθμικό τρόπο, χρησιμοποιώντας πολλά

στοιχεία από την αργκό της αφροαμερικανικής διασποράς, τη «γλώσσα του δρόμου», γνωστής με τα ονόματα *black english* και *ebonics* (Stylo, 2006; Reese, 2000, 2010).

Τις δύο πρώτες δεκαετίες, παρατηρούνταν συχνά στα πάρτυ που διοργάνωναν οι DJs (hip hop jams), το φαινόμενο του 'shout out', δηλαδή του δημόσιου καλέσματος από τον MC στο μικρόφωνο ονομαστικά ατόμων από το κοινό. Συνήθως, το κάλεσμα αφορούσε σε αρχηγούς συμμοριών ή ατόμων με ιδιαίτερα παράνομη δραστηριότητα και παραβατική συμπεριφορά, ως εκδήλωση δημόσιας αναγνώρισης, ευγνωμοσύνης και σεβασμού. Το συγκεκριμένο άτομο ένοιωθε ότι το σέβονταν και δεν προκαλούσε φασαρία. Είναι προφανές, ότι αυτού του είδους οι συμπεριφορές εντάσσονται στο πλαίσιο της πρώτης περιόδου εμφάνισης της μουσικής hip hop, όταν αποτελούσε έκφραση του κλειστού και συνεκτικού κόσμου των συμμοριών, όπου το έγκλημα και η παραβατικότητα συνιστούσαν 'φυσιολογικές συμπεριφορές'.

Από τότε άλλαξαν πολλά πράγματα... Ωστόσο, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι το μουσικο-χορευτικό είδος του hip hop, αναπτύχθηκε σε εποχή έντονου ρατσισμού και γκετοποίησης των μαύρων, σε μια Αμερική που βίωνε στην καθημερινότητά της την πετρελαιϊκή κρίση και την οικονομική ύφεση, ενώ οι ρατσιστικές εκδηλώσεις απέναντι στους έγχρωμους βρίσκονταν σε έξαρση. Άλλωστε, η ιστορία μας διδάσκει ότι τίποτα δεν είναι τυχαίο. Όλα έχουν την αιτία τους. Η ύπαρξη αιτιώδους συνάφειας σε σχέση με τα ιστορικά γεγονότα ισχύει κατ' αναλογία για όλα τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα, είτε σε επίπεδο μιας έκνομης κατάστασης είτε σε επίπεδο μίας εξωτερικευμένης όσο και εσωτερικευμένης και έκδηλης σύγκρουσης κανόνων και αξιών.

Σε μία πρωτόλεια ταξινόμηση των σταδίων εξέλιξης της μουσικής hip hop, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις βασικές περιόδους:

α) η πρώτη, αφορά στη γέννηση και ανάδειξη της rap μουσικής, με θεματικό περιεχόμενο στίχων που αναφέρεται στους χώρους της παρανομίας και τον πόλεμο μεταξύ των συμμοριών, χωρίς, ωστόσο, να αποκλείεται η παρουσία ενός rapper, που αφηγείται τραγουδιστά τη ζωή του χωρίς να έχει σχέση με συμμορίες, φυλακή ή εγκλήματα πριν γίνει rapper. Είναι το λεγόμενο 'hard core', δηλαδή το σκληρό και ωμό hip hop του δρόμου, το οποίο περιέχει στίχους που αναφέρονται στη ζωή του δρόμου, στα όπλα, στους φόνους, στα ναρκωτικά, κ.ά.

β) η δεύτερη, τοποθετείται περίπου στην αρχή με τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και αφορά στην εμπορευματοποίηση της μουσικής rap, τη δημιουργία των πρώτων κινηματογραφικών ταινιών με βασικό θέμα την «κουλτούρα hip hop» και την εκμετάλλευση της μουσικής από τα τηλεοπτικά κανάλια (π.χ. BET/Black Entertainment Television και

VH1), και ιδιαίτερα το αμερικανικό MTV. Την περίοδο αυτή, το περιεχόμενο των στίχων διευρύνεται ως προς τα θέματα που διαπραγματεύεται συνδεδεμένο όλο και περισσότερο με την καθημερινότητα και τη σύγχρονη αστική ζωή. Είναι η εποχή των δισκογραφικών εγγραφών και δισκογραφικών εκδόσεων, καθώς και της πλατιάς του διάδοσης σε σημαντικά διευρυμένο πλέον ακροατήριο, το οποίο ωστόσο εξακολουθεί να συνυπάρχει με τους κύκλους των ανόμων και περιθωριακών. Τέλος, είναι η εποχή, όπου τόσο οι δημιουργοί του όσο και οι αποδέκτες του έχουν αρχίσει να ‘μισούν’ την εξαθλίωση και τις αλυσίδες τους και να προβάλλουν -εκτός εξαιρέσεων- μία αόριστη αμφισβήτηση στο τρέχοντα κοινωνικο-πολιτικό τοπίο και στον αστικό τρόπο ζωής. Ωστόσο, πρόκειται για περίοδο που εκφράζει έντονη αμφισημία, εφόσον, από την άλλη πλευρά, κάνει έντονη την παρουσία της η πολιτικοποιημένη hip-hop (political hip hop ή political rap), η οποία με επιθετικούς και συγκρουσιακούς στίχους για την αστική ζωή και κοινωνικο-πολιτικά σχόλια που εμπεριέχουν ριζοσπαστικά πολιτικά μηνύματα, καταγγέλλει την ταξική και φυλετική καταπίεση (Bogdanov, et.al. 2003).

γ) η τρίτη, τοποθετείται στη δεκαετία του 1990 και εντεύθεν και συνδέεται με την οριστική απόρριψη της ιδεολογίας των ανόμων και περιθωριακών και την ανάδειξη του κέρδους ως σημείο αναφοράς και διεκδίκησης. Επίσης, συνδέεται με την εμπορική επιτυχία και την άνοδο της ‘αδελφής’ μουσικής gangsta rap, όπου η έμφαση στο στίχο δίνεται κυρίως στα ναρκωτικά, τη βία και το μισογυνισμό (Strode & Wood, 2008). Πρόκειται για την περίοδο που αναδείχτηκε η πρόθεση για την ‘εξαγορά’ των μαύρων rappers μέσα από την παράδοσή τους. Για την περίοδο που παρατηρείται ένα θεαματικό άλμα της μουσικής -και όχι μόνο- hip hop, από τις παραβατικές και περιθωριακές ομάδες στην άρχουσα τάξη περνώντας μέσα από τις ενδιάμεσες κοινωνικές τάξεις και διατυπώνοντας με διαφορετικό ποιητικό λόγο τις διεκδικήσεις και τις διαμαρτυρίες της. Στη συντριπτική του πλειοψηφία -εκτός εξαιρέσεων- το θεματικό περιεχόμενο των σύγχρονων τραγουδιών είναι η διαφήμιση, η προώθηση προϊόντων, η αποδόμηση των γυναικών (επηρεασμός από τη gangsta rap), καθώς και η ανάδειξη των προτύπων της πλούσιας αστικής ζωής. Με άλλα λόγια, είναι η εναντίωση στις πρότερες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς και η υιοθέτηση ενός διαφορετικού μοντέλου ζωής που σχετίζεται με το μισογυνισμό, το χρήμα και τις υλικές απολαύσεις. Προφανώς, η ρήση του rapper KRS-ONE καθώς και του δημοσιογράφου Tate (2005), αποτυπώνουν συμπυκνωμένα την εξέλιξη της μουσικής hip hop κατά την τρίτη χρονική περίοδο. Σύμφωνα με τον πρώτο, «...προκειμένου η hip hop να καλύψει τον καταναλωτή, έχει χάσει την ουσία για την οποία δημιουργήθηκε αρχικά...». Ενώ, κατά τον δεύτερο, «...«αυτό που αποκαλούμε hip hop είναι πλέον άρρηκτα συνδεδεμένο με αυτό που λέμε βιομηχανία hip hop, στην οποία

οι νεόπλουτοι [rappers] και η πάμπλουτοι εργοδότες [τους] γίνονται πλουσιότεροι...» (Diawara, 1998: 237-276).

Ο χορός στην «κουλτούρα hip hop»

Κατά τη δεκαετία του 1970, η ανάπτυξη του χορού στο πλαίσιο της τέχνης εκδηλώθηκε με τη δημιουργία ποικίλων νέων μουσικών και χορευτικών ειδών που τα περισσότερα από αυτά θα προκύψουν ως «φωνές» διαμαρτυρίας εντασσόμενα στην κουλτούρα της αμφισβήτησης που έφτασε στην κορύφωσή της κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960 με τις αρχές του 1970 (Τυροβολά, 2013). Ιδιαίτερη άνθηση θα έχουν οι λεγόμενοι «χοροί του δρόμου», οποίοι θα κάνουν εντονότερη την παρουσία τους κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1970, συνδεδεμένοι με την αφροαμερικανική και τη λατινοαμερικανική παραδοσιακή κουλτούρα του δρόμου καθώς και με τη μουσικοποιημένη διάλεκτο της αφρικανικής διασποράς. Οι χοροί αυτοί, όπως π.χ. το breaking, το popping, το locking, το krumping, το new style, κ.ά., θα τεθούν κάτω από την ευρύτερη κουλτούρα και ορολογία των «χορών του δρόμου», της hip hop και του happening, θα καταστούν το δημοφιλέστερο είδος χορού και θα αποκτήσουν προοδευτικά δισεκατομμύρια οπαδούς σε όλο τον κόσμο.

Ο «χορός του δρόμου» ή «street dance»

Το «street dance» αποτελεί συνηθισμένη έκφραση της «κουλτούρας hip hop». Αναφέρεται σε στυλ χορού -ανεξάρτητα από τη χώρα προέλευσης- που εξελίχθηκε έξω από στούντιο χορού σε οποιοδήποτε διαθέσιμο ανοιχτό χώρο, όπως π.χ. σε δρόμους, γήπεδα, γκαρντ, κλαμπ, μεγάλες αποθήκες, σχολεία, κ.ά. στο περιθώριο της αστικής κοινωνίας. Παρά το γεγονός ότι οι «χοροί του δρόμου» φαίνεται να αναπτύχθηκαν κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, εντούτοις ιχνηλατούνται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα τόσο στις Η.Π.Α. όσο και σε άλλα μέρη του κόσμου, ως αστικολαϊκή αφροκουβανική χορευτική παράδοση των μαύρων -δούλων και μεταναστών. Έτσι, οι χοροί που εντάσσονται στην κατηγορία του «street dance» συνιστούν μέρος της κουλτούρας της γεωγραφικής περιοχής που προέρχονται, όπως π.χ. το Clogging (Απαλάτσια όρη), η Jazz (Νέα Ορλεάνη), το Shuffle (Μελβούρνη Αυστραλίας), το Breaking (Μπρονξ, Νέας Υόρκης), το Housing (Σικάγο), κ.ά.

Για πολλές δεκαετίες οι «χοροί του δρόμου» παρέμειναν περιορισμένοι στα σύνορα των κοινωνικά κατώτατων στρωμάτων και των περιθωριακών ομάδων και, ουσιαστικά, εκτός της καλλιτεχνικής ζωής. Το πέρασμα τους από τις συνθήκες του αυτοσχέδιου αφροκουβανικού ή

αφροαμερικανικού ‘πάρτυ’ του δρόμου στα στάνταρ ενός συντεταγμένου είδους που διέπεται από συγκεκριμένους μουσικούς και χορευτικούς κανόνες με σαφή αισθητικά, δομικά και εκφραστικά γνωρίσματα έγινε σταδιακά.

Πίνακας I: Τα είδη του «χορού του δρόμου»

<ul style="list-style-type: none"> - HIP HOP ↔ Breaking (η πρώτη χορευτική μορφή). - Funk Styles (Καλιφόρνια) - Locking (Καλιφόρνια) - Liquiding (περιέχει στοιχεία παντομίμας) - HouseDance (εμφανίστηκε στο Σικάγο και αναπτύχθηκε στα κλαμπ της Ν. Υόρκης) - Krumping - RaveDance - Gangsta Walking (Memphis Jooking) - Popping } (Καλιφόρνια) - Tutting } Είναι στοιχεία του street dance, και έχουν - Roboting } επηρεάσει χορούς, όπως π.χ. το Liquiding. - Waacking/Punk (Λος Άντζελες) - Electro Dancing } Πιο ‘διασκεδαστικά’ από - Jumpstyle } ότι ‘ανταγωνιστικά’. - Melbourne Shuffle } Δεν χορεύεται για τον ανταγωνισμό, αλλά για διασκέδαση σε rave πάρτυ. - New Jack Swing (Swingbeat) - PunkDance - Street Jazz - Humpty Dance 	<p>Τα είδη του «χορού του δρόμου»</p>	<p>RaveDance: Η rave κουλτούρα είναι διαφορετική. Υπάρχουν πολλά διαφορετικά είδη μουσικής και χορού με ιδιαίτερο στυλ.</p>
--	--	--

Στις Η.Π.Α. κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1960, παράλληλα με τις αφρικανικές, αφροκουβανικές και λατίνες μουσικο-χορευτικές φόρμες, ο «χορός του δρόμου» θα αναμιχθεί με φόρμες που δεν απηχούσαν κάποια συγκεκριμένη αφρικανική ή αφροκουβανική κουλτούρα ή παράδοση, παρά αντικατόπτριζαν την πολυσυλλεκτική πολιτιστική πραγματικότητα των πόλεων των Η.Π.Α. με ιδιαίτερα έντονη την παρουσία της κουλτούρας ‘μη λευκών’ μεταναστών, όπως π.χ. Τζαμαϊκανών και Πορτορικάνων. Η επιμειξία όλων αυτών γέννησε μουσικο-χορευτικά ιδιώματα με ποικίλλες ποσοτώσεις λατίνων και μαύρων επιρροών, τα οποία αποκρυσταλλώθηκαν, κατά τις αρχές της δεκαετίας του 1970, με την εμφάνιση του breaking.

Ο χορός breaking, είναι το αποτέλεσμα του συγκερασμού των δρώντων στα αυθόρμητα υπαίθρια αυτοσχέδια ‘πάρτυ’ των αφροαμερικανών και λατίνων και της πιο επεξεργασμένης χορευτικής εμπειρίας ατόμων άλλων εθνοτήτων, στις υποβαθμισμένες γειτονιές της Νέας Υόρκης. Αμάλγαμα και συγχώνευση πολλών διαφορετικών χορευτικών επιρροών προσαρμοσμένων στην τεχνοτροπία του djing (μουσική) και του mcing/rapping (στίχος), η αφροαμερικανική, αμερικανο-τζαμαϊκανή και αμερικανο-λατίνα λαϊκή κουλτούρα άφησε στα

μουσικο-χορευτικά τεκταινόμενα των Η.Π.Α. μία μεγάλη κληρονομιά καινοτόμων μουσικο-χορευτικών μορφών που ξεπέρασαν τα στενά όρια της κουλτούρας των παραβατικών και περιθωριακών ομάδων και έγιναν κτήμα όλων των μουσικών και χορευτών, λευκών και εγχρώμων παγκοσμίως.

Ο χορός b-boying/b-girling ή breaking

Το ‘b-boying’/‘b-girling’ ή ‘breaking’ ή ‘breakin’, είναι ο βασικότερος χορός της χορευτικής «κουλτούρας hip hop». Συνιστά επιθετικό στιλ «χορού του δρόμου», το οποίο χρησιμοποιούσαν κατά τη δεκαετία του 1970 οι συμμορίες των ανήλικων αφροαμερικανών και λατίνων γηγενών και μεταναστών -κυρίως πορτορικανών- του Bronx της Νέας Υόρκης (Schloss, 2009; Matthew, 2009), προκειμένου να διεκδικήσουν τα εδαφικά τους δικαιώματα και να προβάλουν μία συγκεκριμένη ταυτότητα, απαιτώντας σεβασμό και καταξίωση στο χώρο των γκέτο. Μολονότι θεωρείται από πολλούς πρόσφατη χορευτική δημιουργία, κατά τον Schloss (2009), συνδυάζει κινήσεις χορών που ήταν δημοφιλείς τις δεκαετίες του 1960 και 1970 στις κοινότητες των αφροαμερικανών και λατίνων μεταναστών, καθιστώντας την ένα ποικιλόμορφο μίγμα ‘φτιαγμένο’ από διαφορετικές εθνικότητες⁴. Αυτό μοιάζει απόλυτα λογικό, εφόσον οι δημιουργοί του προέρχονταν από τις τάξεις όλων των φυλών -ντόπιων ή μεταναστών- που ‘ανακάτευαν’ με εκπληκτική μαεστρία κινήσεις της μουσικο-χορευτικής τους κουλτούρας, διαφοροποιημένες και προσαρμοσμένες -για λόγους φυλετικούς, εδαφικής διεκδίκησης και εντυπωσιασμού- στο νέο είδος χορού.

Οι πρώτοι breakers εμφανίστηκαν στο Bronx περίπου στις αρχές του 1973 (Schloss, 2009). Όντας ανήλικα -ως επί το πλείστον- μέλη αντίθετων συμμοριών (όπως π.χ. των ‘Black Spades’, ‘Young Spades’ και ‘Baby Spades’ (Matthew, 2009), των ‘Wanderers’, ‘Fordham Baldies’, ‘Del-Bombers’, ‘Ducky Boys’, κ.ά.), ξεκίνησαν να λύνουν τις διαφορές τους εκτελώντας κινήσεις με έναν ιδιότυπο τρόπο, οι οποίες εμπεριείχαν στοιχεία ακροβατικής γυμναστικής και ασκήσεων εδάφους, πολεμικών τεχνών και μοτίβα λαϊκών χορών του τόπου καταγωγής και της τοπικής τους παράδοσης. Με αυτό τον τρόπο, αναδεικνυόταν η καλύτερη συμμορία. Το αποτέλεσμα της αναμέτρησης ανάγκαζε τον ηττημένο να μην ξαναπεράσει από τη γειτονιά του νικητή και έδινε την πρωτοβουλία στο νικητή να ορίσει τον τόπο της

⁴. Όπως πολλές πτυχές της «κουλτούρας hip hop», έτσι και το breaking δανείζεται στοιχεία από τις πολιτισμικές παραδόσεις διαφόρων λαών, όπως π.χ. τους «χορούς του δρόμου» της δεκαετίας του 1930, την αφροβραζιλιάνικη χορευτική παράδοση, τις ασιατικές πολεμικές τέχνες, το ρωσικό λαϊκό χορό (O’ Connor, 2010) καθώς και τις χορευτικές κινήσεις του James Brown. Το breaking πήρε την οριστική του μορφή στο νότιο Μπρονξ στα τέλη της δεκαετίας του 1970, στην ανάπτυξη και εξέλιξη του οποίου συνετέλεσαν, σε μεγάλο βαθμό, και οι Πορτορικάνοι (Rivera 2003).

πραγματικής μάχης (Edwards, 2003). Τις περισσότερες φορές οι ‘μάχες’ αυτές γίνονταν για να κερδίσει η μία ομάδα τον σεβασμό της άλλης. Ωστόσο, δεν ήταν λίγες οι περιπτώσεις που αυτές οι μουσικο-χορευτικές ‘μάχες’ δεν σταματούσαν τις εχθροπραξίες μεταξύ των συμμοριών, αλλά προκαλούσαν συχνά πραγματικές μάχες με όπλα και σωματική βία.

Το breaking, αν και πολύ διαφορετικό σε σχέση με την αφθονία των παραλλαγών που αναδείχτηκαν τις επόμενες δεκαετίες, βασίζεται:

α) στο *toprock*, που είναι παλιός όρος του χορού breaking, όταν οι χορευτές πραγματοποιούσαν ορισμένες φιγούρες όρθιοι (Chang, 2006). Αποτελείται από ρυθμικές κινήσεις, κυρίως των κάτω άκρων, που εκτελούνται από όρθια θέση. Συχνά συνιστά προοίμιο του *downrock*.

β) στο *uprock*, που είναι ανταγωνιστικός τύπος του *toprock* και αναπτύχθηκε στο Μπρούκλιν.

γ) στο *downrock*, είναι γνωστό και ως *footwork* ή *floorwork*. Χαρακτηρίζεται από περισσότερα ακροβατικά στοιχεία και είναι πιο κοντά στο γυμναστικό στυλ. Περιλαμβάνει κινήσεις που εκτελούνται με τα χέρια, τα πόδια και τον κορμό στο έδαφος, χωρίς να ακουμπά η λεκάνη. Θεωρείται το παραδοσιακό στυλ των b-boys του Μπρονξ της Νέας Υόρκης.

δ) στις *power moves*, που είναι πολυπλοκότερες, ταχύτερες και δυναμικότερες ακροβατικές κινήσεις και εμπεριέχουν στοιχεία πολεμικών τεχνών.

ε) στο *freeze*, που είναι το ‘πάγωμα’ των κινήσεων σε δύσκολες ‘θεατρικές’ πόζες. Η τελική πόζα. Το τελείωμα του συνδυασμού κινήσεων ενός breaker, το οποίο και σηματοδοτεί την επαναφορά του σε όρθια θέση.

Υπάρχουν δύο κύριες κατηγορίες του χορού hip hop (Schloss, 2009):

α) Το *Old School hip hop dance*, με ρίζες στη funk, περιλαμβάνει τις πρωτότυπες μορφές της hip hop μουσικής και χορού, όπως π.χ. το breaking, το popping και το locking, οι οποίες εμφανίστηκαν και εξελίχθηκαν κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1970 και 1980.

β) Το *New School hip hop dance*, που περιλαμβάνει τις νεότερες μορφές της hip hop μουσικής και χορού, όπως π.χ. το house, το krumping, το voguing, τη street jazz., κ.ά., που προέκυψαν κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980 και την δεκαετία του 1990 παράλληλα με την εξέλιξη της μουσικής hip hop.

Παρά το γεγονός, ότι οι μοντέρνες τάσεις επιτρέπουν μεγαλύτερη ποικιλία στη μουσική συνοδεία με διαφορετικό τέμπο και ρυθμικά σχήματα (beat patterns), το b-boying συνήθως

χορεύεται με μουσική break beat που συνιστά την αυθεντική μορφή της μουσικής hip hop. Το break beat παρείχε τη ρυθμική βάση που επέτρεπε στους χορευτές να δείξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα κατά τη διάρκεια του 'break' (Chang, 2005). Αυτό, οδήγησε στις πρώτες 'μάχες' (battles), δηλαδή τους διαγωνισμούς χορού, που γίνονταν ανάμεσα σε δύο άτομα ή ομάδες χορού. Τα άτομα που συμμετείχαν σε αυτές (breakers) κρίνονταν ανάλογα με τη δημιουργικότητα, τη φαντασία, τη χορευτική τους δυνατότητα καθώς και την ικανότητά τους να ανταποκρίνονται στο ρυθμό και τις εναλλαγές της μουσικής.

Η μουσική επιλογή για το breaking δεν περιορίζεται μόνο στη μουσική hip hop, εφόσον πληρούνται οι προϋποθέσεις της χρονικής αγωγής και του ρυθμού (beat), που πρέπει να συμφωνούν. Τα πρωτότυπα τραγούδια και η μουσική που συνδέθηκαν με την αρχική μορφή του χορού και έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή, έχουν δανειστεί στοιχεία από άλλα μουσικά είδη, όπως τη jazz, τη soul, την electro, τη funk και τη disco (Chang, 2005).. Το κοινό τους χαρακτηριστικό είναι τα μουσικά 'σπασίματα'/'διαλείμματα' (breaks)⁵, ή συλλογές, που δημιουργούνται από δείγματα παρμένα από διάφορα τραγούδια τα οποία μπαίνουν σε σειρά και ενώνονται από τον DJ.

Κατά τον Schloss (2009), «...υπήρξαν τρία βασικά στάδια στην ανάπτυξη του χορού:

α) το πρώιμο χορευτικό rock του 60, που ήταν λατίνο και αστικού επιπέδου.

β) το rocking ή Brooklyn rock ή uprock του Μπρούκλιν, που ήταν λατίνο, με βάση το Μπρούκλιν.

γ) το b-boying, το οποίο ήταν μαύρο και λατίνο, με βάση το Μπρόνξ.

Σε αυτό το βασικό πλαίσιο, δεν είναι δύσκολο να δούμε ότι υπάρχουν τρεις βασικές περιφέρειες της «κουλτούρας hip hop»: το λατίνο Μπρούκλιν, το λατίνο Μπρόνξ και οι αφροαμερικανοί, οι οποίοι θα μπορούσαν να έχουν τρεις τελείως διαφορετικές απόψεις της ίδιας ιστορίας...» (σελ. 83). Έτσι, η ιστορία του hip hop είναι γεμάτη με πολλά αγνώστα στοιχεία, αντιφάσεις, εικασίες και μύθους, που κάποια από αυτά, με την πάροδο του χρόνου, έχουν ληφθεί ως γεγονός. Ακόμη και τα άτομα, που ήταν παρόντα στις ιστορικές συγκυρίες της ανάπτυξής του, συχνά διαφωνούν στα κρίσιμα στοιχεία της ιστορίας του.

Σύμφωνα με τον Jorge (2009), το uprock του Μπρούκλιν συνιστά μία ξεχωριστή αλλά συναφή χορευτική μορφή που επηρέασε το b-boying. Πρόκειται επίσης για επιθετικό στυλ

⁵. Το 'Break', είναι ένα από τα θεμελιώδη στοιχεία της μουσικής hip hop και συνδέεται άμεσα με την ονομασία του χορού. Σημαίνει 'σπάσιμο/διάλειμμα' ή 'συνένωση' μελωδικών κομματιών. Είναι το μέρος του μουσικού κομματιού που τυπικά σταματούσαν τα μουσικά όργανα και ακούγονταν μόνο τα κρουστά, ενώ ο ρυθμός γινόταν πιο δυνατός και επιθετικός. Στο σημείο αυτό οι χορευτές (breakers) μπορούσαν να παρέμβουν χορευτικά μπροστά στο ακροατήριο και να επιδείξουν τις τεχνικές τους δεξιότητες, ακολουθώντας το ρυθμό των κρουστών. Επίσης, ονομάζεται το κομμάτι των κρουστών που υπήρχε σε δίσκους στιλ James Brown την δεκαετία του '70, που έπαιζαν τύμπανα σε funky ρυθμό. Για περισσότερα, βλ. Perry (2004) και Hess (2007).

χορού (Chang 2006), που εκτελείται από δύο χορευτές πάνω στο ρυθμό της μουσικής. Οι χορευτές, χρησιμοποιώντας απομιμήσεις όπλων, μιμούνται ή αναπαριστούν τον τρόπο με τον οποίο πολεμούσαν μεταξύ τους οι συμμορίες στο δρόμο. Είναι ανταγωνιστικός τύπος του torrock και αποτελείται από πολύπλοκες κινητικές συνθέσεις των κάτω άκρων, περιστροφές και στροφές. Το uprock δεν γνώρισε ποτέ τη δημοτικότητα του b-boying, με εξαίρεση ορισμένες κινήσεις που ενσωμάτωσαν οι breakers στο χορό τους, ως παραλλαγή για το torrock τους (Chang, 2005). Κατά τους ίδιους, το uprock δεν είναι σωστό να αναμιγνύεται με το b-boying, εφόσον ήταν αρχικά ένα ξεχωριστό στυλ χορού. Οι κινήσεις του uprock που χρησιμοποιούν σήμερα οι breakers δεν είναι οι αρχικές, αλλά απομιμήσεις που δείχνουν μόνο ένα μικρό μέρος από το αρχικό στυλ του uprock (Coudntrickname, 2007).

Παρά το γεγονός -όπως αναφέρθηκε- ότι ο χορός b-boying αντικατέστησε τις μάχες μεταξύ συμμοριών στο δρόμο (NPR.org., 2002), εντούτοις, ορισμένοι θεωρούν αυτή την αντίληψη λανθασμένη. Κατά τους ειδικούς, και οι δύο απόψεις ενέχουν αλήθειες, εφόσον το uprock έχει τις ρίζες του στην αντιπαλότητα των συμμοριών στις υποβαθμισμένες συνοικίες του Μπρούκλιν (Chang, 2005). Όπως επισημαίνει ο Edwards (2003), όποτε δημιουργούνταν ένα ζήτημα σχετικό με τον έλεγχο της περιοχής, οι δύο αρχηγοί των αντίπαλων συμμοριών έλυναν τις αντιπαραθέσεις και τις διενέξεις τους με το uprock. Όποιος κέρδιζε την προκαταρκτική αυτή 'μάχη', αποφάσιζε σε ποίο μέρος θα γινόταν η πραγματική μάχη.

Ο επαγγελματίας χορευτής/τρια ονομάζεται b-boy, b-girl ή breaker. Μολονότι ο όρος που έχει επικρατήσει και χρησιμοποιείται παγκοσμίως είναι 'break dance' ή 'breakdancing', εντούτοις οι αυθεντικοί όροι που χρησιμοποιούνται από την πλειονότητα των πρωτοπόρων του χορού και από τους επαγγελματίες rappers, είναι breaking ή breakin' (Israel, 2002; Mansbach, 2009). Οι γνήσιοι rappers και χορευτές του breaking θεωρούν ότι το 'breakdancing' είναι ένας όσιμος όρος που επινοήθηκε από τα M.M.E. και υποδηλώνει την εκμετάλλευση της τέχνης τους για εμπορικούς και οικονομικούς λόγους (Rivera, 2003). Κατά τους ίδιους, ο όρος αυτός είναι επίσης και προβληματικός, εφόσον πλέον σήμερα συνιστά γενικό όρο ο οποίος συμπεριλαμβάνει και άλλα χορευτικά είδη του «χορού του δρόμου», όπως π.χ. το popping, το locking και το electric boogaloo, που δεν συνιστούν κατά βάση το στυλ του breaking, αλλά είναι το στυλ του funk που αναπτύχθηκε ξεχωριστά στην Καλιφόρνια (Freeman, 2009; Rivera, 2003).

Έτσι, οι πρωτοπόροι breakers και rappers -όταν αναφέρονται σε χορευτές- προτιμούν τους όρους 'b-boy', 'b-girl' και 'breaker'. Ενώ, εκείνοι που είναι βαθειοί γνώστες της «κουλτούρας hip hop», υποστηρίζουν ότι οι όροι 'breakdance' και 'breakdancer' χρησιμοποιούνται για να

δυσφημίσουν όσους μαθαίνουν το συγκεκριμένο είδος χορού για προσωπικό όφελος και όχι για τη σύνδεσή του με τον πολιτισμό και την «κουλτούρα hip hop», ως αυθόρμητη έκφραση (Joseph, 2009). Αντίστοιχη αντιμετώπιση συναντάται και μεταξύ των αυθεντικών χορευτών του breaking, οι οποίοι μαθαίνουν το χορό στο δρόμο και προβάλλουν την τέχνη τους υπό τελείως διαφορετικούς όρους από αυτούς που τον μαθαίνουν σε σχολές χορού. Οι ίδιοι προτιμούν να αποκαλούν το χορό τους breaking και τους εαυτούς τους breakers, ενώ χρησιμοποιούν τους όρους ‘breakdance’ και ‘breakdancer’ ειρωνικά για να περιγράψουν κάποιον ‘δήθεν’ χορευτή.

Για τους περισσότερους χορευτές hip hop, «...όλα ξεκίνησαν από το δρόμο και τις υποβαθμισμένες συνοικίες...». Το hip hop έγινε το αντίδοτο στην ανέχεια, τη φτώχεια, την άθλια πραγματικότητα, την στείρα ατομικότητα που απειλούσε να βυθίσει οριστικά τον καθένα στο δικό του δράμα. Ωστόσο, εξετάζοντας διαχρονικά την εξέλιξη του χορού στο πλαίσιο της «κουλτούρας hip hop», διαπιστώνεται η μετατόπιση των ιδεολογικών του καταβολών, που ήρθε ως συνέπεια της εξέλιξης της μουσικής με την οποία πάντα συμπορευόταν. Ταυτόχρονα, διαπιστώνεται η συνεχής εμφάνιση νέων στυλ χορού και νέων τρόπων διδασκαλίας του. Οι προσαρμογές αυτές του hip hop και ευρύτερα του street dance ασκούνται σήμερα τόσο σε στούντιο χορού όσο και σε άλλους χώρους, ενώ μερικά σχολεία χρησιμοποιούν το street dance ως μια μορφή της φυσικής αγωγής. Στην κίνηση περιλαμβάνεται πλέον μία μεγάλη ποικιλία διαφορετικών στυλ χορού, καθώς από τη στιγμή που βασίζεται περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό και όχι σε αυστηρή και τυποποιημένη χορογραφία, ο δάσκαλος χορού έχει τη δυνατότητα να προσμίξει διάφορα στυλ. Τα τελευταία χρόνια -τόσο στην Ελλάδα όσο και σε διεθνές επίπεδο- όλο και περισσότερες σχολές χορού περιλαμβάνουν στα διάφορα είδη χορού που διδάσκουν όλα τα είδη του hip hop, ενώ διοργανώνονται συνεχώς πάρτυ και διεθνή Φεστιβάλ (Hoffler, 2004), με στόχο αγώνες hip hop, μουσικής και χορού.

Οι breakers, διαγωνίζονται συνήθως σε ομάδες ή και ατομικά. Παλαιότερα, διαγωνίζονταν αποκλειστικά σε δημόσιους χώρους, κοινωνικά δρώμενα και δρώμενα του δρόμου. Εξελικτικά, στους χώρους συναγωνισμού και χορευτικής αναμέτρησης προστέθηκαν οι τηλεοπτικοί διαγωνισμοί, τα shows και τα videoclip. Τις δύο τελευταίες δεκαετίες διαγωνίζονται σε τοπικούς και παγκόσμιους διαγωνισμούς που διοργανώνονται από καταξιωμένους χορευτές, οργανισμούς και σχολές, και χορηγούνται από πολυεθνικές εταιρίες όπως τη Red Bull, την Puma, την Adidas, τη Nike, κ.ά. Έτσι, παρά τις κοινωνικο-πολιτικές θέσεις που προσπαθούν να προβάλλουν οι χορευτές μέσω των χορογραφιών τους ή τους

υπαίθριους χώρους τέλεσής τους δεν παύει να έχει καταστεί σήμερα και αυτός ένα εμπορικό προϊόν που υπόκειται στους κανόνες του επιχειρηματικού τομέα.

Στο παρελθόν, ο χορευτικός προσανατολισμός των breakers διαπνέετο από άλλα μηνύματα που βρίσκονταν στα σύνορα του αναρχισμού και της αντίδρασης. Σήμερα, χορευτές και μέλη διαφόρων χορευτικών ομάδων (Crews), υπερβαίνοντας τα σύνορα της απόρριψης και του μηδενισμού, υποστηρίζουν με τη δουλειά τους -αλλά και με κάθε άλλο μέσο- ότι μονάχα η συλλογική δουλειά που προβάλλει τη ρεαλιστική πλευρά της καθημερινότητας και τον κοινωνικό ρεαλισμό μπορεί να γαλουχήσει τις συνειδήσεις των νέων ώστε να διεκδικήσουν ένα καλλίτερο μέλλον. Για ένα σημαντικό αριθμό υποστηρικτών του, η ποικιλία των χορευτικών ειδών που εντάσσονται σήμερα στη χορευτική «κουλτούρα hip hop» εκλαμβάνεται ως χώρος ελεύθερης έκφρασης, εφόσον υπήρξε και είναι ακόμα ένα από τα καλύτερα δείγματα αυτονομίας στη χορευτική κουλτούρα και στη χορευτική δράση. Με άλλα λόγια, το βλέπουν ως αυτόνομη μορφή αυτοέκφρασης, που συνδυάζει την αντίσταση στην ομογενοποίηση, χάρη στον πολιτισμικό υβριδισμό και τη διασταύρωση ποικίλων λαϊκών χορευτικών παραδόσεων.

Το breaking, στιγματισμένο ως σημάδι των ανήλικων συμμοριών που οριοθετούσαν την περιοχή τους, συνδέθηκε με το πρώιμο hip hop και μπήκε -όπως το graffiti και η μουσική rap- πολύ γρήγορα στην αγορά. Με δεδομένη την αμφισημία του, εφόσον από τη μια συμβολίζει 'την παρακμή της κοινωνίας' και από την άλλη φέρνει κέρδος σε όσους επενδύουν στην 'πρωτοπορία', ο κλήρος πέφτει στους καλλιτέχνες να αποδείξουν εάν ο δρόμος μπορεί να είναι πιο ριζοσπαστικός από τις αίθουσες και τις σχολές χορού, τα στούντιο ηχογράφησης, το χώρο του θεάματος ή τις πολυεθνικές μουσικές και κινηματογραφικές εταιρείες.

Hip hop και έμφυλα στερεότυπα

Η γυναικεία παρουσία είναι ιδιαίτερα αισθητή στο χορό. Μολονότι ο χορός έχει συνδεθεί κυρίως με το ανδρικό φύλο -όπως άλλωστε συμβαίνει με το djing, το mc'ing/rapping και το graffiti- εντούτοις είναι ιστορικά τεκμηριωμένο ότι οι γυναίκες συμμετέχουν σε αυτόν από τη χαραυγή της εμφάνισής του (Guevara, 1996). Οι υποστηρικτές του είδους υποστηρίζουν ότι είναι άδικο να γενικεύεται αυτή η μορφή της έμφυλης ανισότητας, εφόσον οι γυναίκες παίζουν πλέον συγκεκριμένο και ίσως μεγαλύτερο ρόλο στα τεκταινόμενα ή στη σκηνή του breaking (La Rocco, 2006). Συνεπώς, τόσο οι b-boys όσο και οι b-girls ασκούν την τέχνη του breaking μαζί και κρίνονται για τη χορευτική τους δυνατότητα και την προσωπική τους έκφραση και όχι από το φύλο τους. Παρά ταύτα, για τη συλλογική κοινωνική συνείδηση, ο

χώρος τόσο της μουσικής όσο και του χορού αποτελεί -κατά βάση- μέχρι και σήμερα έναν ανδρικό χώρο.

Όπως υποστηρίζουν οι ίδιες (The Independent, 2005), «...το πρόβλημα είναι ότι οι υποστηρικτές δεν οργανώνουν σε αντίστοιχο αριθμό 'μάχες' (battles) για γυναίκες όπως συμβαίνει με τους άνδρες [...]. Από την άλλη πλευρά, επειδή το συγκεκριμένο είδος χορού, σε σύγκριση με άλλες μορφές ή είδη χορού, βασίζεται αποκλειστικά στη δύναμη του σώματος, εμείς [τα 'b-girls'] βρισκόμαστε συχνά σε μειονεκτική θέση εξαιτίας της φυσικής δομής του σώματός μας με αποτέλεσμα στις κινηματογραφικές ταινίες που έχουν θέμα το breaking να προτιμούνται οι άνδρες...».

Ωστόσο, φαίνεται ότι το πρόβλημα δεν είναι μόνο η φυσική δομή και η σωματική δύναμη μεταξύ ανδρών και γυναικών, ούτε το ότι οι γυναίκες υστερούν καλλιτεχνικά και δεν μπορούν να συμβαδίσουν με τους άντρες συναδέλφους τους. Περισσότερο είναι η κοινωνική αμφισβήτηση και τα κοινωνικά στερεότυπα σχετικά με τους έμφυλους ρόλους και την προώθηση των έμφυλων προτύπων από τη μουσικο/χορευτική βιομηχανία και τη βιομηχανία θεάματος. Βέβαια, αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα έντονα στη μουσική και στο χώρο των rappers όπου οι γυναίκες είχαν για πολύ καιρό αποκλειστεί από την ενεργή συμμετοχή τους σε αυτόν και κατείχαν τον 'υποτιμητικό' ρόλο του θεατή/θαυμαστή, χωρίς να σημαίνει ότι ο χώρος του breaking είναι απαλλαγμένος από τις έμφυλες προκαταλήψεις. Όπως επισημαίνει η Shepherd (2011), οι διευθύνοντες σύμβουλοι και αρκετά στελέχη των αντίστοιχων βιομηχανιών υπηρετούν ένα τομέα όπου η προκατάληψη για τους ρόλους των φύλων εξακολουθεί να είναι εδραιωμένη σε όλα τα επίπεδα, έτσι ώστε να δίνονται λιγότερες ευκαιρίες στις γυναίκες.

Προφανώς, η έμφυλη διαμάχη και οι έμφυλες διακρίσεις έχουν βαθύτερες ρίζες, συνδεδεμένες τόσο με την πρωτογενή φύση της hip hop και την προβολή του ανδρικού προτύπου που συνδέεται με αυτήν, όσο και με εκείνους που προσδοκούν υλικά ή ιδεολογικά οφέλη από το συνεχιζόμενο αποκλεισμό των γυναικών κυρίως στα μουσικά τεκταινόμενα της hip hop. Συγκεκριμένα, η χρήση της τεχνολογίας, η οποία θεωρείται ανδρική δραστηριότητα, ο καυστικός και αυθάδης τρόπος των rappers, που παρουσιάζουν τον αντισυμβατικό χαρακτήρα τους μέσα από τους στίχους τους, αλλά και ο 'αλήτης', 'σκληρός' και 'καλογυμνασμένος' άντρας, που του επιτρέπεται να καπνίζει, να παίρνει ναρκωτικά και να χορεύει στους δρόμους μέχρι τα ξημερώματα, συνιστούν συμπεριφορές οι οποίες κοινωνικά θεωρούνται καθαρά 'άντρικές'. Έτσι, δράσεις ή έννοιες, όπως π.χ. το αντισυμβατικό, το απαγορευμένο και η επίδειξη της μυϊκής δύναμης που αναδεικνύονται μέσω των graffiti artists, των rappers και

των breakers είναι δραστηριότητες τις οποίες τα κοινωνικά στερεότυπα τις προβάλλουν ως αντρικές (Guevara, 1996). Στο πλαίσιο αυτό, ο χορός συνδέεται περισσότερο με τους άνδρες, εφόσον υπερισχύουν οι κατά φύση καταβολές του που τον αναγάγουν στην πρώτη περίοδο εμφάνισής του ως «αγώνα» συμμοριών μεταξύ αντρών.

Αντίθετα, τα κοινωνικά στερεότυπα θέλουν τις γυναίκες 'υποταγμένες'. Κοινωνικά στερεότυπα, που δεν ενθαρρύνουν ιδιαίτερα την παρουσία και την ενεργή συμβολή τους στην παραγωγή της μουσικο/χορευτικής «κουλτούρας hip hop». Αυτό, έχει ως αποτέλεσμα πολλές φορές οι προσπάθειές τους να αμφισβητούνται ή να παραβλέπονται (Tricia, 1994), παρόλο που η γυναικεία παρουσία ανάγεται στα πρώτα χρόνια δημιουργίας του hip hop και η συμμετοχή των γυναικών σε αυτή υπήρξε καθοριστική με τη χρήση των σωστών τεχνολογικών κανόνων σύνθεσης τόσο της μουσικής όσο και του χορού (Tricia, 1994).

Τα μέλη των Crews είναι συνήθως άντρες και, αν υπάρχει γυναίκα, έχει υποδεέστερο ρόλο. Αλλά και όταν υπάρχει γυναίκα τραγουδίστρια ή χορεύτρια και η εμφάνιση του γκρουπ καλύπτεται από τα M.M.E., τα μέσα επικεντρώνοντα σε αυτήν. Αυτό έμμεσα επιβάλλει την ανάδειξη της σεξουαλικότητάς της, μαγνητίζοντας το ανδρικό κοινό, το οποίο σχεδόν πάντα επικεντρώνεται στην εμφάνιση και παραβλέπει το μουσικό ή χορευτικό της ταλέντο (Frith, 1987). Με άλλα λόγια, εάν μια γυναίκα τραγουδάει ή χορεύει πάνω στη σκηνή ή σε πίστα χορού, το σώμα της μετατρέπεται αυτόματα σε σεξουαλικό όργανο, συνθέτοντας ένα αρνητικό επίκτητο νόημα.

Η σεξουαλικότητα είναι ένα ζήτημα που ξεφεύγει από τα όρια της σεξουαλικής πράξης καθεαυτής και αγγίζει ένα ευρύτερο οικονομικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο. Αφορά στις έμφυλες σχέσεις και τους κοινωνικούς ρόλους όπως αυτοί προβάλλονται και εσωτερικεύονται από τα πρόσωπα. Σχετίζεται, επίσης, με το γυναικείο σώμα, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης με στόχο το κέρδος. Έτσι, είναι χαρακτηριστική η αντίφαση που δημιουργείται με τους στίχους της hip hop/rap μουσικής και τη συμπεριφορά των rappers. Μολονότι οι rappers μέσα από τους στίχους τους αναδεικνύουν θέματα ρατσισμού, τονίζουν τις διάφορες κοινωνικές και πολιτικές αντιφάσεις και τάσσονται κατά της βίας των γυναικών, εντούτοις, ως σεξιστές και ομοφοβικοί, σκιαγραφούν τις γυναίκες με εξευτελιστικό τρόπο (Croteau, Hoynes & Milan, 2014), αποδεχόμενοι και ενισχύοντας τις παραδοσιακές ιδεολογικές θέσεις σχετικά με τους ρόλους των δύο φύλων και τη σεξουαλικότητα.

Από την άλλη πλευρά, θα μπορούσαμε να δούμε αυτή τη συμπεριφορά ως έμπρακτη μεταφορά μιας στάσης α-κοινωνικότητας ή μιας α-νομικής βιωμένης κατάστασης που

χαρακτηρίζει όλη την πρωτογενή περίοδο της κουλτούρας hip hop, και στην οποία κυριαρχεί η περιφρόνηση σε οτιδήποτε θα μπορούσε να εγκρίνει η συμβατική ιδεολογία, όπως π.χ. την εξύμνηση της γυναίκας ως μάνας, το θεσμό του γάμου ή την οικογενειακή ηθική. Στο πλαίσιο αυτό, το σύστημα κανόνων συμπεριφοράς και ηθικής αντιμετωπίζει τη γυναίκα περισσότερο ως αντικείμενο διασκέδασης, ερωτικής διέγερσης και επιβεβαίωσης του ανδρισμού μέσα από την αταξία στον έρωτα και το κυνήγι της ερωτικής ηδονής. Η συντροφιά με αυτό τον τύπο γυναίκας, διαθέσιμη μόνο για επιβεβαιωτική και ανανεωτική συντροφιά, ανοίγει την προοπτική της ερωτικής συσχέτισης χωρίς δεσμεύσεις και υποχρεώσεις. Με άλλα λόγια, πρόκειται για γυναικείο πρότυπο κομμένο και ραμμένο αποκλειστικά στα μέτρα της φαντασίωσης της ανδρικής ερωτικής επιθυμίας. Έτσι, ο ανδρικός εαυτός συγκροτείται με βάση την ελευθεριότητα των σχέσεων αποδεσμευμένος από τις υποχρεώσεις που υπαγορεύει η συζυγική ή οποιαδήποτε άλλη σχετική δέσμευση.

Είναι όμως μόνο αυτό? Προφανώς και όχι, εφόσον οι έμφυλες σχέσεις και οι ρόλοι ανδρών και γυναικών στο πλαίσιο λειτουργίας των γκέτο εξαρτώνται από διάφορους επί πλέον κληροδοτημένους κοινωνικούς παράγοντες, που συνδέονται σε μεγάλο βαθμό με την αταβιστική μνήμη και συμπεριφορά, όπως π.χ. η εποχή του φύλαρχου ή η εποχή της δουλείας με τη «χαμένη μαύρη αρσενικότητα» και τις προσπάθειες ανάκτησής της. Επίσης, είναι η μυθολογία που στοιχειώνει την ιστορία της μαύρης αμερικανίδας γυναίκας, η οποία από τη μία την αναγνωρίζει ως σύμβολο δύναμης και από την άλλη της υπενθυμίζει την αναγκαστική της υποταγή στις πατριαρχικές δομές (<http://courses.arch.ntua.gr/fsr...>).

Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ποικίλες άλλες αιτίες, οι οποίες ξεφεύγουν από το στόχο της εργασίας. Θεωρώ, ότι στην προκειμένη περίπτωση είναι αρκετό να αναφέρουμε ότι ο ανδρισμός των rappers αντανακλάται στους στίχους της μουσικής τους, οι οποίοι χρησιμοποιούν ισχυρισμούς για την υπεροχή τους σε σχέση με το άλλο φύλο, επιδεικνύοντας συχνά το ναρκισσισμό τους (Shepherd, 1987). Ταυτόχρονα, δείχνουν στο κοινό -και ιδιαίτερα στο λευκό κοινό- ότι αυτοί έχουν τον έλεγχο και τη δύναμη στα χέρια τους. Η γυναίκα είναι τρόπαιο για το νικητή, εναλλάξιμη, απαραίτητο εξάρτημα και απόδειξη της αντρικής περηφάνιας του rapper. Άλλωστε, η βία κατά των γυναικών αφορά στην ιστορικά διαπιστωμένη ανισότητα στις σχέσεις ισχύος μεταξύ ανδρών και γυναικών ανεξαρτήτως φυλής και χρώματος. Τα χαρακτηριστικά και οι εξουσιαστικές δομές της μικροκοινωνίας των γκέτο ανάμεσα στα δύο φύλα, δεν διαφέρουν και πολύ από αυτά των άλλων φυλών και χρωμάτων. Καθιερώνουν έναν αρχέγονο κατασταλτικό μηχανισμό που έχει στόχο να διατηρήσει όσα στερεότυπα καταγράφηκαν στις πατριαρχικές μορφές κοινωνικής συνειδητοποίησης και ενσωμάτωσης με σκοπό τη γυναίκεια χειραγώγηση. Έτσι, στο στίχο

τους, ο οποίος διαπνέεται από τις έμφυλες διακρίσεις, υπάρχει είτε ένας εμφανής, είτε ένας λανθάνων υπαινιγμός για μια διπλή περιθωριοποίηση, αυτή της μαύρης (και) γυναίκας.

Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι η ίση μεταχείριση των δύο φύλων στο πλαίσιο της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop» αποτελεί ουτοπία, εφόσον συνδέεται έντονα με μια αισιόδοξη, ιδεαλιστική, σχεδόν αδύνατη τελειότητα ως προς τις έμφυλες σχέσεις και το ρόλο των φύλων. Αυτό συμβαίνει, γιατί τόσο η μουσική όσο και ο χορός hip hop είναι μέρος της κοινωνίας και η ίδια η κοινωνία δημιουργεί έμφυλα στερεότυπα. Πολύ περισσότερο, εφόσον η μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop» -όπως κάθε αντίστοιχη κουλτούρα- δεν αντανakλά μόνο παθητικά την κοινωνία, αλλά χρησιμοποιείται ως δημόσιο φόρουμ, όπου τα μοντέλα των φύλων και των έμφυλων σχέσεων είτε εγκρίνονται, είτε υποστηρίζονται, είτε αμφισβητούνται σε συνεχή και αέναη διαπραγμάτευση στο πεδίο των οικονομικών συμφερόντων, της αγοράς και της εξουσίας (McClary, 1991).

Σήμερα, τα διάφορα γυναικεία hip hop Crews, στοχεύουν στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο χρησιμοποιούνται οι διεθνείς hip hop και street διαγωνιστικοί χοροί από τις γυναίκες. Μέσα από τις καθημερινές τους δραστηριότητες και διαδρομές (ταξίδια, διαγωνισμοί, show, διδασκαλίες), προβάλλουν -σε έναν ανδροκρατούμενο χώρο- τις εκφάνσεις της θηλυκότητας και του φύλου και αναδεικνύουν το ρόλο του χορού και της μουσικής hip hop στην ανάπτυξη του ομαδικού πνεύματος, της γυναικείας διεκδίκησης, της γυναικείας ενσυναίσθησης και αλληλεγγύης.

Συζήτηση-Συμπεράσματα

Τελικά, τι ακριβώς συμβαίνει με τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop»? Τοποθετείται στην κατηγορία της κουλτούρας, υποκουλτούρας, μαζικής κουλτούρας, αντικουλτούρας ή παρακουλτούρας? Με ποιό τρόπο ο χορός και η μουσική διαπλέχτηκαν ή διαπλέκονται με τις αντίστοιχες κατά χρονική περίοδο κοινωνικές εμπειρίες επιβεβαιώνοντας τη σύνδεση πολιτικής έκφρασης και τέχνης, διαχρονικό στοιχείο στην ιστορία της μαύρης μουσικο-χορευτικής παράδοσης των ΗΠΑ? Με ποιό τρόπο το hip hop -υπερβαίνοντας τους φυλετικούς διαχωρισμούς και ξεπερνώντας το στάδιο του 'mainstream'- έχει σήμερα δημιουργήσει το «έθνος του hip hop», στο οποίο αναδεικνύεται -σε παγκόσμιο επίπεδο- η πολυεθνικότητα και το διαφυλετικό εύρος? Θα μπορούσε να θεωρηθεί κοινωνικό κίνημα? Τέλος, τι συμβαίνει με την αμφισβήτησή του από τους επικριτές του τόσο για την αυθεντικότητα όσο και τη γνησιότητά του, ως ιδιαίτερο μουσικο-χορευτικό είδος και ιδιαίτερη μουσικο-χορευτική κουλτούρα?

Προφανώς, συνοπτική απάντηση στα παραπάνω ερωτήματα μπορεί να δώσει η πρόσφατη έκθεση στο Museum of the City of New York, η οποία ονομάστηκε ‘Hip Hop Revolution’. Καθώς επίσης, και ο ‘Καρυοθραύστης’ του Τσαϊκόφσκι, στο United Palace στη Νέα Υόρκη, ο οποίος μετατράπηκε σε ένα μοντέρνο hip hop θέαμα, με τους DJs να ραπάρουν και τους breakers να δίνουν μια άλλη οπτική στην κλασική ιστορία. Και αυτό, γιατί μέσα σε μερικές δεκαετίες η νεανική υποκουλτούρα της hip hop διανύοντας ένα διάστημα χωρίς ονομασία και κινούμενη έξω από το συμβατικό χώρο της μουσικής και χορευτικής σκηνής, από αντικουλτούρα του περιθωρίου ή παρακουλτούρα, έγινε κυρίαρχο κοινωνικό κίνημα και πολιτιστικό ρεύμα όχι μόνο στις Η.Π.Α. αλλά και στο μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη.

Από το ξεκίνημά της, στις αρχές της δεκαετίας του ’70, στο σταυροδρόμι που συναντιούνται οι μουσικές και χορευτικές παραδόσεις της Καραϊβικής και της Τζαμάϊκα με το λαϊκό πολιτισμό της Μαύρης Ζώνης και της αντίστασης στην εσωτερική αμερικανική αποικιοποίηση, η μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop» πάντα χαρακτηρίζονταν από την τέχνη της οικειοποίησης και της επανατοποθέτησης σε διαφορετικά λαϊκά περιβάλλοντα (Chauvin, 2015).

Σήμερα, είναι πλέον μια παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα. Το αποδεικνύει το γεγονός ότι συνεχώς δημοσιεύονται διεθνώς άρθρα και εργασίες που την προσεγγίζουν ποικιλότροπα. Αυτό, ενδεχομένως συνδέεται με το γεγονός ότι το συγκεκριμένο μουσικο-χορευτικό είδος κατάφερε να ενσωματώσει πληθώρα ιδεολογημάτων, αντιδραστικών ιδεών, βίαιων και παραβατικών συμπεριφορών, αλλά και να αποτελέσει το νέο κερδοφόρο προϊόν στις παγκοσμιοποιημένες λογικές της διαπλανητικής ανακατανομής του κέρδους. Και ως παγκοσμιοποιημένη κουλτούρα, έχει επαναπροσδιοριστεί σε ολόκληρο τον κόσμο (Chauvin, 2015). Μέσω της διασποράς των τελευταίων 30 χρόνων έχει δημιουργηθεί το «έθνος του χιπ χοπ», τόσο πλούσιο και διαφορετικό, όσο και τα αστικά περιβάλλοντα στα οποία έχει βρεθεί. Αυτό όμως το «έθνος του χιπ χοπ», όπως επισημαίνει ο Chauvin (2015), «...μας αναγκάζει να είμαστε ειλικρινείς όταν γράφουμε γι’ αυτό [...]. Η μεγάλη πορεία των χιπ χοπ καλλιτεχνών φέρνει στο επίκεντρο τα δυο πρόσωπα της παγκοσμιοποίησης:

α) την αστική ομογενοποίηση, και,

β) την αντικουλτούρα της ίδιας, ή ακριβέστερα, την εκτροπή της...».

Παρά ταύτα, κάποιος που προτιμάει να βλέπει τα πράγματα από τη σκοπιά του «έθνους του hip hop» μπορεί να εντάξει τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop» εντός της παγκόσμιας έκφρασης και δημιουργίας ανθρώπων που πάντα εξέφραζαν κοινωνικές πραγματικότητες χωρίς την άδεια των κατά τόπους ηγεμόνων ή ελίτ. Από την άλλη πλευρά, η

αντικουλτούρα της ίδιας ή, ακριβέστερα, η εκτροπή της, μπορεί να ερμηνευθεί με τους όρους της σύγχρονης αγοράς και της εφαρμοζόμενης πολιτικής στα κράτη της Δύσης, αλλά και σε σχέση με το 'άλλο πρόσωπο' της παγκοσμιοποίησης καθώς και με την παραγωγή πολιτισμού στους κόλπους των Η.Π.Α.

Για τους περισσότερους, η μυθολογική διάσταση της παραγωγής πολιτισμού, συνάδει με το γεγονός ότι οι Η.Π.Α. συνιστούν ένα μεγάλο χωνευτήρι πολιτισμών, ένα απέραντο χώρο, όπου συναντιούνται και αναμιγνύονται άνθρωποι διαφορετικών εθνοτήτων, δημιουργώντας πολιτισμικά κάτι καινούργιο. Ωστόσο, η πραγματικότητα έχει δείξει ότι όλες οι εν δυνάμει 'μη λευκές' εξεγερσιακές νεανικές υποκουλτούρες 'εξαλείφονται', 'έξωραϊζονται' ή 'εξευμενίζονται' για χάρη μιας νέας ενιαίας μαζικής κουλτούρας. Από απόσταση, αυτό προφανώς μοιάζει με την ισχύουσα κατάσταση της εποχής που προηγήθηκε της μαζικής κουλτούρας. Ωστόσο, ιδωμένο από κοντά διαπιστώνεται μια σαφής διαφορά, εφόσον στην πραγματικότητα οι διαφορετικότητες που βασίζονται στις υποκουλτούρες παράγονται και διακινούνται αποκλειστικά μέσω της αγοράς ακόμα και όταν η κυρίαρχη τάξη ή η αγορά καθεαυτή απορρίπτουν τις αξίες της. Δεν είναι τυχαίο που το σύγχρονο rap/ r'n'b/hip hop μαζί με τη χορευτική/ρυθμική μουσική είναι τα μοναδικά μουσικά είδη της παγκόσμιας αγοράς που παρουσιάζουν αύξηση όσον αφορά στις πωλήσεις δίσκων, διανύοντας την τρίτη κατά σειρά χρυσή εποχή τους, εδώ και τρία τουλάχιστον χρόνια. Ούτε είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο rapper Dr. Dre σύντομα θα είναι ο πρώτος δισεκατομυριούχος hip hop παραγωγός.

Από την άλλη πλευρά, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι στις κοινωνίες όπου ο ρατσισμός αποτελεί ιστορικά δομικό στοιχείο της κοινωνικής συγκρότησης, όπως στις Η.Π.Α., η συνάρτηση οικονομίας, πολιτικής και πολιτισμού είναι ιδιαίτερα στενή (Omi & Winant, 1986). Συνεπώς, η συμμετοχή στη διαδικασία πολιτισμικής παραγωγής αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση κάθε είδους πολιτικής παρέμβασης. Καθίσταται λοιπόν σαφές, ότι οι «πολιτισμικοί πόλεμοι» στο εσωτερικό των μεγαλουπόλεων των Η.Π.Α. έχουν πρωταρχικά πολιτικό χαρακτήρα, εφόσον η σύνδεση πολιτικής έκφρασης και τέχνης συνιστά διαχρονικό στοιχείο στην ιστορία της μαύρης μουσικο-χορευτικής παράδοσης των ΗΠΑ.

Με δεδομένους τους ορισμούς που έχουν δοθεί κατά καιρούς από τους μελετητές για την «κουλτούρα», την «υποκουλτούρα», την «αντικουλτούρα», την «παρακουλτούρα»/«κουλτούρα της μάζας» ή τη «μαζική κουλτούρα», που θα μπορούσαμε σήμερα να τοποθετήσουμε τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop»? Δύσκολο εγχείρημα, εφόσον οι δαιδαλώδεις θεωρητικές διαδρομές των προαναφερόμενων όρων βοηθούν ελάχιστα έως καθόλου, δημιουργώντας περισσότερο σύγχυση. Ωστόσο, όταν αναφερόμαστε στη διαδρομή του hip

hop γίνεται εύκολα αντιληπτό, ότι αυτή η διαδρομή συμπαρασύρει στο διάβα της εάν ίσως όλες, τουλάχιστον τις περισσότερες από αυτές. Στην προκειμένη περίπτωση, είναι προτιμότερο να χρησιμοποιήσουμε την έννοια ‘κουλτούρα’ και ‘υποκουλτούρα’ με την ευρεία τους διάσταση εννοώντας ένα κοινωνιολογικό παράγωγο, το σύνολο της καλλιεργημένης αισθητικής σε ένα ομοιογενές σύνολο ανθρώπων που μοιράζονται ίδια ενδιαφέροντα και κοινή δημόσια ζωή, όπως π.χ. ‘αστική κουλτούρα’, ‘λαϊκή κουλτούρα’, ‘ροκ κουλτούρα’, ‘underground κουλτούρα’, ‘hip hop κουλτούρα’, κ.ά.

Όπως επισημαίνει ο Chauvin (2015), το «έθνος του χιπ χοπ» μεγάλωσε χάρη στην ‘απαγωγή’ και την οικειοποίησή του από μειονότητες σε όλα τα μέρη του κόσμου, που το κατέστησαν κυρίαρχη κουλτούρα. Προφανώς, γιατί συνιστά μέχρι σήμερα -έστω και με τους νέους όρους- ένα από τα καλύτερα παραδείγματα της αυτονομίας και της δράσης.

Το πρώιμο hip hop εγκαθίδρυσε μια άμεση σύνδεση με τα κινήματα και τους αγώνες των μαύρων της δεκαετίας του ’60, ενθαρρύνοντας μια ολόκληρη νέα γενιά αποκλεισμένων. Οι πρώτες underground punk μπάντες, οι djs/rappers και οι breakers δημιουργούσαν μόνοι τους χώρους συνεύρεσης και διακίνησης της κουλτούρας τους διαμορφώνοντας μια εναλλακτική οικονομία βασισμένη στο αντικαπιταλιστικό σύστημα αξιών. Η χρήση των τρόπων και μεθόδων στην παραγωγή και διακίνηση των νέων μουσικο-χορευτικών μορφωμάτων αφενός έδωσε τη δυνατότητα στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα να εκφράσουν τα αντικαθεστωτικά τους μηνύματα. Αφετέρου, άνοιξε νέους δρόμους με καινούργια σημεία αναφοράς που διαπερνούσαν τους παλιούς πολιτισμικούς και κοινωνικούς διαχωρισμούς, δίνοντας σημάδια πολιτικής αυτονομίας (Chauvin, 2015). Πρόκειται για ιδιομορφία που είναι άμεσα συνδεδεμένη με την παγκόσμια τάση και εξάπλωση της «κουλτούρας hip hop», η οποία δεν είναι τυχαία. Συνδέεται με το είδος της συγκεκριμένης κουλτούρας και τους κώδικές της που επιτρέπουν στους ανθρώπους ανεξαρτήτως φυλής, χρώματος, κοινωνικής τάξης ή φύλου να εκφραστούν, συμπεριλαμβάνοντας και τις δικές τους ιστορίες στην επίσημη Ιστορία. Ιστορίες που είναι φτιαγμένες από χαρακτήρες που αποκλείουν τόσο η επίσημη Κουλτούρα όσο και η επίσημη Ιστορία (Chauvin, 2015).

Είναι γεγονός ότι τα μηνύματα τόσο της μουσικής και του στίχου όσο και του χορού έχουν αλλάξει από τα πρώτα χρόνια του κινήματος του hip hop. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ποικίλων επικριτών του, οι οποίοι εκφράζουν το νοσταλγικό αίσθημα ενός ‘χαμένου παράδεισου’, το οποίο αντανακλά τη γενικότερη σημερινή κατάσταση που επικρατεί και σε άλλες χώρες του κόσμου. Χώρες, οι οποίες χάνουν βαθμιαία το παραδοσιακό χρώμα της «κουλτούρας hip hop», στο όνομα του καπιταλιστικού τύπου

οικονομικής ανάπτυξης και των αναγκών της παγκόσμιας αγοράς. Στους επικριτές του έρχονται να προστεθούν οι μεγαλύτερες ηλικιακά γενιές, στις οποίες είναι καταφανής η αποστροφή προς το συγκεκριμένο μουσικο-χορευτικό είδος καθώς και προς το περιεχόμενο της κουλτούρας που εκφράζει. Από την άλλη πλευρά, μία άλλη κατηγορία επικριτών, ασχέτως γενεών και ηλικίας, μιλούν για μία κουλτούρα που κατάγεται περισσότερο από το μύθο παρά από το ιστορικό της γεγονός. Μιλούν για μία κουλτούρα διαμελισμένη ανάμεσα στις σπλαχνικές της αντιθέσεις, στηριγμένη σε ένα πλούσιο παρελθόν, του οποίου σήμερα αναμασούνται πικρά τα υπολείμματα.

Συνοπτικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αποδοκιμασία αφορά βασικά τρία ακροατήρια και εκφράζεται προς τέσσερις κατευθύνσεις:

α)) στους νέους, οι οποίοι βιώνουν τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop» με διαφορετικούς τρόπους και σε διαφορετικούς χώρους, ως αμφισβήτηση και έκφραση διαμαρτυρίας στον κατεστημένο και «βολεμένο» τρόπο ζωής.

β) στους νέους που αμφισβητούν τη σημερινή γνησιότητα της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας της hip hop» εξαιτίας της εμπορευματοποίησης και του τρόπου διάδοσής της.

γ) στα άτομα -ανεξαρτήτως ηλικίας- που υποστηρίζουν ότι η διεθνοποίηση και εξάπλωση του hip hop στηρίζεται περισσότερο στο μύθο και λιγότερο στις ιστορικές του καταβολές, χωρίς ωστόσο να το αποδοκιμάζουν έντονα.

δ) στις μεγαλύτερες ηλικιακά γενιές, που αποδοκιμάζουν και αφορίζουν γενικά την ποιότητα της «κουλτούρας της hip hop», της μουσικής rap και των «χορών του δρόμου».

Στην πρώτη και δεύτερη κατηγορία υπάγονται τα άτομα που ελκύονται από τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα της hip hop», όπως οι έφηβοι -τόσο τα αγόρια όσο και τα κορίτσια- αλλά και άτομα μεγαλύτερης ηλικίας (1η γενιά rappers και breakers). Είναι τα άτομα που, αναφερόμενα επικριτικά στην παγκοσμιοποίηση και τη μουσικο-χορευτική βιομηχανία, αποδοκιμάζουν τη διδασκαλία του hip hop σε σχολές χορού, αφού κατά τη γνώμη τους μέσω της τυποποιημένης διδασκαλίας χάνεται η αυθεντικότητα και ο αυθορμητισμός που διακρίνουν το χορό. Είναι τα άτομα που αναφέρονται επικριτικά στην παγκοσμιοποιημένη μουσικο-χορευτική βιομηχανία και αντιδρούν στις αφοριστικές αναφορές για το hip hop, ισχυριζόμενα ότι πολλές φορές οι επικρίσεις ενέχουν φυλετικά υπονοούμενα που σχετίζονται με το γεγονός ότι το hip hop συνιστά είδος τέχνης που προέρχεται από τις λαϊκές παραδόσεις των «μη λευκών» και κυρίως των μαύρων.

Στην τρίτη κατηγορία, υπάγονται τα άτομα διαφόρων ηλικιών που αμφισβητούν την καλλιτεχνική του αξία εξαιτίας του αμφιλεγόμενου χαρακτήρα του. Υποστηρίζουν ότι συνιστά κράμα πολλών χορευτικών και μουσικών ειδών -με ρίζες βέβαια στην αфро-αμερικανική μουσικο/χορευτική παράδοση- αλλά με στοιχεία (σήμερα) ακόμα και κλασσικής μουσικής ή κλασσικού χορού.

Στην τέταρτη κατηγορία υπάγονται άτομα, μεγαλύτερων ηλικιακά γενιών, τα οποία βιώνουν τη διαφορετικότητα των γενεών με απόλυτη άρνηση προς κάθε τι καινοτομικό. Άρνηση που μεγιστοποιείται από κενό επικοινωνίας και ανικανότητα ανταλλαγής απόψεων με τις νεότερες γενιές και αδυναμία κατανόησης και αποδοχής των πρωτοποριακών/επαναστατικών καλλιτεχνικών κινημάτων και του περιεχομένου τους.

Που βρίσκεται όμως η αλήθεια? Η αλήθεια είναι ότι το hip hop ξεκίνησε ως κοινωνικό κίνημα το οποίο σταδιακά επηρέασε σχεδόν όλους τους πολιτισμούς σε πολλούς διαφορετικούς τομείς, ακόμα και τον τρόπο που ντυνόμαστε και μιλάμε. Από προφορική έκφραση του περιθωρίου, κατά τις αρχές της δεκαετίας του '70, συνυφασμένη με τις φυλετικές διακρίσεις και ανισότητες και τις κοινωνικές αναταραχές στην Τζαμάϊκα, στη Ν. Υόρκη και το νοτιοκεντρικό Λος Άντζελες, μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα κατέκλυσε την παγκόσμια αγορά, συνιστώντας πλέον σήμερα μια παγκόσμια βιομηχανία πολλών δισεκατομμυρίων.

Που οδήγησε αυτό? Αφενός, η ριζική μεταβολή των συνθηκών εμφάνισης και διάδοσης της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας της hip hop» με την κοινωνική και οικονομική ενσωμάτωση των φορέων του στο υπάρχον σύστημα, οδήγησε σταδιακά στην «απορρόφηση» και «αφομοίωσή» του από τον κυρίαρχο ύστερο καπιταλιστικό πολιτισμό και στο μετασχηματισμό του. Αφετέρου, ανέδειξε την αδάμαστη θέληση των 'σκληροπυρηνικών' και 'αυθεντικών' δημιουργών του να διαφυλάξουν την ιδιαίτερη πολιτισμική τους ταυτότητα αντιπαρατάσσοντάς την στην κυρίαρχη ιδεολογία και στους όρους της παγκόσμιας αγοράς μέσα από τη διατήρηση και αναπαραγωγή των πρωτογενών διακριτικών του χαρακτηριστικών που προέρχονται από την παράδοση της εθνοτικής τους ιδιαιτερότητας. Έτσι, οι αυθεντικοί δημιουργοί (rapers και breakers) είχαν και έχουν ακόμα τις δικές τους πορείες ζωής και καριέρας, παραμένοντας συνειδητά μέχρι σήμερα εκτός της μουσικο-χορευτικής βιομηχανίας. Παράλληλα, εξακολουθούν να βιώνουν τη μουσικο-χορευτική «κουλτούρα του hip hop» στο δρόμο, διαδίδοντάς την μέσω των live, των φεστιβάλ, του διαδικτύου, του YouTube και των υποστηρικτών τους.

Συμπερασματικά, η μουσικο-χορευτική «κουλτούρα hip hop» αναδύθηκε μέσα από το πλέγμα της αμφισβήτησης που στηρίχθηκε στη μη παραδοχή των τρέχουσων αξιών και θεσμών καθώς και στην ύπαρξη έντονων φυλετικών διακρίσεων και κοινωνικών αντιφάσεων. Άλλωστε, το ίδιο το hip hop από την εμφάνισή του υπήρξε συνώνυμο της ανατρεπτικότητας. Στην «αυθεντική» του μορφή υπήρξε μια καθαρά «μαύρη» και «λατίνα» μουσικο-χορευτική υποκουλτούρα, η οποία για δεύτερη φορά στην αμερικανική ιστορία -μετά το ροκ εν ρολ- αποκτούσε υψηλά ερείσματα στη λευκή νεολαία της χώρας. Σε μια περίοδο που οι Η.Π.Α. μάζευαν τα κομμάτια τους από τον πόλεμο του Βιετνάμ και τα επακόλουθα των φυλετικών διακρίσεων έφταναν στο αποκορύφωμά τους, η γνωριμία της αμερικανικής λευκής νεολαίας με την κουλτούρα της λατίνας και κυρίως της αφροαμερικανικής κοινότητας -για δεύτερη φορά- αποτελούσε μια 'επικίνδυνη' εξέλιξη, η οποία για το κοινωνικό status της εποχής θα μπορούσε εύκολα να την 'εισάγει' στο δρόμο της ηθικής αποχαλίνωσης και της παραβατικότητας.

Κατά μία άποψη, τα στοιχεία αυτά το κατέστησαν ως 'επικίνδυνο δρώντα', που σαφώς δεν μπορούσε να αντιμετωπιστεί, όπως π.χ. αντιμετωπίζεται ένα εχθρικό κράτος που επιτίθεται. Χρειάστηκε να κατανοηθεί και να προσεγγισθεί όχι ως «εξωτικό» μουσικο-χορευτικό φαινόμενο, αλλά ως 'απειλή' που απαιτεί νέες αναγνώσεις, νέες προσλήψεις και διαφορετικές απαντήσεις, τις οποίες μπορούσε να δώσει μία οργανωμένη (παγκόσμια) κοινωνία. Μία (παγκόσμια) κοινωνία που η αγορά της λειτουργούσε στη βάση κοινών συστημικών οικονομικών τρόπων, που αφορούσαν αφενός στον έλεγχο της μουσικο-χορευτικής βιομηχανίας, και, αφετέρου, στο κέρδος. Έτσι, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των εταιρειών που ασχολούνται με την οικονομική διάσταση της μουσικο-χορευτικής παραγωγής του hip hop δεν ήταν πρωταρχικό ζητούμενο να προαγάγουν το 'γνήσιο', αλλά αυτό που παράγει οικονομικό κέρδος. Όπως επισημαίνει ο Howes (1969), οι επιχειρήσεις συχνά επιδιώκουν να αξιοποιήσουν την ανατρεπτική γοητεία μιας υποκουλτούρας, καθώς αναζητούν το 'cool' πρότυπο, που είναι πολύτιμο στην πώληση οποιουδήποτε προϊόντος. Και το συγκεκριμένο προϊόν, λόγω της ιδιαίτερης δομο-μορφολογίας του, προσφέρθηκε για την ανάπτυξη μιας καινούργιας εν δυνάμει αγοράς για την προώθηση και διάδοση της νέας υποκουλτούρας στην οποία η μουσικο-χορευτική βιομηχανία έκανε το δικό της παιχνίδι, με βάση τα νέα δεδομένα.

Η μουσική hip hop συνιστά ένα τελείως διαφορετικό είδος μουσικής και στιχουργικής τεχνικής. Αρχικά, τρόπος μουσικής και ποιητικής έκφρασης των περιθωριακών και κοινωνικά αποκλεισμένων αφροαμερικανών στα γκέτο της Νέας Υόρκης, θα παραμείνει για αρκετό καιρό ως γνήσια αστικο-λαϊκή δημιουργία με περιορισμένο και συγκεκριμένο ακροατήριο.

Ωστόσο, σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα θα επεκτείνει το πεδίο παραγωγής και διάδοσής της και σε άλλα κοινωνικά στρώματα τόσο της προαναφερόμενης μεγαλούπολης όσο και άλλων μεγαλουπόλεων των Η.Π.Α. Στη συνέχεια, θα εξαπλωθεί παγκοσμίως χάρη στα Μ.Μ.Ε., τα οποία θα παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξή της και θα κάνουν διάσημους τους μεγάλους δεξιότεχνες rappers και breakers, ‘μαζεύοντάς’ τους -σε μεγάλο βαθμό- από το δρόμο και την παραβατικότητα. Πρόκειται για εξέλιξη, η οποία μολονότι είχε καθοριστικές επιπτώσεις στο θεματικό περιεχόμενο των στίχων και γενικότερα στο ιδεολογικό υπόβαθρο και τον ιδεολογικό κώδικα της μουσικής hip-hop, εντούτοις θα διατηρήσει σε μεγάλο βαθμό ανέπαφα τα μορφολογικά της χαρακτηριστικά. Μόνο κατά την δεκαετία του 1990 και εντεύθεν η μουσική hip hop με την εμπορικοποίηση, την πληθωρική και παγκόσμια διαδοσή της από όλα τα Μ.Μ.Ε. γίνεται της μόδας με δισεκατομμύρια αποδέκτες σε όλο τον κόσμο. Αυτό, είχε ως συνέπεια, αφενός την πλαστογράφιση των μορφοσυντακτικών της στοιχείων και της αρχικής της σημειολογίας προκειμένου να γίνει πιο ‘εύπεπτο’ και καταναλώσιμο προϊόν, και, αφετέρου, την αποκοπή από τις ρίζες της, εξαφανίζοντας την αυθόρμητη και αυθεντική της διάσταση ως έκφραση του περιθωρίου.

Παρά το γεγονός ότι τις τελευταίες δεκαετίες έχει έντονα πολιτικοποιηθεί και, παρά τη σθεναρή αντίσταση νέων καλλιτεχνών που προσπαθούν να γυρίσουν τη hip hop στις παλιές της δόξες, εντούτοις, η μοίρα της είχε ήδη προδιαγραφεί από τη στιγμή που ‘ανακαλύφθηκε’ στο σύγχρονο μετακαπιταλιστικό κόσμο από τα υψηλότερα και οικονομικά ευμαρέστερα κοινωνικά στρώματα και την παγκόσμια μουσική βιομηχανία, την οποία διαχειρίζονται πλέον κυρίως οι ‘λευκοί’.

Ανάλογη πορεία συναντάται και στην εξέλιξη του χορού. Από περιθωριακή έκφραση της «μαύρης» και «λατίνας» ή «μη λευκής» Νέας Υόρκης της εποχής του 1960-1970, θα παραμείνει για αρκετό διάστημα ως γνήσια αστική δημιουργία που εκφράζει τις επιθετικές και παραβατικές συμπεριφορές των -εξαθλιωμένων από τη φτώχεια και τις φυλετικές διακρίσεις- γκέτο της προαναφερόμενης μεγαλούπολης. Προοδευτικά, ακολουθώντας την εξέλιξη της μουσικής, θα αποκτήσει ευρύτερο ακροατήριο με αποδέκτες σε όλα τα μέρη του κόσμου, ενώ από την δεκαετία του 1990 και μετά θα αναμιχθεί με ποικίλα νέα είδη «χορών του δρόμου».

Εξελικτικά, η εισαγωγή της rap μουσικής στα μουσικά charts, η αναμετάδοση ‘battles’ μεταξύ χορευτικών ομάδων από την τηλεόραση και τα έντυπα, τα μουσικο-χορευτικά βιντεοκλίπ καθώς και η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών με θέμα το breaking, θα μεταβάλλουν τη δομο-μορφολογία του καθώς και το σημασιολογικό του περιεχόμενο. Ήδη η

εμπορευματοποίησή του είχε ολοκληρωθεί από τη στιγμή που οι χορευτές άρχισαν να ασχολούνται επαγγελματικά με το συγκεκριμένο είδος χορού και οι μεγάλες σχολές χορού σε ολόκληρο τον κόσμο ενσωμάτωσαν στο πρόγραμμά τους μαθήματα breaking και ευρύτερα hip hop. Ο συλλογικός του χαρακτήρας που αρχικά περιοριζόταν στις εικονικές ή πραγματικές μάχες στα όρια των γκέτο πέρασε στα επαγγελματικά χορευτικά Crews με δημόσιες εμφανίσεις σε διάφορα φεστιβάλ και συναγωνισμούς σε παγκόσμιους διαγωνισμούς με άλλα Crews σε όλα τα μέρη του κόσμου. Η πρακτική αυτή μετέβαλε άρδην τη διαδικασία παραγωγής του, τόσο σε επίπεδο οικονομικών δεδομένων όσο και σε επίπεδο παραγωγής εννοιών και σημασιοδότησης. Από τη στιγμή που σήμερα αξιολογείται σύμφωνα με τις επιταγές της αγοράς είναι εκ προοιμίου δεδομένο ότι θα πρέπει να προσαρμοστεί σύμφωνα με τους νόμους της.

Σήμερα, το breaking αποτελεί αναμφισβήτητα μορφή τέχνης που ενσωματώνει το χαρακτήρα της καταγωγής του σε ένα, υψηλού επιπέδου, αισθητικό αποτέλεσμα. Ωστόσο, αυτό το αισθητικό αποτέλεσμα έχει κόστος, εφόσον από την αισθητική που εξέπεμπε ως υποκουλτούρα μετασηματίστηκε σε προϊόν της συμβατικής αισθητικής. Από τη στιγμή που το συγκεκριμένο στυλ χορού υιοθετήθηκε από τις εταιρίες μαζικής διακίνησης εμπορικών προϊόντων και τράβηξε το ενδιαφέρον των μέσων ενημέρωσης, επαναπροσδιορίστηκε και επανανοηματοδοτήθηκε. Απογυμνωμένο από τη βιωματικότητα του, δηλαδή το παλιό καταγγελτικό ή επιθετικό του περιεχόμενο, είναι μεν άκρως αισθητικό, αλλά διαφορετικό σε νοήματα και σημασιοδοτήσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι σήμερα μπορεί ως χορευτική κουλτούρα να εμφανίζεται ‘διαφορετική’ ή και ‘αντικαθεστωτική’ χωρίς όμως να αμφισβητεί ουσιαστικά τη σύγχρονη μορφή της καπιταλιστικής οικονομίας και τους κανόνες της παγκόσμιας αγοράς. Όπως έχει συμβεί και στο παρελθόν με άλλες πολιτισμικές εκφράσεις του περιθωρίου, η εισαγωγή των εμπορευματικών σχέσεων στον τρόπο παραγωγής και διάδοσής του, η ένταξη της πλειοψηφίας των δημιουργών του στο κρατικό πολιτικό και οικονομικό παιχνίδι καθώς και η οικειοποίησή του από τα κυρίαρχα κοινωνικά στρώματα ήταν αναπόφευκτο να οδηγήσει εξελικτικά στην ‘απορρόφησή’ του από τον κυρίαρχο πολιτισμό και στην ανατροπή του κοινωνικού του χαρακτήρα.

Η διαχρονική πορεία της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop», αφενός, εκφράζει τον πολυεθνικό χαρακτήρα των μεγαλουπόλεων και εγγράφει πολιτισμικά τη μακρόχρονη ιστορία των μεταναστεύσεων, των φυλετικών διακρίσεων, των δημογραφικών αλλαγών και των τεχνολογικών πειραματισμών στο χώρο της τέχνης (Kelley, 1997; Λαλιώτη, 1999). Αφετέρου, σκιαγραφεί την αμφισημία της, τις χρήσεις και καταχρήσεις της από την εξουσία, το κατεστημένο αλλά και την αξιοποίησή της, ως πολιορκητικό κριό, ενάντια στην

καθεστηκυία τάξη, ως μέσο διεκδίκησης δικαιωμάτων, ως μέσο επιβολής μιας νέας κοινωνικο-πολιτικής τάξης. Τα χαρακτηριστικά της κατέστησαν την πρακτική του 'hip hopping' εύφορο πεδίο ιδεολογικής άσκησης και πολιτικοποίησης, αλλά και ευάλωτη στη χρήση της σε ψυχολογικές τακτικές χειραγώγησης.

Παρά ταύτα, παραμένει πάντα γεγονός, ότι η gar μουσική αποτέλεσε για περίπου 20 χρόνια την καθεαυτό πολιτισμική έκφραση των ανόμων και βαθιά εξαθλιωμένων κοινωνικών ομάδων των αστικών κέντρων των Η.Π.Α. Ταυτόχρονα, παραμένει πάντα γεγονός, ότι τόσο η gar και, γενικότερα η μουσική hip hop, όσο και ο χορός (breaking), συγκρότησαν ένα πολιτιστικό μόρφωμα που άλλαξε τη μουσική, ενδυματολογική, κινηματογραφική και χορευτική βιομηχανία σε ολόκληρο τον κόσμο. Επίσης, παραμένει πάντα γεγονός, ότι σε αντίθεση με άλλα είδη μουσικής και χορού που προέκυψαν ως φωνές διαμαρτυρίας των μαύρων -ήδη από την εποχή του δουλεμπορίου και της αποικιοκρατίας- όπως π.χ. η disco, η jazz, η R'n'B, η house και άλλα μαύρα μουσικά και χορευτικά ιδιώματα και τα οποία οικειοποιήθηκαν πολύ γρήγορα οι λευκοί, η μουσική hip hop εξακολούθησε για δεκαετίες να ελέγχεται από τους αφροαμερικανούς (Gilroy, 1993; Weheliye, 2005, 2013).

Τέλος, είναι γεγονός ότι η πρακτική του 'hip hopping' εντάχθηκε στον κυρίαρχο αστικό λόγο ως μια επικίνδυνη, ανήθικη, παράνομη και παραβατική δραστηριότητα. Την ίδια στιγμή, ως νεανικός υποπολιτισμικός σχηματισμός με χαρακτηριστικά υποκουλτούρας, το λεγόμενο 'hip hop κίνημα', κράτησε και εξακολουθεί να κρατά μια κριτική απόσταση και ένα χαρακτήρα αντίστασης απέναντι στον δεσπίζοντα 'ενήλικο' και 'νηφάλιο' καπιταλιστικό κόσμο. Και αν ο καπιταλισμός καταφέρνει συχνά να κάμπει τις νεανικές αντιστάσεις και να ενσωματώνει τις διαφορές μετατρέποντάς τες σε εμπορεύματα, φαίνεται ότι μια πτυχή της μουσικο-χορευτικής «κουλτούρας hip hop» εξακολουθεί να αντιστέκεται στις κυρίαρχες πρακτικές της εμπορευματικής κοινωνίας.

Ωστόσο, αυτή η νεανική αντίσταση με την επιμονή στις αρχικές παραδοχές του 'hip hop κινήματος' φαίνεται να μην είναι τόσο ισχυρή ώστε να ανατρέψει τη διαχρονικά επίκαιρη φράση του Μαρξ (1967), σύμφωνα με τον οποίο «στον τρόπο του κέρδους, όπως και στις απολαύσεις της, η οικονομική αριστοκρατία δεν είναι τίποτα άλλο από τη νεκρανάσταση του λούμπεν-προλεταριάτου στα ανώτατα στρώματα της αστικής κοινωνίας».

Βιβλιογραφία

- Adshead, J. & Layson, J. (1986). *Dance history. A methodology for study*. London: Dance Books.
- Aigen, K. (2005). *Music-centered music therapy*. Gilsum, NH: Barcelona.
- Althusser, L. P. ([1970]2014). *On the reproduction of capitalism: Ideology and ideological state apparatuses*. Trns. by G. M. Goshgarin. Frwd. by E. Balibar. London, New York: Verso.
- Althusser, L. P. (1971). Ideology and ideological state apparatuses: Notes towards an investigation. Στο L. Althusser (Ed.). *Lenin and Philosophy and Other Essays* (σσ. 121-173). London: New Left Books.
- Althusser, L. P. ([1976]1978). *Θέσεις*. Μτφρ. Ξ. Γιαταγάννα. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Arce, R. (2005). Hip-Hop portrayal of women protested. CNN (March 4, 2005). [<http://www.cnn.com/2005/showbiz/Music/03/03hip.hop...>]. Και διαδικτυακός τόπος: <https://www.google.gr/search?+Rose+Arce+CNN+Hip-hop+portrayal+of+women+protested...>. Ανακτήθηκε στις 18/12/2015.
- Beaver, W. (2010). Rap and the recording industry. *Business and Society Review*. 115/1, 107-120.
- Behan McCullagh, Ch. (1984). *Justifying historical descriptions* (Cambridge Studies in Philosophy). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bogdanov, V., Woodstra, Ch., Erlewine, S. Th. & Bush, J. (2003). *All music guide to hip hop. The definitive guide to rap and hip hop*. New York: Backbeat Books.
- Breakdancing/B-boying/Breaking. (2014). Ανάκτηση στις 23/1/2016, από διαδικτυακό τόπο: [<https://historyofthehiphop.wordpress.com/hip-hop-cultures/break-dancingdance>].
- Brown, L. (2009). Hip to the game-dance world vs music industry. The battle for hip hop's legacy. *Movement Magazine* (18/2/2009). Ανακτήθηκε στις 30/7/2015. Διαδικτ. τόπος: [http://www.movmnt.com/monsters-of-hip-hop-2_003332.html].
- Brooks, S., & Conroy, T. (2011). Hip-hop culture in a global context: interdisciplinary and cross-categorical investigation. *American Behavioral Scientist*, 55/1, 3-8.
- Chang, J. (2005). *Can't stop won't stop: A history of the hip hop generation*. New York: St. Martin's Press. (Introduction: Dj Kool Herc).

- Chang, J. (2006). *Total chaos: The art and aesthetics of hip-hop*. New York: Basic Civitas.
- Chang, J. (2007). It's a hip-hop world. *Foreign Policy*, 163, 58-65.
- Chauvin, Luc S. A. (2015). Hip hop και πολιτική: Η «απαγωγή» της κουλτούρας και το παράδειγμα του αλγερίνικου ραπ. Μτφρ./επιμ. Λεωνίδας Οικονομάκης. *Το Περιοδικό* (12/12/2015). [Διαδικτυακός τόπος: <http://www.toperiodiko.gr/hip-hop...>]. Ανακτήθηκε στις 27/12/2015.
- Cohen, G. A. (1978). *Karl Marx's theory of history: A defense*. Princeton: Princeton University Press.
- Coudntrpickname (1/12007). Bboy/Bgirl Foundations: Toprock. Ανακτήθηκε στις 8/11/2011. YouTube [<http://www.youtube.com/watch?...>].
- Croteau, D., Hoynes, W. & Milan, S. (2014). *Media/Society: Industries, images, and audiences*. USA: Sage Publications, Inc.
- Γύφτουλας, Ν. (2003). Κοινωνικές όψεις της σύγχρονης ελληνικής χορευτικής πραγματικότητας. Στο *Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού*, 5 (σσ. 223-231). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Δαμιανάκος, Στ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Diawara, M.(1998). *In search of Africa*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Del Barco, M. (2002). *NPR: Breakdancing. Present at the Creation*. [Διαδικτυακός τόπος: www.npr.org/programs/mominglfeatures/patc/breakdancing/. 8/3/2007].
- Dimitriadis, Gr. (1996). Hip hop: From live performance to mediated narrative. *Popular Music*, 15/2, pp. 179-194.
- Dimitriadis, G. (2001). *Performing identity/performing culture: Hip hop as text, pedagogy and lived practice*. New York: Peter Lang.
- Εθνικό Μετσόβιο Πολυτέχνειο. Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών (2009-2010). Το όπλο, το γκέτο και η 'μαύρη γυναίκα'. Ανακτήθηκε στις 15/12/2015 από διαδικτυακό τόπο: [<http://courses.arch.ntua.gr/fsr/135918/ghetto-oplo-mavrigineka>].
- Emmett, G. Price III, (2006). *Hip hop culture*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio, Inc.
- Freeman, Sant. (2009). Planet funk. *Dance Spirit Magazine*. Ανακτήθηκε στις 9/9/2009. [Διαδ. τόπος: <http://www.dancespirit.com/articles/2177>].

- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. Στο Leppert, R. & McClary, S. (Eds.). *Music and society: The politics of composition, performance and reception*. (pp. 133-150). Cambridge: Cambridge University Press.
- [<http://www.huffingtonpost.com/2013/09/19/female-djs-edm-electronic-music...>]
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guervara, N. (1996). *Women writin' rappin' breakin'*. Στο Perkins, W. E. (Ed.). *Droppin' science: Critical essays on rap music and hip hop culture*. (pp. 49-62). Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Hadjinikolaou, N. ([1973]1978). *Art history and class struggle*. Trns. by L. Asmal. London: Pluto Press.
- Hansen, C.H. (1995). Predicting cognitive and behavioral effects of gangsta rap. *Basic and Applied Social Psychology*, 16/1-2, 43-52.
- 'Hip Hop History'. [Διαδικτυακός τόπος: https://en.wikipedia.org/.../Hip_hop_history...].
- 'History of Breakdancing' (1999). Ανάκτηση στις 23/1/2016.
- Διαδ. τόπος [http://www.globaldarkness.com/articles/history_of_breaking.htm].
- Holman, M. (1984). Breaking: The history. Στο M. Forman & M. A. Neal (Eds.). *That's the joint: The hip hop studies reader*. (pp. 31-39). New York: Routledge.
- Howell, C. M. & Prevenier, W. (2001). *From reliable sources: An introduction to historical methods*. New York: Cornell University Press.
- Howes, D. (1996). *Cross-cultural consumption: global markets, local realities*. New York: Routledge.
- Huntington, Stalling Carla (2007). *Hip hop dance: Meanings and messages*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, Inc. Publishers.
- Israel. (2002). *The Freshest kids: A history of the b-boy* (DVD). USA: QD3 Entertainment.
- Ivic, D. (2010). *Storia ragionata dell'hip hop italiano*. 1a Edizione. Roma: Arcana.
- Kelley, R. D. G. ([1977]1997). *Yo' mama's disfunkcional! Fighting the culture wars in urban America*. Boston: Beacon Press.
- Keyes, C. (2002). *Rap music and street consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.

- Kugelberg, J. (2007). *Born in the Bronx: A visual record of the early days of hip hop*. New York City: Rizzoli International Publications Inc.
- Kubrin, Ch.E. (2005). Gangstas, thugs and hustles: Identity and the code of the street in rap music. *Social Problems*, 52/3, 360-378.
- Laboskey, S. (2001). Getting off: Portrayals of masculinity in hip hop dance in film. *Dance Research Journal*, 33/2, 2112-2120.
- Λαλιώτη, I. (1999). Οι 'hip-hop' ιστορίες της Νέας Υόρκης. *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 25/04/1999.
[Επίσης, βλ. διαδ. τόπο: www.tovima.gr/opinions/article/?aid=110318].
- La Rocco, Cl. (2006). A breaking battle women hope to win. *The New York Times*.
[<http://www.nytimes.com/2006/08/06/arts/dance...>]. Ανάκτ. 19/9/2014.
- Lena, J. C. (2006). Social context and musical content of rap music, 1979-1995. *Social Forces*, 85/1, 479-495.
- Mansbach, A. (2009). *The ascent of hip-hop: A historical, cultural, and aesthetic study of b-boying*. (Book review of J. Schloss', *Foundation: B-boys, b-girls and hip-hop culture in New York*). The Boston Globe. Ανάκτηση στις 27/9/2015, από διαδικτυακό τόπο:
[http://www.boston.com/ae/books/articles/2009/05/24/the_ascent_of_hip_hop/].
- Marwick, A. ([1970]2000). *The nature of history*. Basingstoke: Palgrave.
- Marx, K. (1967). *Les luttes de classes en France (1848-1850)*. Paris: Ed. Sociales. Επίσης, βλ. και Marx, K. (1967). *Les luttes de classes en France (1848-1850)*. Ηλεκτρονική έκδοση του κειμένου. Πλήρης έκδοση 8/4/2002, Chicoutimi, Québec. Διαδικτ. Τόπος:
[<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1850/03/km18500301.htm>].
- Matthew, A. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls, and hip-hop culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- McCracken, Gr. (1986). Culture and consumption: A theoretical account of the structure and movement of the cultural meaning of consumer goods. *Journal of Consumer Research*, 13, 71-81.
- McCracken, Gr. (1988). *The long interview*. Newbury Park, CA: Sage Publications Inc.

- Morgan, M. (2001). *Nuthin' but a G thang: Grammar and language ideology in hip-hop identity*. Στο S.L. Lanehart (Ed.). *Sociocultural and historical contexts of African American English*. (187-210). Athens, GA: University of Georgia Press.
- NPR.org. (2002). *Breakdancing, present at the creation*. NPR.org.National Public Radio. (14/10/2002). Διαδικτυακός τόπος: [<http://www.npr.org/templates/story/story.php...>]. Ανακτήθηκε στις 28/5/2014.
- O' Connor, R. (2010). Breaking down limits through hip hop. *NthWORD Magazine (nthWORD LLC)*, 8, 3-6 (December 2010). Ανακτήθηκε στις 28/5/2014. Διαδικτυακός τόπος: [[www.nthword.com/issue8/nthWORDinterview with...](http://www.nthword.com/issue8/nthWORDinterviewwith...)].
- Omi, M. & Winant, H. (1986). *Racial formation in the United States from the 1960s to the 1980s*. New York: Routledge.
- Pabon, J. (2006). Physical graffiti: The history of hip hop dance. Στο J. Chang (Ed.). *Total chaos. The art and aesthetics of hip hop*. (pp.18-26). New York: Basic Civitas.
- Polley-Edmunds, P. K. & Williams, E. L. (2006). The globalisation of the hip hop market. *Int. J. Management and Decision Making*, 7/5, 557-570.
- Reese, R. R. (2000). From the fringe: Hip hop culture and ethnic relations. *Popular Culture Review*, v. XI/2 [Βλ. Διαδ. τόπο: <http://www.cpp.edu/~rrreese/hiphophtml>].
- Rivera, R. (2003). *New York Ricans from the hip hop zone*. New York City: Palgrave MacMillan.
- Rossiter, N., Goodrich, P. & Shaw, J. (2011). Social capital and music entrepreneurship. *Journal of Management and Marketing Research (AABRI)*, 7, 1-12. Βλ. διαδικτυακό τόπο: [www.aabri.com/manuscripts/10660.pdf].
- Schloss, J. G. (2009). *Foundation: B-boys, b-girls and hip-hop culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Schneider, N. (1995). Τέχνη και κοινωνία: Η Κοινωνιο-ιστορική προσέγγιση. Στο *Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης*. (384-418). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Shepherd, J. (1987). Music and male hegemony. Στο Leppert, R. & McClary, S. (Eds.) *Music and society. The politics of composition, performance and reception*. (pp. 151-172). Cambridge: Cambridge University Press.
- Strode, T. & Wood, T. (2008). *The hip hop reader*. New York: Addison-Wesley.

- Stylo, S. & M.L.E (Motion Live Entertainment). (2006). *The Northside research project: Profiling hip hop artistry in Canada*.
[Διαδικτυακός τόπος: <http://canadacouncil.ca/~media/files/research...>]
- Tanner, J., Asbridge, M. & Wortley, S. (2009). Listening to rap: cultures of crime, cultures of resistance. *Social Forces*, 88/2, 693-722.
- Tate, Gr. (4/1/2005). 'Hip-hop Turns 30: Whatcha Celebratin' For?'. *Village Voice*.
[<http://www.villagevoice.com/news/0501,tate,59766,2.html>]. Ανάκτηση 19/10/2015.
- The Independent: Independent News and Media (18/3/2005). Women Get the Breaks. Διαδ. τόπος: [<http://licence.icopyright.net.users/view...>]. Ανάκτηση 19/10/2015.
- Thomas, J. R. & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα* (Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης: Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Tricia, R. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH and London: Wesleyan University Press.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013). *Χορολογικά Θέματα Β'. Περί Χορού. Για μία επιστημονική τεκμηρίωση του χορού: Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: Β. Κ. Τυροβολά.
- Van Eijck Koen, E. (2001). Social differentiation in musical taste patterns. *Social Forces*, 79/3, 1163-1185.
- Ψυχοπαίδης, Κ. (1994). *Ιστορία και μέθοδος*. Αθήνα: Σμίλη.
- Walker, J. (2005). 'Crazy Legs -The Revolutionary'. (Web Media Entertainment GmbH). Ανάκτηση στις 27/9/2014. [Διαδ. τόπος: www.sixshot.com/articles/4884].
- Weheliye, Al. G. (2005). *Pornographies: Grooves in sonic afro-modernity*. Durham: Duke University Press.
- Westbrook, Al. (2002). *Hip hoptionary: The dictionary of hip hop terminology*. New York: Harlem Moon Broadway Books.