



Culturele identiteit in hedendaagse
Nederlandstalige hiphop
AAFJE DE ROEST

De nieuwe golf

*Culturele identiteit in hedendaagse
Nederlandstalige hiphop*

Aafje de Roest

Amsterdam University Press

In dit boek zijn delen uit eerdere publicaties verwerkt.

Hoofdstuk 2 en 3 bevatten inzichten die eerder in aangepaste vorm zijn gepubliceerd in mijn ongepubliceerde masterthesis 'Buurtvaders: een kritische lezing van de performance van represent door vier Nederlandse hiphopartiesten' (2017), verschenen bij de Universiteit Utrecht.

Hoofdstuk 5 'Sprekers van het Smibanese' is eerder in aangepaste vorm gepubliceerd als 'Speaking Smibanese: Hip-Hop, Local Youth Language Variety, and Representations of the Amsterdam Bijlmer', *Parallax* 28, nr. 1 (2023): 105-120.

Ontwerp omslag: Studio 026, Velp

Ontwerp binnenwerk: Crius Group, Hulshout

ISBN 978 90 4856 878 9

e-ISBN 978 90 4856 879 6 (e-pdf)

e-ISBN 978 90 4856 878 9 (epub)

DOI 10.5117/9789048568789

NUR 610



Creative Commons License CC-BY NC ND

(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>)

© F.A. de Roest / Amsterdam University Press B.V., Amsterdam 2026

Some rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, any part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise).

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	9
2. Cultuurhistorische context	17
Hiphop als internationale jeugdcultuur	17
Een korte geschiedenis van Nederlandstalige hiphop (1980-nu)	20
3. Theoretische lens en methode	25
Authenticiteit in hiphop: <i>realness</i> en <i>street credibility</i>	26
Het hiphop-authenticiteitsdebat	29
Het lokale in hiphop: <i>represent</i>	33
Culturele identiteit in hiphop	38
Hiphopverhalen	40
Een multimodale discoursanalyse van hiphop	42
4. De buurtvader	47
<i>Represent, roots, religie en mannelijkheid in Lijpes 'Vergeet De Buurt Nooit' (2018)</i>	
Lijpe: <i>realste</i> in de game	48
'Vergeet De Buurt Nooit': tussen straatrap en Maroc-hop	49
Represent de buurt: het lokale	52
Represent de <i>posse</i> : masculiniteit	54
'Ik kan voorlopig vuren': de straat en/of hiphop	56
<i>Muslim Cool</i>	59
Lijpes <i>Muslim Cool</i>	60
<i>Muslim Cool</i> als uiting van verzet	64
Conclusie	68
5. Sprekers van het Smibanese	71
Represent, <i>realness</i> en rebellie bij SMIB	
SMIB Worldwide	72
Cultuurhistorische context: stigma op de Bijlmer	73
Smibanese en hiphop als <i>resistance vernaculars</i>	76
Represent de Bijlmer, represent de Smib	81
SMIB- <i>squaaaad</i> : represent de <i>posse</i>	82
'Tot ik heel diep sliep': kritisch-liefdevolle representaties van de Smib	84
SMIBs rebelse cool	87

(G)lokaal zwart verzet	89
Conclusie	92
6. Maatschappijkritische monnik tussen wijsheid en witheid	95
Represent Amsterdam, witheid, klasse en (internet)wijsheid op Abels <i>A</i>	
<i>A</i>	96
Witheid in een Nederlandse (hiphop)context	96
Abel: rebel tussen hiphop en punk	99
Represent Amsterdam, represent het wereldwijde web	102
Klassenkritiek op <i>A</i>	106
Wit privilege gedeconstrueerd	109
Abels (systeem)kritiek	111
Conclusie	114
7. Stemmen uit de regio	117
Represent de regio, de plattelandsidylle en jeugdig escapisme in Ares' <i>Wavyman – Live From Mars</i> (2022) en Jacin Trills <i>Happyland</i> (2017)	
Van Happyland tot Mars	118
De sfeer van de regio: sociaalgeografische context	119
De mythe van de stad	120
De plattelandsidylle	122
Represent de regio, represent de rurale idylle	123
DIY-hiphopambacht: Jacin Trills onafhankelijke maakpraktijk	124
'Op eenzame hoogte': Ares' artistieke autonomie	126
Represent de gemeenschap	128
Van pastorale naar escapisme	129
Trap-politiek in Happyland	130
Maatschappijkritiek vanaf Mars	133
Conclusie	135
8. Koninginnen van de hiphopgame	137
S1os, Latifah's, Lionstorms en Famke Louises hiphopfeministische identiteitsconstructies	
S1o, Latifah, Lionstorm en Famke Louise	139
<i>Check it while I wreck it</i> : een hiphopfeministisch kader	141
'It's a man's world, maar niet in de mijne': S1os hiphopfeminisme	143
'Domination aan deze kant': Latifah's hiphopfeminisme	148
'Ik ben vies': Lionstorms hiphopfeminisme	153

‘De koningin is back’: Famke Louises hiphopfeminisme	156
Conclusie	160
9. Tot slot	163
Ingewijde, buitenstaander of beide? Reflecties op positionali- teit in hiphoponderzoek	172
Bibliografie	181
Noten	195

1. Inleiding

Schiermonnikoog, 2015. Een frisse wind waait, de februarizon schijnt, de golven deinen en in de verte klinkt een nieuw geluid. Een groep jonge, veelbelovende Nederlandse hiphopartiesten, onder wie Ronnie Flex, Lil' Kleine en Frenna, arriveert op het Nederlandse Waddeneiland. Samen vormen ze het collectief New Wave. Twee weken lang werken de artiesten non-stop aan nieuwe nummers, die ze een paar maanden later zullen uitbrengen op het gelijknamige album *New Wave* (2015). Op die plek en op dat moment zullen deze artiesten nog nauwelijks vermoeden welke invloed dit album zal hebben op de Nederlandse hiphoptraditie, en breder, op de Nederlandse muziekwereld. Want *New Wave* is in een mum van tijd razend populair, met name onder jongeren. Met zestig miljoen *streams* is het het best beluisterde album van 2015.¹ Hits als 'Drank & Drugs', 'Investeren In De Liefde', 'No Go Zone' en 'Zeg Dat Niet' worden op vrijwel elk feestje en elk pleintje gedraaid. Natuurlijk was hiphop in Nederland in eerdere jaren ook al heel populair, maar vanaf 2015 staan de Spotify-lijsten en hitlijsten er echt vol mee. Het succes van *New Wave* betekent de definitieve doorbraak van Nederlandse, Nederlandstalige hiphop bij het grote publiek.

Het album wint bovendien prestigieuze Nederlandse muziekprijzen, zoals een Edison voor Beste Album van het Jaar (2016) en de Popprijs (2015), die wordt uitgereikt aan de artiest die dat jaar de belangrijkste bijdrage heeft geleverd aan de Nederlandse popmuziek. In het juryrapport van de Popprijs – een prijs die vanuit de industrie zelf komt – lezen we: '[N]iemand kon er in 2015 omheen. Een historisch project dat de muziekwereld liet voelen dat alles anders kan. Je hoeft geen platen, cd's of downloads uit te brengen om gehoord te worden.'² De jury benoemt precies wat zo opvallend is aan *New Wave*: het komt alléén online uit. Inmiddels is dat natuurlijk goed voorstelbaar, maar op dat moment is dat nog erg ongebruikelijk – vandaar dat de Popprijsjury het expliciet benoemt.

Top Notch, het Nederlandse hiphoplabel dat *New Wave* initieert en uitgeeft, kiest er niet zomaar voor om het album alleen online uit te geven: het wil een principieel punt maken. In de jaren voor 2015 wordt Nederlandstalige hiphop online al volop gestreamd, maar krijgt het genre op traditionele muziekplatforms als de radio nog vaak geen podium.³ Ook komt het nauwelijks in de hitlijsten terecht, die op dat moment nog bepaald worden door de optelsom van het aantal verkochte fysieke singles en het aantal downloads van een nummer. Vanaf 2013 verandert dit. Vanaf dan tellen streams namelijk wél mee in de populariteitsmetingen van muziek

in Nederland en wordt zichtbaar wat de scene allang wist: dat er online een groot – zelfs enorm! – publiek is voor Nederlandstalige hiphop, een publiek dat veelal op een andere, nieuwe manier muziek consumeert, namelijk door te streamen.⁴ Twee jaar later komt *New Wave* uit: een online hiphopalbum dat de hitlijsten domineert. Het succes van dit album vestigt de aandacht van de Nederlandse muziekindustrie voor eens en altijd op de mogelijkheden van digitale muziekconsumptie, -distributie en -productie. En op Nederlandstalige hiphop – wat een van de dominante jeugdculturen van Nederland wordt. Vanwege de pioniersfunctie van *New Wave*, een album dat een nieuwe generatie hiphopartiesten inluidt en zoveel voor de hedendaagse Nederlandse hiphopscene heeft betekend, vernoem ik dit boek ernaar.

In de jaren rond *New Wave* wordt Nederlandstalige hiphop immens populair in Nederland. In december 2016 noemt hiphopblog *Puna* dat jaar al ‘het meest succesvolle jaar in Nederlandse hiphop ooit’. Hoogtepunt? Broederliefdes album *Hard Work Pays Off 2* (2016), dat dertien weken op nummer 1 in de Album Top 100 staat en een dertien jaar oud record van Frans Bauer breekt.⁵ En dan moeten de echte piekjaren nog komen. In 2017 zijn zestig procent van de meest gestreamde artiesten Nederlandse hiphopartiesten. In 2018 zijn acht van de tien meest gestreamde nummers op Spotify Nederlandstalige hiphoptracks.⁶ En in 2019 wordt Frenna’s muziek het meest gestreamd in Nederland: meer dan een miljard (!) keer. En hoewel het leven zich in 2020 en 2021 door de coronacrisis grotendeels online afspeelt, breken zangeres Yade Lauren en rappers Qlas & Blacka ‘zonder ooit een concert te hebben gegeven’ in die jaren met torenhoge streamingscijfers door bij het grote publiek.⁷ Vanaf 2021 neemt het succes van Nederlandstalige hiphop enigszins af en groeit de populariteit van Nederlandstalige pop, maar heeft hiphop nog steeds een prominente plek in de Spotify-toplijsten.⁸ Nederlandstalige hiphop is vooral populair onder jongeren van 12 tot 30 jaar, al zijn er óók veel oudere liefhebbers.⁹ Als ik over hiphop als jongerencultuur schrijf, doel ik vooral op het jeugdculturele imago ervan, zonder daarbij de trouwe en actieve gemeenschap van oudere liefhebbers over het hoofd te willen zien.

Digitale platforms spelen een cruciale rol in het succes van Nederlandstalige hiphop. Artiesten vinden hun publiek vooral via online podia, waar zij de leden vrij direct kunnen bereiken en met hen in contact kunnen treden. Via platforms als Spotify, SoundCloud en YouTube kunnen zij hun muziek gemakkelijk en goedkoop verspreiden en wordt die ook overal toegankelijk en vrij beschikbaar voor het publiek. Digitalisering verandert bovendien niet alleen de manier waarop muziek geconsumeerd wordt, maar ook de manier waarop muziek geproduceerd wordt. Online zijn productieprogramma’s

zoals Ableton, FruityLoops of Logic Pro te vinden, inclusief online tutorials, waardoor jongeren nog gemakkelijker en goedkoper zelf hiphop kunnen maken en verspreiden.¹⁰ Je moet kunnen rappen, maar een slaapkamerstudio is met een mobiele telefoon of laptop zo gebouwd. Daarna stuur je je tracks via sociale media de wijde wereld in.

Digitale platforms zorgen voor deze democratiserende beweging waarin de grenzen van het muzieklandschap opnieuw worden bepaald,¹¹ omdat ze de hiërarchie tussen het ontwerpen, produceren, verspreiden en consumeren van hiphop vervagen.¹² 'Gewone' internetgebruikers, onder wie hiphopjongeren, kunnen nu gemakkelijker in deze domeinen actief zijn, en ook in verschillende domeinen tegelijkertijd.¹³ Zij nemen hierdoor steeds vaker zowel de rol van 'gebruiker' als van 'producent' aan en worden, om met mediawetenschapper Axel Bruns te spreken, *producers*. Deze term, een samenstelling van *user* en *producer*, gebruikt hij in *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage* (2008) om aan te geven dat de rollen van gebruiker en maker in digitale (participatie)media steeds meer in elkaar overlopen.¹⁴ Als producers consumeren jongeren niet alleen hiphopuitingen, maar ontwerpen, produceren en verspreiden zij die ook steeds vaker zelf. Ze nemen de rol aan van 'the cultural producer when they create hip-hop media and participate in hip-hop conversations'.¹⁵ Daarbij voeren ze ook identiteitspraktijken op waarmee ze zelf deel uit proberen te maken van de hiphopgemeenschap.¹⁶ Online wisselen ze hun hiphopuitingen in hoog tempo uit met anderen: 'new connected audiences', die 'extremely active' zijn en zich in toenemende mate interactief opstellen.¹⁷ Dit alles biedt kansen aan hiphopjongeren die het willen maken als artiest, stelt cultuursocioloog Jonathan Ilan.¹⁸

Veel van de artiesten op *New Wave*, zo niet allemaal, zijn dan ook *selfmade*, en in de jaren rondom *New Wave* komen steeds meer autodidactische artiesten en producers op die online hebben leren ontwerpen en produceren, hun muziek en bijbehorende videoclipps online verspreiden, en vaak relatief snel door weten te breken op de Nederlandse muziekmarkt. Dat ook jongeren die 'gewoon' uit jouw straat of buurt komen, succesvol kunnen worden, is op zich van alle tijden en gebeurt natuurlijk al jaren in de gehele muziek-industrie, ook in andere genres. Het *rags to riches*-idee – waarbij een artiest van onderaan naar bovenaan de succesladder klimt – is zelfs een van de bekendste ideeën over artiëtschap.¹⁹ Maar deze ontwikkelingen komen in deze periode in de Nederlandse hiphopscene in een stroomversnelling, hebben vrij direct veel impact en weten steeds meer jongeren te inspireren. Zo ben ik in 2017 bij een concert van het Amerikaanse hiphopfenomeen Lil Yachty in de Melkweg als een Nederlandse fan het podium opklimt en

met zijn idool begint mee te rappen. Nog geen jaar later is die fan van toen, Jacin Koot, zélf een bekende hiphopartiest: Jacin Trill. Zijn muziek, die hij maakt op zijn slaapkamer in Hoorn en zonder tussenkomst van een label online beschikbaar stelt op SoundCloud en Spotify, wordt in Nederland nog datzelfde jaar vaker gestreamd dan die van Beyoncé en Coldplay.²⁰

Het democratische karakter van digitale platforms blijkt naadloos aan te sluiten op het emancipatoire karakter van hiphop, waarin jongeren – zo zal ik later toelichten – altijd al met minimale middelen grote hits maken. Dit zijn jongeren met heel diverse achtergronden, die elders mogelijk minder gemakkelijk een podium krijgen, maar in hiphop hun stem kunnen laten horen. Hiphop lijkt te voorzien in een bredere behoefte van jongeren om zich creatief te uiten en in een Nederlandse context hun *eigen* verhalen over culturele identiteit te vertellen. Deze factoren komen in de jaren voor *New Wave* op een uitzonderlijke manier bij elkaar, wat ervoor zorgt dat er in 2015 ogenschijnlijk uit het niets een hyperpopulaire generatie Nederlandse hiphopartiesten het podium betreedt.

De opkomst van hedendaagse Nederlandstalige hiphop heeft ons echt iets belangrijks te vertellen. Achter de opleving van hiphop in een samenleving gaat namelijk vrijwel altijd een langere, sterke identiteitsvraag van jongeren schuil, stelt antropoloog Halifu Osumare.²¹ Hiphop vertolkt de wens van jongeren om hun eigen identiteit vorm te kunnen geven in hun *eigen* muziekgenre en jeugdcultuur. De keuze om dat in hiphop te doen – bewust of onbewust – is logisch, want hiphop gaat bij uitstek over culturele identiteit²² en is van invloed op de manier waarop jongeren hun culturele identiteit vormgeven.²³

Als Nederlandstalige hiphop in 2015 opleeft, roept dit bij mij dan ook direct de vraag op welke identiteitsvragen (van artiesten, van jongeren, van liefhebbers) deze variant precies van antwoorden voorziet. Terwijl ik zelf naar hiphop luister en zoveel anderen hetzelfde zie doen in de club, de metro en op straat, vraag ik me af: wat maakt nu dat in een tijd van globalisering, internationalisering en verengelsing, een tijd waarin de hele wereld in je handpalm ligt, Nederlandstalige hiphop jongeren zo aanspreekt? En wat vertelt Nederlandstalige hiphop ons precies aan verhalen over culturele identiteit? Het leidt tot de hoofdvraag van dit onderzoek: welke verhalen vertellen Nederlandse hiphopartiesten in hedendaagse Nederlandstalige hiphop en hoe vormen zij daarin hun culturele identiteit?

Kennis hierover circuleert natuurlijk in de hiphopscene en onder jongeren, maar ontbreekt lange tijd bij maatschappelijke en academische instellingen in Nederland, die er – ook nu er op dit punt inmiddels verandering zichtbaar is – goed aan zouden doen zich hier meer in te verdiepen, om jongeren en

hun belevingswereld beter te begrijpen. Aan de ene kant noemt men hiphop regelmatig 'onbegrijpelijk',²⁴ aan de andere kant denkt men wel te weten 'hoe het zit' en klinken in het publieke debat regelmatig kritische of bezorgde (maar ongeïnformeerde) geluiden over de inhoud en vermeende invloed van rap-/hiphopteksten.²⁵ Dit allemaal terwijl er relatief weinig gefundeerde kennis over Nederlandstalige hiphop is. Inmiddels is dat langzamerhand aan het veranderen, maar de maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie van een onderzoek naar de verhalen die in Nederlandstalige hiphop verteld worden, is nog altijd groot.

In een internationale context wordt hiphop veelvuldig bestudeerd, binnen het onderzoeksveld Hip Hop Studies, dat kort na het ontstaan van hiphop opkomt in de Verenigde Staten. Disciplines als sociologie, antropologie, communicatie-, cultuur- en muziekwetenschap verenigen zich in dit (inmiddels flink groeiende) interdisciplinaire veld waarin hiphop in de breedste zin van het woord bestudeerd wordt.²⁶ Het krijgt naam in de vroege jaren 2000 in *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader* (2004, herziene druk 2012): de bijbel van hiphopstudies, samengesteld door mediawetenschapper Murray Forman en cultuurwetenschapper Mark Anthony Neal. Binnen Hip Hop Studies heerst de overtuiging dat hiphopcultuur met name op lokaal en regionaal niveau bestudeerd moet worden, omdat hiphop vooral op lokale en regionale maatschappelijke kwesties focust.²⁷ Er is veel onderzoek naar lokale en regionale hiphop elders,²⁸ maar het onderzoek naar Nederlandstalige hiphop uit Nederland blijft lange tijd nog beperkt.²⁹ Dat terwijl deze hiphop ten opzichte van andere internationale hiphopvarianten een unieke culturele dynamiek kent, omdat daarin zowel het Nederlandse koloniale verleden als het Nederlandse verleden van arbeidsmigratie doorwerkt.³⁰ In *Rap Music and the Poetics of Identity* (2000) en *Rhythms and Rhymes of Life* (2008) pleitten musicoloog Adam Krims en antropoloog Miriam Gazzah, die in deze studies beiden een hoofdstuk aan Nederlandstalige hiphop wijdden, daarom al voor meer en structureel onderzoek.³¹

Binnen mijn eigen onderzoeksdiscipline, de Moderne Nederlandse letterkunde, is hiphop ook niet direct een voor de hand liggend studieobject, maar steeds meer letterkundigen zien de laatste jaren wel de noodzaak om het moderne lied te bestuderen.³² Letterkundige Geert Buelens pleit daar als eerste voor in zijn artikel 'Listen – I'm not dissin, but there's something that you're missin' (2013). Als liedjes nu zo alomtegenwoordig zijn in de culturele belevingswereld van burgers, stelt Buelens, is het toch vreemd dat juist die zich in de marge van het Nederlandstalige letterkundig onderzoek bevinden. Er valt, volgens hem, 'zowel semiotisch als cultuurkritisch [...] over al deze gevallen veel interessants te vertellen'.³³ Dat kan ook gesteld

worden met betrekking tot hedendaagse Nederlandstalige hiphop: vrijwel iedere jongere in Nederland komt ermee in aanraking. Hiphop is creatief, poëtisch, literair, cultureel en maatschappelijk geëngageerd.³⁴ Hiphop is toegankelijk en aantrekkelijk voor jongeren met diverse achtergronden en staat dicht bij hun dagelijkse realiteit.³⁵ Deze eigenschappen maken hiphop een bijzonder rijke bron om onder jongeren circulerende discoursen over culturele identiteit, authenticiteit, plaats en ruimte mee te onderzoeken.³⁶

Leeswijzer

In de komende hoofdstukken schets ik eerst kort de cultuurhistorische context van rap en hiphop als muziekgenre en jeugdcultuur (internationaal en in Nederland) en plaats ik de ontwikkelingen in hedendaagse Nederlandstalige hiphop in een diachroon perspectief. Ik introduceer mijn theoretische lens en bespreek de drie belangrijkste thema's in hiphop: culturele identiteit, authenticiteit (*realness*) en 'het lokale'. Ook zoom ik in op het authenticiteitsdebat dat in hiphop wordt gevoerd en conceptualiseer ik enkele kernbegrippen die in dit onderzoek worden gebruikt: *street credibility*, *represent*, de *hood* en de *posse*. Daarna introduceer ik kort de in dit onderzoek gebruikte methode, een multimodale discoursanalyse. In vijf hoofdstukken analyseer en interpreteer ik vervolgens exemplarische hedendaagse Nederlandstalige hiphoptracks en de bijbehorende videoclippen van Lijpe, SMIB, Abel, Ares, Jacin Trill, Sio, Latifah, Lionstorm en Famke Louise uit de periode van 2015 tot heden – te bekijken door het scannen van de bijbehorende QR-codes. Wat vertellen deze hedendaagse Nederlandse hiphopartiesten over hoe zij zichzelf, anderen, de Nederlandse samenleving en 'de rest van de wereld' zien? Welke verhalen vertellen zij in hiphop, die zij elders wellicht niet kwijtkunnen? En welke rol speelt de Nederlandse taal daarin? Deze vragen worden met de casestudies beantwoord. De hoofdstukken houden onderling verband, maar kunnen ook gemakkelijk los van elkaar gelezen worden. Tot slot presenteer ik mijn conclusies, reflecteer ik op de blijvende aanwezigheid van hiphop in het Nederlandse culturele en academische landschap, blik ik vooruit met mogelijke richtingen voor toekomstig onderzoek en deel ik enkele bespiegelingen met betrekking tot positionaliteit.

Nederland kent momenteel meer dan 150 (getekende) hiphopartiesten. De casestudies in dit onderzoek vormen een exemplarische dwarsdoorsnede uit hedendaagse Nederlandstalige hiphop uit Nederland van 2015 tot nu, waarmee ik verschillende elementen kan uitlichten in termen van genre (van partyrap tot straatrap), populariteit (van meer *underground* tot meer

mainstream), of ze als individu of als collectief optreden, en, vooral, van diversiteit in de constructies van culturele identiteit. Alle geselecteerde artiesten profileren zichzelf ten tijde van dit onderzoek als hiphopartiest. Hun profilering is leidend, ik volg hen daarin. De genoemde streamingcijfers zijn actueel op het moment van schrijven. In **hoofdstuk 4** staat Lijpe centraal. Ik onderzoek zijn track 'Vergeet De Buurt Nooit' (2018) en bijbehorende videoclip op hoe in een hedendaagse Nederlandstalige Maroc-hop-track verbeeldingen van de straat en de buurt, masculiniteit, etniciteit, religie en klasse elkaar kruisen in Lijpes culturele identiteitsconstructie. In **hoofdstuk 5** analyseer ik zeven exemplarische hiphoptracks en de bijbehorende videoclips van het hiphopkunstcollectief SMIB om te leren hoe de Amsterdamse Bijlmer, de jongerenvariëteit Smibanese, zwartheid, klasse en underground rebellie een rol spelen in hun culturele identiteitsconstructie. In **hoofdstuk 6** onderzoek ik het album *A* (2021), van hiphoppunkartiest Abel. Aan de hand van deze casus kom ik erachter hoe zijn culturele identiteitsconstructie vorm krijgt via het vertoog van de Amerikaanse hiphopformatie Wu-Tang Clan, het Amsterdamse stadscentrum, witheid en klasse. In **hoofdstuk 7** leg ik twee albums, Jacin Trills *Happyland* (2017) en Ares' *Wavymen – Live From Mars* (2022) naast elkaar om te analyseren hoe deze artiesten de regio en jeugdige rebellie een plek geven in hun culturele identiteitsconstructie. In **hoofdstuk 8** staan vier exemplarische hiphoptracks en de bijbehorende videoclips van vier hiphopfeministische artiesten centraal: S10s 'Maria' (2020), Latifahs 'La mère du game' (2021, ft. BEKA), Lionstorms 'Vies' (2020) en Famke Louises 'Boss Bitch' (2019). Ik onderzoek deze verschillende vrouwelijke en queer hiphopartiesten op de manier waarop zij ruimte, vrouwelijkheid en queer gender en seksualiteit een plek geven in hun constructie van culturele identiteit.

In de casestudies komt direct een genderkwestie in de hedendaagse Nederlandse hiphopscene aan het licht; de focus ligt vaak op mannelijke artiesten. Als gevolg daarvan krijgen vrouwelijke en queer hiphopartiesten vaak minder aandacht. Bij het veranderen van hun positie moeten de visies van mensen *in* de scene zelf en initiatieven daartoe *vanuit* de scene mijns inziens leidend zijn. Tegelijkertijd kan ook deze academische studie van hiphop – als een kleine doorvertelde geschiedenis – hierin iets betekenen. Vanuit die overtuiging onderwerp ik in de eerste casestudy de hiphopuiting van Lijpe aan een genderkritische lezing en centreer ik in het laatste hoofdstuk het werk van verschillende vrouwelijke en queer hiphopartiesten, waarbij ik me richt op de verschillende manieren waarop zij ruimte innemen.

Dit boek gaat over Nederlandstalige hiphop die gemaakt is in Nederland.³⁷ Deze hiphop lijkt enerzijds sterk afgebakend binnen de geografische grenzen

van Nederland, maar anderzijds blijken die scheidslijnen voor veel artiesten en producers in een tijd van digitale media steeds vaker fluïde en diffuus. In hedendaagse Nederlandstalige hiphop wordt Nederlands gesproken, maar wel een 'eigen' Nederlands, dat de 'hiërarchie' van taal die we in de Neerlandistiek en officiële instituties hanteren resoluut verwerpt en zijn dominantie als standaardtaal actief bevraagt. Van de genoemde hedendaagse Nederlandse hiphopartiesten wil ik weten hoe zij in exemplarische Nederlandstalige hiphopverhalen hun culturele identiteit vormen; tot slot teken ik aan de hand van deze casestudies een aantal overkoepelende tendensen uit. De hoofdstukken bevatten steeds een korte inleiding op de casus(sen) én een verdere theoretische inkadering om de eigenheid van elke casus, specifiek in de Nederlandse context, te kunnen begrijpen en duiden. Maar ik werk ook met een aantal steeds terugkerende theoretische concepten, die ik na een korte cultuurhistorische contextualisering van hiphop verder zal toelichten.

3. Theoretische lens en methode

In dit onderzoek lees ik hedendaagse Nederlandstalige hiphop als culturele tekst om inzicht te verkrijgen in de verhalen die artiesten vertellen over culturele identiteit in de context van een mondiaal Nederland. Hiphop-artiesten houden het zoals eerder gezegd dicht bij huis. Zij rappen in het Nederlands over hoe zij hun leven in Nederland ervaren en nemen hun publiek in hun tracks en bijbehorende videoclipps mee naar de plek waar zij zich thuis voelen. Dit kan een specifiek, herkenbaar punt op de kaart zijn – zoals Amsterdam-Zuidoost – of juist een metaforische ruimte waar zij graag verblijven – zoals de straat of de buurt. Artiesten verbeelden en vertegenwoordigen plaatsen, ruimten en gemeenschappen in het lokale domein door erover te rappen, in hun songteksten en artiestennamen netnummers en postcodes te citeren, *beats* en samples te gebruiken waarin de cultuurhistorische achtergrond van hun leefomgeving doorklinkt en hun videoclipps daar op te nemen. Ze gebruiken verschillende culturele en communicatieve tekens om hun publiek duidelijk te maken dat zij zich aan een bepaalde plaats of ruimte in het lokale domein verbinden; dat zij weten wat daar speelt en de aangewezen persoon zijn om daar iets over te vertellen. Ze vertellen over *waar ze zijn*, waar ze vandaan komen, waar ze zouden *willen zijn*, met wie ze zich daar omgeven, en hoe ze het leven in een bepaalde omgeving vinden en voor zich zien.¹

Zulke lokale hiphoprepresentaties staan in hiphop niet op zichzelf: ze vormen een mediërende factor voor het aan de orde stellen van bredere kwesties rondom culturele identiteit.² Hiphop leent zich hier bij uitstek voor: de cultuur trekt jongeren met uiteenlopende sociaal-culturele achtergronden aan die een breed scala aan identiteitsverhalen vertellen en biedt hen de mogelijkheid er sociaal-culturele verschillen in te thematiseren en te overbruggen.³ Jongeren gebruiken hiphop om zeggenschap te ontwikkelen, hun identiteitsopties te vergroten en zich te verzetten tegen meer eenduidige opvattingen van culturele identiteit die hen in een maatschappij kunnen worden opgelegd.⁴ In hiphop kunnen zij zelf vragen over plaats, ruimte en culturele identiteit adresseren en vertellen over wie zij zijn en wat hen bezighoudt.

Hedendaagse Nederlandse hiphopartiesten vertellen dus niet alleen over *waar zij zijn*, maar ook over *wie zij zijn* en hoe zij zichzelf, anderen en hun plek in de Nederlandse samenleving zien. Zij beschrijven hoe zij zich vanuit hun religieuze, etno-rationale,⁵ genderseksuele en sociaaleconomische positie tot een bepaalde plaats of ruimte verhouden – en andersom: hoe hun

beleving van een plaats of ruimte zich verhoudt tot de religieuze, etno-rationale, genderseksuele en sociaaleconomische aspecten van hun identiteit.

In dit boek onderzoek ik hoe verschillende artiesten in Nederlandstalige hiphopverhalen hun culturele identiteit vormen. Ik werk met een aantal steeds terugkerende begrippen, die uitgebreidere toelichting verdienen. Het gaat om drie thema's, die nauw met elkaar verweven zijn en de kern van hiphop vormen: culturele identiteit, authenticiteit (ook wel *realness*) en 'het lokale'.⁶ Culturele identiteit is in hiphop een centrale kwestie, die nauw verband houdt met authenticiteit: 'hip hop authenticity involves a dialogical construction of identity'.⁷ Ze komen in wisselwerking met elkaar tot stand: 'the identities of hip-hop community members are constituted vis-à-vis authenticity, in both a conscious and unconscious manner'.⁸ Culturele identiteit en authenticiteit kunnen in hiphop bovendien niet los worden gezien van de thematiek van het lokale. Deze thema's moeten onderzocht worden met rekenschap van waar hiphop geproduceerd is, of eigenlijk, 'more aptly', met rekenschap van 'where it claims to be produced'.⁹

Authenticiteit in hiphop: *realness* en *street credibility*

Realness

Authenticiteit is in hiphop altijd al belangrijk,¹⁰ maar de vraag ernaar wordt pas echt prangend aan het begin van de jaren negentig, als hiphop een internationale cultuur wordt.¹¹ De kwestie van authenticiteit komt – ironisch genoeg – namelijk vooral op als ze onder druk staat.¹² De commerciële uitbreiding en brede culturele verspreiding van hiphop zetten hiphopauthenticiteit onder hoogspanning, omdat ze betekenen dat de zwarte cultuuruitingen van Afro-Amerikaanse, Caribische en Latino-Amerikaanse jongeren op nieuwe plekken worden toegeëigend.¹³ Door globalisering en commercialisering bereikt hiphop een breed, intercultureel publiek, waarvan de leden niet altijd op de hoogte zullen zijn van de (oorspronkelijke) kernprincipes van hiphop. Zij interpreteren de cultuur in hun eigen context en kunnen daarbij bijvoorbeeld de zwarte verzets- of protestelementen die in hiphopauthenticiteit zo belangrijk zijn, uit het oog verliezen.¹⁴ Naarmate hiphop meer mainstream wordt, bevinden artiesten zich dan ook in een paradoxale situatie: zij worden geconfronteerd met het dilemma dat zij deel uitmaken van de mainstreamcultuur waar zij zich ooit deels tegen afzetten.¹⁵ Binnen dit kader ontwikkelen zij een authenticiteitsretoriek waarmee ze steeds, volgens een aantal basisprincipes, hun geloofwaardigheid kunnen (her)bevestigen.¹⁶ Als tegenreactie op haar haast onvermijdelijke culturele

5. Sprekers van het Smibanese

Represent, *realness* en rebellie bij SMIB

‘Die shit is HIPHOP!’, stelt schrijver Soortkill¹ over de lokale jongerenvariëteit Smibanese in het voorwoord van het *Smibanese woordenboek 2.0* (2019).² In dit woordenboek documenteert hij een taalvariëteit die hij het ‘Smibanese’ noemt en die ontstaat en veelvuldig wordt gebruikt in de Amsterdamse Bijlmer (en breder: in Amsterdam-Zuidoost). Met invloeden uit het Nederlands, Engels, Arabisch, Papiaments, Spaans, Sranantongo en de Amsterdamse sociale taalvariëteit Bargoens (die weer aan het Jiddisch en Hebreeuws is ontleend), reflecteert het Smibanese de verschillende culturen die in de Bijlmer vertegenwoordigd zijn. Het populaire Amsterdamse hiphopkunstcollectief SMIB, waar Soortkill zelf als schrijver bij is aangesloten, speelt een cruciale rol in de verspreiding van het Smibanese in Nederland.³ Het collectief uit Amsterdam-Zuidoost maakt hiphopkunst in de breedste zin van het woord: van muziek en videoclip tot mode, podcasts, strips en boeken. In al hun hiphopuitingen spreekt het collectief Smibanese.

Hiphopartiesten putten veelvuldig uit verschillende lokale en meertalige bronnen om hun identiteit vorm te geven.⁴ In de internationale sociolinguïstiek is veel belangstelling voor de manier waarop zij dat doen.⁵ In de Nederlandse context en in het bijzonder in een onderzoek naar Nederlandstalige hiphop – een cultuuruiting waarin veel ‘straattaal’ gebruikt wordt – verdient de casus van SMIB en het Smibanese aandacht. Niet alleen omdat de Bijlmer, en daarin volg ik Soortkill, ‘vooroploopt op het gebied van straattaal’ en het Smibanese ‘de essentie van de huidige Nederlandse straattaal’ bevat,⁶ maar vooral omdat de Bijlmer een uitzonderlijke plek inneemt in het Nederlandse maatschappelijk geheugen en precies *hier* een lokale jongerenvariëteit ontstaat waarmee de hiphopartiesten van SMIB, in de woorden van Soortkill, hun werkelijkheid representeren. Smibanese is ‘hiphop’, zegt Soortkill, en ‘middels hiphop vormen wij onze eigen realiteit, eentje waar wij ons fijner in voelen’.⁷ Zijn uitspraak maakt nieuwsgierig: wat maakt het Smibanese voor de leden van SMIB zo’n krachtig middel om, tegen de achtergrond van de geografische setting van de Amsterdamse Bijlmer, hun culturele identiteit te vormen?

In dit hoofdstuk onderzoek ik hoe de leden van SMIB hun identiteit vormgeven, en welke rol het Smibanese daarin speelt. Om die vraag te beantwoorden, analyseer ik acht exemplarische tracks en bijbehorende videoclip van verschillende artiesten binnen het collectief.⁸ Eerst introduceer

ik SMIB en schets ik de cultuurhistorische context van de Bijlmer. Daarna zoom ik in op het Smibanese als lokale jongerenvariëteit én als een vorm van hiphopverzetstaal (*resistance vernacular*). Daarbij kijk ik specifiek naar de drie meest in het oog springende kenmerken van de taalvariëteit: *verlanisering* (omkeren van woorden), *signifying* (veranderen van betekenissen) en *code switching* (schakelen tussen verschillende talige bronnen). Vervolgens onderzoek ik in de verschillende tracks en videoclip SMIBs multimodale identiteitsconstructies, en welke rol het Smibanese daarin speelt. Tot slot sta ik stil bij de emancipatoire potentie van een lokale jongerenvariëteit als het Smibanese in hiphop.

SMIB Worldwide

SMIB Worldwide ontstaat in 2014 onder een aantal jongeren uit Amsterdam-Zuidoost. Een van de initiatiefnemers van het collectief, GRGY (biografische naam Georgy Dendoe (1993)), begint rond zijn veertiende met produceren in een gedownloade versie van het digitale productieprogramma FruityLoops. In 2013 ontmoet hij op muziekfestival Appelsap artiest Ray Fuego (biografische naam Rayvel Pieterella (1996)), die hem toezegt op zijn beats te willen rappen. Samen met een aantal anderen, te weten Larry Appiah, KC, Tads Thots, Dess Finesse, Yung Nnelg en Soortkill – die vanaf het begin betrokken zijn – vormen GRGY en Ray Fuego het hiphopkunstcollectief SMIB. Als zij in 2013 een van hun eerste tracks – ‘Beer & Pi\$\$a’ – online plaatsen, wordt die binnen een paar dagen meer dan duizend keer afgespeeld. In een zelfgefabriceerde studio maken zij meer tracks, die ze uitbrengen via Instagram, SoundCloud, Tumblr en later Spotify.⁹ Daar worden ze veel beluisterd en er ontstaat een buzz rondom SMIB. Door de jaren heen groeit het uit tot veel meer dan ‘alleen’ een muziekcollectief. Het collectief start een eigen label, runt succesvol een eigen kledingmerk en -zaak, werkt samen met de Openbare Bibliotheek Amsterdam en treedt op bij nationale muziekfestivals als Lowlands, Appelsap en WOO HAH! Ook organiseert het samen met kledingmerk The New Originals een eigen festival, SMIB x TNO FEST, enkele jaren een vaste waarde in de Nederlandse hiphopscene. In 2018 wint Ray Fuego de prijs voor het beste Nederlandse album van multimediaplatform *3voor12* voor zijn album *Zwart* (2018). Soortkill heeft vanaf 2022 een eigen taalrubriek in *NRC* en brengt in 2023 zijn boek *Smibologie: Each One Teach One* uit.

Wat de leden van SMIB met elkaar verbindt? Een gedeelde achtergrond in de Amsterdamse Bijlmer – of op z’n minst een sterke link met deze buurt.

8. Koninginnen van de hiphopgame

S10s, Latifah's, Lionstorms en Famke Louises
hiphopfeministische identiteitsconstructies

Vrouwelijke en queer hiphopartiesten eisen – internationaal, nationaal en lokaal – volop hun plek in de hiphoptraditie op. Zij vestigen daarbij actief de aandacht op hun vrouwelijke en queer identiteit en seksualiteit en presenteren emancipatoire en bevrijdende genderseksuele discoursen.¹ Nederland kent – vanaf de entree van Nina met haar debuutalbum *De Lastigste* en MC Melodee in de vroege jaren van 2000 – verschillende succesvolle vrouwelijke hiphopartiesten, zoals Latifah, I Am Aisha, Lauwtje, Ella John, S10, Niva, Beckie, Zoë-Jadha, Kruloh, Crystal Chanay, Lavils, Famke Louise, Reanny, NO3LLE en Dani Deaux. Ook zijn er populaire queer hiphopartiesten als Lionstorm en Elmer, en zangeressen als Yade Lauren, Dylisa, Delany, Numidia, Rimon, Sarita Lorena en Melissa Lopes. Veel van deze artiesten tonen zich hiphopfeministen.

Hiphopfeminisme – een ideologische beweging, wereldbeeld en academische discipline met wortels in zwarte feministische studies² – richt zich op de positie van vrouwen en queer personen in hiphop. Binnen hiphop vormt zich een groot grijs gebied waarin problematische én versterkende beelden van vrouwelijke en queerseksualiteit en (gender)identiteit naast elkaar kunnen voorkomen.³ Het doel van hiphopfeminisme is om juist dit grijze gebied te begrijpen. In *When Chickenheads Come to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down* (1999) omschrijft hiphopfeminist en journalist Joan Morgan deze vorm van intersectioneel feminisme als 'brave enough to fuck with the grays'.⁴ Volgens Morgan is hiphopfeminisme dapper omdat het tegenstrijdigheden in hiphop niet simplificeert of uit de weg gaat. Het is een vorm van intersectioneel feminisme waar ik, onder anderen via mediawetenschapper Kim Dankoor en schrijver en onderzoeker Liyah Park, in geïnteresseerd ben geraakt.⁵ Hiphopfeminisme stelt de vraag hoe het kan dat hiphop bijdraagt aan emancipatie, en tegelijkertijd niet vrij is van beperkende vrouwbeelden. Belangrijk is dat hiphopfeminisme altijd vanuit liefde en respect voor de cultuur zelf vertrekt, dit combinerend met een feministisch engagement dat verandering mogelijk maakt.⁶ Het legt – zowel in de uitingen *zelf* door artiesten als in de analyses daarvan door onderzoekers – tegenstrijdigheden in hiphopscripts voor vrouwen en queer personen kritisch onder de loep en onderzoekt hoe die herschreven (kunnen) worden. Daarmee biedt hiphopfeminisme een intersectioneel

interpretatiekader dat ruimte schept voor nuance: een palet aan grijs tinten waarmee de complexe omgang van hiphop met gender en seksualiteit inzichtelijk kan worden gemaakt én nieuwe mogelijkheden kunnen worden uitgetekend.

Hiphopfeminisme vindt online veel weerklank.⁷ Dat is niet verwonderlijk, stelt retoricadeskundige Regina Duthely-Barbee in 'Black Feminist Hip-Hop Rhetorics and the Digital Public Sphere' (2017): de publieke sfeer verplaatst zich immers gedeeltelijk naar het digitale domein.⁸ Ook daar vindt maatschappelijke problematiek van seksisme doorgang en oefenen mediapartijen, instituties en technologie invloed uit op de manier waarop vrouwen en queer personen worden verbeeld. Tegelijkertijd biedt die online ruimte juist mogelijkheden om je stem hierover te laten horen en je activistisch te uiten, onder meer over de tegenstrijdigheden in hiphop wat betreft emancipatie.⁹ Vrouwelijke en queer hiphopartiesten hebben hierdoor meer regie over hun eigen representatie. Via sociale media (met hashtags, live video's en door de toegenomen mogelijkheid tot inmenging in de vormgeving van hun hiphopuitingen, videoclips en profielen) presenteren zij complexe en veelzijdige identiteitsconstructies aan een groeiend publiek. Zij maken in hiphop ruimte voor kritische reflectie, maar ook voor creatieve herdefiniering en empowerment.

Zowel in de internationale hiphoptraditie als in de internationale onderzoekstraditie groeit het draagvlak voor hiphopfeminisme.¹⁰ Ook in hedendaagse Nederlandstalige hiphop en de Nederlandse hiphopscene zie ik het bewustzijn rondom hiphopfeminisme de afgelopen jaren duidelijk toenemen. Artiesten thematiseren dit binnen en buiten hun hiphopuitingen, populaire hiphopfeministische podcasts zoals 'Vrouwentoilet' en 'WXMENHOOD' winnen aan bekendheid, Top Notch en het museum OSCAM organiseerden in 2022 een veel bezochte tentoonstelling over vrouwen in hiphop en de hashtagactie #chickszijnopniks – waarmee vrouwelijke hiphopartiesten de aandacht op zich vestigen – ging in 2019 viraal. Om te laten zien hoe hiphopfeminisme in de Nederlandse context concreet gestalte krijgt, richt ik me in dit hoofdstuk op een viertal iconische tracks van Latifah, S10, Lionstorm en Famke Louise. Ik analyseer hun culturele identiteitsconstructies, met speciale aandacht voor de rol die gender en (queer en vrouwelijke) seksualiteit daarin spelen, in S10s 'Maria' (2020), Latifah's 'La mère du game' (2021, ft. BEKA), Lionstorms 'Vies' (2020) en Famke Louises 'Boss Bitch' (2019). Daarbij werk ik vanuit een hiphopfeministisch kader, dat ik na de introductie van de casuïstiek verder uitwerk.

Nederlandstalige hiphop is populairder dan ooit. Met het album *New Wave* bereikte het genre in 2015 definitief het grote publiek, en in 2018 waren acht van de tien meest gestreamde tracks Nederlandstalige hiphopnummers.

Hiphop gaat in de kern over identiteit: over wie je bent, waar je vandaan komt, wat je daarvan meeneemt en met wie je je graag omringt. In hun tracks en videoclippen delen Nederlandse hiphopartiesten veel over zichzelf, hun omgeving en hun kijk op de wereld. Welke verhalen vertellen zij? En in welke taal, of talen? In *De nieuwe golf* onderzoekt letterkundige Aafje de Roest de performances van Lijpe, SMIB, Abel, Ares, Jacin Trill, Famke Louise, Latifah, Lionstorm en S10. Ze laat zien hoe deze artiesten op hun eigen manier vertellen over culturele identiteit: tegen een lokale achtergrond, verbonden met de wereld – en altijd in beweging.

Aafje de Roest is universitair docent Literaire culturen in hybride en meertalige contexten aan de Universiteit van Amsterdam. Ze promoveerde in 2024 aan de Universiteit Leiden op hedendaagse Nederlandstalige hiphop (cum laude). Haar werk richt zich op hedendaagse literaire cultuur en jongerencultuur.

