

**Universiteit Leiden  
Nederland**

***“We rock your life without drugs, alcohol and zina”***

**De lokale interpretaties van een globale cultuur in een snel veranderende  
samenleving: islamitische hiphop en rap in Indonesië.**

**Jitte Brys**

**Supervisor: Dr. Bart Barendregt**

**Thesis: *Master in Cultural Anthropology and Development Sociologie***

**2011-2012**

## Voorwoord

Lichtjes gebogen, met de flank van mijn hand uit beleefdheid vooruit gestoken, schuifel ik voorzichtig tussen de zittende muzikanten naar voren.<sup>1</sup> Ik kan me haast niet bewegen in mijn pastelkleurige batik-sarong en strak ingesnoerde kabaya en ben dan ook opgelucht wanneer ik uiteindelijk ergens vooraan in het gamelanorkest mijn plaats heb gevonden. Mijn minieme rol bestaat er uit het versterken van de fluit en het om de zoveel tijd laten rinkelen van een kandelaar vol goudgele belletjes.

Zonder een duidelijk signaal zet het orkest plots in. De diepe klanken van de gongs trillen in mijn borstkas, de houten hamertjes van de gamelanspelers kletteren op de metalen toetsen van hun instrumenten. De fluitspelers zorgen met hun bolle kaken voor een melancholisch repetitieve boventoon, terwijl twee drumspelers met staccato een muzikale conversatie lijken aan te gaan.

‘Net rap-muziek!’ zegt één van de muzikanten die weet dat mijn aanwezigheid in Indonesië eigenlijk iets met rap te maken heeft en niet met traditionele gamelanmuziek. Ik glimlach terug, niet zeker of deze uitspraak al dan niet een grapje is, en schud dan bijna te laat aan mijn kandelaar met belletjes.

De uitspraak van de muzikant speelt nog in mijn hoofd wanneer ik later op de avond een taxi neem naar mijn thuisbasis in Zuid-Jakarta. Ik moet denken aan de Indonesische breakdanser Jecko, die tijdens zijn verblijf in Europa een Britse rapper ontmoette die beweerde grote bewondering te hebben voor de ritmes van de traditionele Javaanse muziek. Deze ontmoeting was voor Jecko nogmaals het bewijs dat hiphop zijn roots kent in Indonesië, lang voordat het genre een nieuwe impuls kreeg in de Bronx van New York. Maar waarom is het voor Jecko en nog enkele andere hiphop-artiesten van de archipel zo belangrijk dat de populaire cultuur zogenaamd van Indonesische afkomst is en er zelfs traditioneel zou zijn ingebed? Is rap van Indonesische bodem op zich dan niet Indonesisch genoeg?

Mijn deelname in het gamelanorkest was niet bedoeld om een mening te vormen rond een zeker hiphop-gehalte binnen de traditionele Javaanse of Sundanese muziekcultuur. Toch kon ik niet ontkennen dat deze ervaring onverwachts op de één of andere manier heel wat hiphop-momenten naar boven had gebracht die mij verplichtte na te denken over wat mijn onderzoek tot dan toe had opgeleverd.

Ik geloof niet dat hiphop ‘geboren is in Indonesië’, zoals Jecko beweert. Ik geloof wel dat de populaire cultuur er net zoals elders in de wereld nieuwe roots heeft gekregen die bijzonder boeiend zijn voor antropologisch onderzoek – waar ik met deze thesis overigens aan hoop te kunnen bijdragen.

Ik ben heel dankbaar voor wat ik uit mijn onderzoek en het daarop volgende schijfproces heb geleerd en wil dan ook alle mensen bedanken die mij hierbij op hun manier hebben gesteund.

---

<sup>1</sup> Ik ben meer dan dank verschuldigd aan die mensen die mij voor, tijdens en na mijn onderzoek op hun manier hebben gesteund: Ibu Ria voor alles wat ik van haar heb geleerd en de rest van de geweldige Daksa familie, met in het bijzonder Alman en Karib. Faiz voor zijn onaflaatbare steun en hulp op moeilijke momenten, Herdian voor de lange (vraag)gesprekken en Maarten voor het helpen vertalen van Indonesische (song)teksten. Ook bedank ik mijn supervisor Dr. Bart Barendregt voor het begeleiden van mijn onderzoek, het nalezen van mijn teksten en het geduld, alsook mijn studie-genoten aan de Universiteit Leiden, met in het bijzonder Marijke en Esteban, en mijn familie en Manu. Tot slot wil ik ook het LUF(LISF)-, LUSTRA- en het Curatorenfonds bedanken voor hun financiële steun.

## **Inhoudsopgave:**

<b>Inleiding</b>	5
<b>I. Jongeren, subculturen en populaire cultuur</b>	8
1. Jongeren en subculturen	8
1.1 De theorie van subculturen: een korte geschiedenis	8
1.2 De post-moderne kritiek op het CCCS: de over-romantisering van ‘resistance’	10
1.3 De post-moderne theorie van subculturen: ‘neo-tribe’ en ‘lifestyle’	11
2. Jongeren en populaire (muziek)cultuur	12
2.1 De opkomst en verdwijning van hoge en lage cultuur	12
2.2 Populaire cultuur en consumentisme: ‘jeugd’ als autonoom cultureel ideaal	14
2.3 Populaire cultuur op globale schaal: ‘the myth of a global youth culture’	16
2.4 Populaire cultuur en de islam: anders modern	18
<b>II. Hiphop en globalisering</b>	20
1. Hiphop als spreekbuis van de zwarte onderklasse: ‘from art to commerce’	20
1.1 De opkomst van hiphop: ‘the CNN of the ghetto’	20
1.2 Het begin en het einde van hiphop	22
1.3 Van wie is hiphop?	23
2. Islam als het nieuwe zwart: ‘from islamic bling-bling to jihad rap’	24
2.1 ‘Through me, Muhammad will forever speak’	24
2.2 Islamitische hiphop	25
2.3 De opkomst van islamitische hiphop	27
2.4 De toekomst van islamitische hiphop	28
3. Hiphop buiten Noord-Amerika: ‘from local to global (and back to local..)’	30
3.1 ‘Hiphop is alive’	30
3.2 ‘Top-down’ en ‘bottom-up’ perspectief	31
3.3 Positieve en negatieve globalisering	33
3.4 ‘Localist fantasies’	35

<b>III. Hiphop in Indonesië</b>	38
1. De opkomst van hiphop en rap in Indonesië	38
2. De middenklasse: mainstream versus underground	41
3. De veelzijdigheid van de Indonesische hiphop-scène	44
3.1 Amerikaanse en Semi-Amerikaanse rap in de Indonesische mainstream hiphop-scène	44
3.2 Eenheid in verscheidenheid: mainstream en nationalistisch rapper Pandji Pragiwaksono	45
3.3 Sociaal protest en anti-kapitalisme: underground rappers Ucok en Gaya	47
3.4 ‘Hiphop is born in Indonesia’: Yogyakarta HiphopFoundation en breakdanser Jecko	48
3.5 Mainstream en underground islamitische hiphop	48
3.6 De invloed van economische, sociale en geografische factoren op de lokale hiphop-scène	48
4. Islamitische hiphop en rap in Indonesië: anders religieus	51
<b>IV. Case studies: Hamzah Salameh &amp; Thufail Al-Ghifari</b>	56
1. Hamzah Salameh en Indra Yogiswara	56
1.1 Muziek in het hart en religie uit de kast	57
1.2 De belangrijkste beloning komt van Allah	60
1.3 Indra en Positive Vibes: ‘hiphop with a different perspective’	61
1.4 Hamzah en Salam Satu Jari: ‘One finger to claim the real truth: one God, Allah,..’	62
1.5 Tranen voor Palestina: punk moslims en het anti-zionisme	64
1.6 Angst voor het verval van de gematigde Indonesische islam	66
2. Thufail Al-Ghifari: de solo rapper en de metal stem van The Roots of Madinah	70
2.1 ‘Islam is my life, is my way, is my attitude’	71
2.2 Muziek, protest en islam: rappen over de dichotomie van goed en kwaad	73
2.3 ‘Bommetjes gooien’ en het belang van symboliek	75
2.4 Contra-terrorist en het einde van The Roots of Madinah	77
2.5 ‘I don’t need your fake support’: Ghurabaa, de echte vrienden van Thufail Al-Ghifari	79
<b>V. Slotgedachten</b>	82
<b>Bronnenvermelding</b>	85

## Inleiding

Hiphop en rap, eens een lokaal fenomeen dat in de jaren '70 van de vorige eeuw ontstond in de arme voornamelijk 'zwarte' buitenwijken (de Bronx) van New York, is vandaag de dag wereldwijd uitgegroeid tot één van de populairste muziekgenres met bijbehorende stijl en concepten.<sup>2</sup> Een globaal gegeven dus, dat echter lokaal nergens identiek is. Of zoals de Indonesische oldschool rapper Iwa-K het verwoordt: 'je kan hier [in Indonesië] zaadjes van overal planten, maar een zaadje uit Californië zal op Java nooit precies hetzelfde voortbrengen als daar waar het vandaan komt, aangezien je het hier in een andere bodem plant.. zo is dat ook met hiphop' (HiphopDiningrat: 2011).<sup>3</sup>

Deze thesis is een zoektocht naar de manier waarop hiphop vanaf eind jaren '80 begin jaren '90 in het overwegend islamitische Indonesië vorm heeft gekregen en welke rol de populaire cultuur speelt in het dagelijkse leven van jongeren in steden. Hierbij ligt vooral de nadruk op de achtergrond, motieven en muzikale producties van de artiesten (voornamelijk rappers) die hiphop muziek en cultuur maken en uitdragen, en niet in het bijzonder op de cultuurindustrie en de jonge consumenten van zowel binnen- als buitenlandse hiphop en bijbehorende stijlen – wat overigens niet wil zeggen dat artiesten daarom zelf geen deel kunnen uitmaken van de cultuurindustrie of zelf geen consumenten zijn.

Vervolgens wordt er in deze thesis ook gekeken naar de lokale, nationale en globale oriëntatie van hiphop artiesten. Waarom voelen rappers in een lokale setting zich bijvoorbeeld verbonden met de globale wereld – en meer in het bijzonder de (imaginaire) 'hiphop-nation' en moslim-ummah – en hoe gaan zij tegelijkertijd in een globale cultuur op zoek naar een eigen lokale identiteit en een niet-westerse moderniteit. Een specifiek gegeven binnen de zogenaamde 'glokalisering' van hiphop in Indonesië is de opkomst van 'islamitische hiphop'.<sup>4</sup> Deze relatief nieuwe trend binnen de populaire muziekcultuur is een globaal fenomeen maar heeft op lokaal niveau verschillende betekenissen.

De sociale studie van hiphop en rap is om verschillende redenen uiterst relevant en ook bijzonder interessant. Volgens de Amerikaanse rapper Paris (Guerrillafunk: 18-4-2007) is er vandaag de dag 'no stronger cultural influence on people (..) than popular media, and hip-hop is at the forefront'. Overall ter wereld voelen vooral jonge mensen zich aangetrokken tot hiphop als genre en cultuur – ongeacht ras, klasse, gender, etniciteit, politieke overtuiging en economische en sociale status. De kracht van hiphop om mensen bij elkaar te brengen, te motiveren, trots te laten zijn op zichzelf en elkaar en zelfs over grenzen heen met elkaar te verbinden, is volgens Price (2006) op zich al reden genoeg om de invloed van hiphop op jonge mensen te bestuderen. Pough (in Loots & Uiterlinden: 2010) beweert op

---

<sup>2</sup> In deze thesis worden de termen 'hiphop' en 'rap' door elkaar gebruikt. Hiphop verwijst hier naar alle culturele en muzikale aspecten die onder deze noemer kunnen worden ondergebracht, terwijl rap specifiek refereert naar één onderdeel van hiphop: namelijk het ritmisch opvoeren van een (rijmende) tekst – of zoals het Duitse woord 'sprechgesang' het zo mooi uitdrukt – op een vaak elektronische beat.

<sup>3</sup> M.C.H Marzuki (2011) HiphopDiningrat, een documentaire van HiphopFoundation over hiphop in Yogyakarta.

<sup>4</sup> Zowel 'glokalisering' als 'islamitische hiphop' staan hier tussen aanhalingstekens omdat beide begrippen door sommigen ter discussie worden gesteld en daarom om meer uitleg en nuancering vragen.

haar beurt dat het hiphop podium oneindig veel mogelijkheden kent die het publieke domein kunnen beïnvloeden en daarom dus ook een groot terrein is voor sociale verandering. Zoals we in de loop van de thesis zullen zien vormt hiphop, of beter de muzikale en creatieve producties van hiphop artiesten, vaak een artistieke weerspiegeling van de maatschappij: zoals onder meer de culturele en sociaal-economische dilemma's waar de jeugd mee te maken heeft en wat hen in het dagelijkse leven bezighoudt. Anders is hiphop voor veel jongeren ook niet meer dan een vorm van entertainment en reflecteren sommige artiesten vooral op wat hen door de commerciële muziekindustrie wordt ingegeven.

Tot slot is de sociale studie van islam in relatie tot hiphop van bijzonder belang omdat jonge gelovigen vaak in het domein van populaire cultuur op zoek gaan naar nieuwe vormen om hun religiositeit tot uiting te brengen en afstand te nemen van traditionele religieuze formuleringen die volgens de jeugd voorbijgestreefd en 'uncool' zijn. Hiphop kan in dit geval op een originele en eigentijdse manier bijdragen tot de zoektocht naar een eigen levensvisie en religieuze identiteit (Lynch 2006: 483).

Hiphop – en nog specifiek 'islamitische hiphop' – in Indonesië is nog een redelijk recent en onontgonnen terrein binnen de sociale wetenschappen. Bodden's *Rap in Indonesian Youth Music of the 1990s* (2005) is wellicht één van de eerste en bekendste werken over hiphop in Indonesië. Daarnaast publiceerden auteurs als Baulch (2002, 2003), Weintraub (2008, 2010), Wallach (2008), Barendregt (2002, 2008), van Zanten (2008, 2011) en Naafs (2010) onder meer over Indonesische traditionele muziek (gamelan), andere nationale en globale populaire genres (zoals dangdut, kroncong, Indonesische boy bands, death/thrash metal, punk rock en indie), de rol van cassettes/CD's en muziekvideo's en tenslotte ook de relatie tussen populaire cultuur en islam. In deze thesis bouw ik verder op het werk van deze en andere auteurs die eerder publiceerden over de 'glokalisering' van populaire culturen: zoals Bennett (1999, 2001), Mitchell (1996, 2002), Stokes (2004), Kjeldgaard & Askegaard (2006), Nilan (2006, 2011) en met betrekking tot islam en populaire cultuur Solomon (2006), Gerlach (2006), Aidi (2007, 2011), Swedenburg (2001, 2009), Herrera & Bayat (2010) en Nieuwkerk (2011).

Daarbij baseer ik mij ook op mijn eigen onderzoek dat plaatsvond van begin januari 2011 tot begin april 2011 en dat zich overwegend afspeelde op West-Java (Jakarta, Bekasi, Bogor en Bandung). In dit onderzoek richtte ik mij op de achtergrond, motieven, muzikale producties en religieuze ervaring van hiphop artiesten (voornamelijk rappers, maar ook beatboxers, Dj's, turntableisten, breakdancers, beatmakers, producers en videoclip-makers) en in mindere mate ook op diegenen die de populaire cultuur consumeren (fans en luisteraars) en de mensen en instanties die hiphop helpen verspreiden (radio-stations, tv-zenders, magazines en kranten, distro's, organisatoren van evenementen en beheerders van weblogs). Dit in een poging een zo volledig mogelijk beeld te krijgen van hiphop in Indonesië en de uiteenlopende manieren waarop de populaire cultuur er vorm krijgt. De voornaamste methoden van onderzoek waren (participerende) observatie gevolgd door vraaggesprekken en semi-gestructureerde interviews. Bijzondere aandacht ging tenslotte naar twee onafhankelijke moslim-rappers.

Door de combinatie van literatuur- en eigen veldwerkonderzoek hoop ik bij te dragen tot een betere kijk op hiphop in Indonesië en hoop ik tenslotte ook een antwoord te kunnen bieden op de centrale

vraag die in deze thesis steeds terugkomt: vanuit welke achtergrond (klasse, status, religieuze overtuiging, gender, leeftijd,..) en om welke redenen voelen Indonesische hiphop artiesten zich al dan niet aangetrokken tot het maken van ‘islamitische hiphop’?

Deze thesis begint met hoofdstuk I. *Jongeren, subculturen en populaire cultuur* waarin een overzicht wordt gegeven van de opkomst en ontwikkeling van de theorie van subculturen en de manier waarop de inhoud en betekenis van dit concept door de jaren heen onder invloed van verschillende culturele stromingen is veranderd en nog steeds voor discussie zorgt. Vervolgens kijken we naar populaire (muziek)cultuur als belangrijk onderdeel van subculturen en de veranderende betekenis van termen als populaire cultuur en jeugd. In dit hoofdstuk bespreken we tenslotte ook de opkomst van de cultuurindustrie, de jeugd als aparte sociale categorie en consument, de globale jeugdcultuur en populaire cultuur in relatie tot moslimjongeren en alternatieve moderniteit.

In hoofdstuk II. *Hiphop en globalisering* gaan we verder met één bepaalde subcultuur en populaire (muziek)cultuur: hiphop. Na een beknopte bespreking van de lokale opkomst en commercialisering van de populaire cultuur, gaan we dieper in op een relatief nieuwe trend binnen de hiphop: namelijk ‘islamitische hiphop’. Hierbij wordt eerst gekeken naar wat we onder deze term verstaan, waarna we verder gaan met de opkomst van islamitische hiphop en de mogelijke toekomstperspectieven van dit genre. Tot slot kijken we ook naar hiphop op globale schaal, hoe we onderzoek kunnen doen naar een globaal gegeven in een lokale setting, welke uitdagingen hierbij komen kijken en hoe jongeren doorheen een globale populaire cultuur op zoek gaat naar een eigen lokale identiteit.

Vervolgens bespreken we in hoofdstuk III. *Hiphop in Indonesië* de opkomst en ontwikkeling van hiphop in Indonesië. Hierbij werpen we eerst een blik op de politieke, sociale en economische veranderingen die het land sinds de val van Soeharto’s autoritaire regime in 1998 heeft doorgemaakt en van invloed zijn (geweest) op de Indonesische hiphop-scène. Dit leidt ons tot de veelzijdigheid van hiphop in Indonesië, die door een beschrijving van vijf verschillende stromingen wordt weergegeven. Bijzonder aandacht gaat hier tenslotte naar islamitische hiphop in Zuid-Oost-Azië en Indonesië.

Het laatste hoofdstuk van deze thesis IV. *Hamzah Salameh & Thufail Al-Ghifari* bevat twee case studies die gebaseerd zijn op mijn eigen onderzoek en dieper ingaan op de achtergrond, motieven, muzikale creaties en religieuze ervaring van twee onafhankelijke moslim-rappers in Jakarta. In deze case studies zullen we onder meer zien dat underground hiphop in Indonesië vaak nauw samengaat met de meer bekendere metal- en punk rock-scène: zoals de solo-rapper Thufail die later ook de zanger van een punk-rock band werd en de samenwerking tussen Indonesische punk-moslims en moslim-rappers voor protestacties tegen de onderdrukking van het Palestijnse volk. De keuze voor een meer verhalende schrijfwijze is hier bewust en is mede een manier om mijn positie als vrouwelijke onderzoeker in een vaak overwegend mannelijke en diep religieuze omgeving duidelijk te maken.

Deze thesis wordt uiteindelijk afgesloten met het concluderend hoofdstuk V. *Slotgedachten*.

## I. Jongeren, subculturen en populaire cultuur

In dit hoofdstuk kijken we eerst naar de opkomst en ontwikkeling van de theorie van subculturen en de manier waarop de inhoud en betekenis van de term doorheen de jaren heen onder invloed van verschillende culturele stromingen is veranderd en nog steeds voor discussie zorgt. Vervolgens kijken we naar populaire (muziek)cultuur als belangrijk onderdeel van subculturen. Hier zullen we zien dat het Westen vanaf de jaren '20 en vooral na de Tweede Wereldoorlog een economische boom heeft gekend die er voor zorgde dat populaire cultuur onder invloed van de opkomende cultuurindustrie steeds meer gecommercialiseerd werd. Daarbij leidde de sociaal-economische veranderingen van na WOII ook tot een nieuwe sociale categorie en een aparte groep consumenten: namelijk de jeugd. Tenslotte zullen we ook zien dat ondanks de globalisering van populaire cultuur en het ontstaan van de jeugd als een transnationale marktcategory, er wereldwijd niet tegenstaande opmerkelijke verschillen zijn in de interpretatie en betekenis van jeugd, populaire (muziek)cultuur en modernisering.<sup>5</sup>

### 1. Jongeren en subculturen

#### 1.1 *De theorie van subculturen: een korte geschiedenis*

In de opkomst en ontwikkeling van de 'subcultural theory' wordt een onderscheid gemaakt tussen Amerikaanse en Britse theorieën van subculturen.<sup>6</sup> Blackman (2005: 2-3) stelt dat de eerste subculturele jeugdstudies plaatsvonden in Amerika, aan de befaamde Universiteit van Chicago of de zogenaamde Chicago School. Onder meer Spark (leerling van Simmel), Merton (student van Parsons) en later Burgess begonnen vanaf 1913 met het in kaart brengen van sociale en culturele groepen in de stad. Aan de hand van deze studies – die voornamelijk waren gebaseerd op empirisch sociologisch onderzoek – hoopte men meer te weten te komen over sociale conflicten en sociale verandering.

Hoewel het werk van deze wetenschappers het begin was van de theorie van subculturen, werd de benaming 'subcultuur' op zich door hen niet verder uitgewerkt. Het waren daarentegen functionalisten als A.K. Cohen – die op zijn beurt geïnspireerd werd door Ford (1942) en voorgaand werk van Shaw, McKay en Thrasher (1927) – die in de loop van de jaren '50 de term uiteindelijk verder introduceerden. A.K. Cohen, die zich in zijn studies voornamelijk richt op 'delinquent subcultures' (1956), zag subculturen als 'solving problems' (Blackman 2005: 3).<sup>7</sup> Dit laatste wil zeggen dat de subcultuur een sociale functie had en het antwoord was op een bepaald probleem.

<sup>5</sup> In dit hoofdstuk is het niet de bedoeling om een zo volledig mogelijke opsomming te geven van al de wetenschappers en auteurs die op hun manier binnen een specifieke tijdspanne hebben bijgedragen tot de theorie van subculturen en de studie van de relatie tussen subculturen en populaire cultuur en de jeugd als aparte consument en globale marktideologie. Wel wordt er getracht een overzicht te geven van de theoretisering van deze thema's, wat de lezer in staat moet stellen de komende hoofdstukken van deze thesis in zijn context te kunnen plaatsen.

<sup>6</sup> Volgens Storey (2006: 65-66) is het uiterst belangrijk dat 'texts and practices of culture [are] analysed and understood in their historical conditions of production (and in some versions, the changing conditions of their consumption en reception).'

<sup>7</sup> Zie: Cohen, A.K. (1956) *Delinquent Boys: The Culture of the Gang* Collier-Macmillan, London.



In Groot-Brittannië baseerde de eerste subculturele theorieën zich voornamelijk op psychologisch en psychoanalytisch onderzoek – met psychologen als Burt (1925) en Bowlby (1946). Daar waar Burt zich ook liet inspireren door het sociaal Darwinisme en biologische redenen zocht om de criminaliteit en groepsvorming onder jongeren te verklaren, ging Bowlby alleen uit van psychologische redenen om jeugdcriminaliteit te verklaren. Bowlby kwam daarbij tot een psychoanalytische theorie die het ontstaan en de deelname van jongeren in subculturen niet zag als een biologische ‘afwijking’ maar als een ‘inadequate socialisatie’. Onder meer de verwaarlozing van jonge kinderen door de moeder zou volgens de wetenschapper leiden tot een toename in jeugdcriminaliteit en jeugdbendes.

In de jaren '50 werd deze positivistische theorie van subculturen verder uitgewerkt in een reeks studies die het ontstaan van subculturen steevast zagen als het gevolg van een gebrek aan intelligentie en emotionele ontwikkeling en de onmogelijkheid van jongeren uit de lagere klassen om zich in de samenleving te integreren (Blackman 2005: 5).<sup>8</sup> Deze Britse psychoanalytische manier van denken over subculturen – die in de loop der jaren echter steeds meer werd bekritiseerd – wijkt volgens Blackman niet ver af van de Noord-Amerikaanse theorie van subculturen onder meer ontwikkeld door A.K. Cohen (die zich hier liet inspireren door Freud's theorie van ‘reaction formation’).

In de late jaren '60 begon de British National Deviance Conference commentaar te leveren op de Noord-Amerikaanse subculturele theorie. Criminologen als Downes, S. Cohen, Young, Taylor en Rock begonnen subculturen meer te verbinden met sociale klasse, sociale verandering en levensstijl en het psychologische aspect van de subculturele theorie werd ter discussie gesteld. P. Cohen (1972) stelde op zijn beurt dat er een onderscheid moest gemaakt worden tussen subculturen en criminaliteit en voegde geïnspireerd door Althusser, Lacan en Levi-Strauss (1962, 1966) twee nieuwe concepten aan de subculturele theorie toe: ‘imaginary relations’ and ‘magical solutions’. Deze concepten maakte het voor hem mogelijk om uit te leggen hoe ‘subcultures magically resolve social [and ideological] contradictions [that remain hidden or unresolved in the parent culture] through multiple narratives of bricolage in the form of style, symbols and ritual’ (Cohen in Blackman 2005: 5).

Het zijn deze ideeën die in de jaren '70 de basis gingen vormen van het CCCS of voluit Centre for Contemporary Cultural Studies aan de universiteit van Birmingham (1964-2002). Dit onderzoekscentrum ging subculturen benaderen vanuit de culturele studies en baseerde zich in haar analyses op het Marxisme en het structuralisme. De structuralistische theorie van subculturen benadrukte de collectieve manier waarop jongeren zich afzetten tegen de ‘bourgeois order’ en op een creatieve manier ingaan tegen de overheersende autoriteit (Huq 2006: 10). Eén van de belangrijkste bijdragen door het CCCS aan jeugd studies is Hall en Jefferson's baanbrekende *Resistance through Rituals* (1976), dat ondanks zijn rijke analyse en zelf-reflectie subculturen nagenoeg enkel zag als ‘symbolic politics’ die voortkomen uit verzet en de ‘on-going working-class struggle’ tegen de moeilijke sociaal-economische omstandigheden van die tijd (Bennett 1999: 601).

---

<sup>8</sup> Zie: Bagot (1941), Fergusson (1952), Spinley (1953), Jephcott (1954), Mays (1954), Morris (1957), Kerr (1958) en Trasler (1962).

## 1.2 De post-moderne kritiek op het CCCS: de over-romantisering van ‘resistance’

Hoewel het werk van het CCCS en van de socioloog Hebdige – met diens boek *Subculture the Meaning of Style* (1979) – over jongeren, stijl en subculturen een grote bijdrage leverde aan de jeugd studies en de subculturele theorie ingrijpend veranderde, kwam het in de loop van de jaren '80 tot een debat over ‘the end of youth culture’ (Frith 1984, Young 1985 in Blackman 2005: 6). De vraag rees of de bestaande theorie van subculturen wel in staat was om het sociaal gebeuren en de groepsvorming onder jongeren te beschrijven en analyseren. Daarbij beweerden sommige wetenschappers dat de term ‘subcultuur’ op zich niet (meer) voldeed en dat men op zoek moest gaan naar nieuwe concepten.

Dit was het begin van de zogenaamde ‘post-moderne kritiek’ op het CCCS – een kritiek die zich grotendeels baseerde op ideeën ontwikkeld door Weber, Baudrillard en Maffesoli – die een nieuwe generatie ‘neo-subculturalisten’ verkondigden (Huq 2006: 10). Volgens Readhead – één van de belangrijkste critici van het CCCS in Groot-Brittannië – is de subculturele theorie van het CCCS een ‘gefantaseerde academische creatie’ die niet langer toepasbaar is. Daarbij stelt hij dat ‘subcultures were produced by subcultural theorists, not the other way around’ (Readhead 1990: 25 in Huq 2006: 17-16). Deze kritiek werd verder uitgewerkt of vernoemd door onder meer Melechi (1993), Rietveld (1998), Miles (1995), Malbon (1998), Muggleton (1997) en Bennett (2000).

De kritiek op de subculturele theorie van het CCCS bestaat volgens Huq (2006: 10-11) grotendeels uit drie aan elkaar gerelateerde problemen: nalatigheid, structurele overdeterminatie en methodologische gebreken. Met betrekking tot nalatigheid stelt Huq dat het CCCS in de jaren '60 en '70 haar onderzoek – en de daaruit voortvloeiende theorie – te veel beperkte tot slechts bepaalde subgroepen binnen de samenleving en dat er veel te weinig aandacht ging naar bijvoorbeeld de zwarte jeugd en vrouwen (zie o.a. McRobbie 1984, 1994 en Bennett 1999: 602-603). Het probleem van overdeterminatie volgens Huq heeft betrekking tot het over-uitgewerkte en -benadrukte concept van (collectief) verzet – of wat Kellner (1994: 37) het ‘fetishism of resistance’ noemt in de subculturele theorie van het CCCS. Hall en Jefferson's *Resistance through Rituals* (1976) is hier wellicht één van de bekendste voorbeelden. In zijn commentaar op het CCCS zegt Frith (1985: 347-9 in Huq 2006: 11) hierover: ‘subcultural theorists have over-romanticised working class resistance: there has always been a tendency for sociologists (who usually come from middle class, bookish backgrounds) to celebrate teenage deviancy, to admire the loyalties of street life..’ [but their] ‘..subcultural theory is based on remarkably limited empirical research’. Dit laatste brengt ons tot de methodologische gebreken binnen het onderzoek van het CCCS dat zich veel te veel zou baseren en laten bepalen door boeken, de media en vooringenomenheid, in plaats van op zelf waargenomen informatie.<sup>9</sup>

De kritiek op de subculturele theorie van het CCCS kwam niet alleen van buiten het onderzoekscentrum, maar ook van binnenuit: zie onder meer Hebdige (1988), McRobbie (1991) en Willis (1972,

<sup>9</sup> Huq (2006: 10-11) stelt hier onder meer dat de meerderheid van de wetenschappelijke bijdragen aan *Resistance through Rituals* is gebaseerd op mediabronnen in plaats van op empirisch en methodologisch onderzoek.

1977). Deze laatste begon als één van de eerste kritiek te leveren op het CCCS en de term ‘subcultuur’ op zich. Willis was terughoudend tegenover het gebruik van de term omdat het volgens hem niet duidelijk is waaraan de subcultuur ‘sub’ is en het concept als gevolg onterecht impliceert dat er zoiets bestaat als een dominante cultuur. De auteur heeft het dan ook liever over verschillende groepen ‘binnen’ de (meerderheids)cultuur dan over subgroepen ‘buiten’ deze cultuur.<sup>10</sup> Tot slot vermijdt Willis in zijn werk eerder de term subcultuur en heeft hij het in *Learning to Labour* (1977) over zogenaamde ‘tegen-culturen’ – wat echter een meer politieke connotatie heeft (zie Blackman 2006: 6).

De grootste kritiek op de subculturele theorie van het CCCS is volgens Laughey (2006: 15) wellicht ‘de constructie van ‘closed semiotic spaces’ die jeugdgroepen definiëren als homogene groepen die zich ‘tegen’ elkaar afzetten, in plaats van te kijken naar de dagelijkse interacties tussen jongeren (en anderen) ‘binnen’ deze verschillende groepen’.

### 1.3 De post-moderne theorie van subculturen: ‘neo-tribe’ en ‘lifestyle’

Vanaf de jaren ’90 kwamen steeds meer wetenschappers tot nieuwe concepten zoals ‘neo-tribe’ en ‘lifestyle’ die het gebruik van de term subcultuur in de sociaal- en economisch snel veranderende samenleving moesten helpen herzien. *Defending ski-jumpers* (1982) van Clarke – waar de auteur de term ‘tribe’ gebruikt om subgroepen binnen de samenleving te omschrijven – vormde hierin een belangrijk beginpunt. Evenals *The Time of the Tribes* (1996) van de Franse socioloog Maffesoli die op zijn beurt dan weer gebruik maakte van het concept ‘neo-tribe’, dat vervolgens verder uitgewerkt werd door Muggleton (2000), Malbon (1999), Bennett (2000) en Hetherington (2000).

De theorie van subculturen volgens het CCCS verschilt met die van de theorie van de neo-tribe in die zin dat: subculturen ‘fixed’ zijn, in contrast tot neo-tribes die ‘multiple’ en ‘fluid’ zijn. Een subcultuur volgens het CCCS is met andere woorden een collectieve eenheid die zich vanuit een zelfde achtergrond, een zelfde verlangen en op een zelfde, enigszins gecontroleerde, manier van de overheersende samenleving onderscheid. Een neo-tribe daarentegen is een concept dat bedoeld is voor het omschrijven en analyseren van jongeren in het post-moderne tijdperk die op een spontane, ongecontroleerde en vaak apolitieke manier als een groep individuen een zekere eenheid vormen door op een vloeiende manier gelijkwaardige ideeën en symbolen uit te wisselen en te verspreiden (Maffesoli 1996: 76 in Blackman 2005: 11). Deze theorie doorbreekt categorieën zoals die van klasse, leeftijd, etniciteit en gender en gaat tenslotte nauw samen met de sociale theorieën van consumptie en lifestyle<sup>11</sup> die ‘keuze’, ‘plezier’ en ‘individualisme’ voorop stellen in de identiteitsconstructie van jonge mensen.

<sup>10</sup> Ook Bennett (1999) benadrukt dat men onder het CCCS te weinig rekening houdt met het feit dat een subcultuur geen afgebakende eenheid is. Subculturen bestaan daarentegen meestal in harmonie met de bestaande orde (Jansses 1991: 210) en het lidmaatschap is flexibel. Men is vrij zich helemaal of een beetje bij de subgroep betrokken te voelen of in en uit de subgroep te laveren. In zekere zin gaan alle betrokkenen in en uit de subgroep, aangezien men zich ook aan andere omgevingen (zoals de familiekring, school,..) dan die van de subgroep dient aan te passen (McRobbie in Bennett 1999: 604).

<sup>11</sup> ‘Levensstijl’ verwijst hier niet naar een loutere ‘way of life’ maar naar een ‘freely chosen game’. Lifestyle met andere woorden heeft hier betrekking tot de bewuste keuzes die een individu maakt bij het uiten van zichzelf (Bennett 1999: 607).

De post-moderne theorie van subculturen heeft in tegenstelling tot het CCCS dus minder aandacht voor subculturen als een vorm van verzet. Thornton (in Laughy 2006) stelt hier dat hoewel sommige hedendaagse subculturen inderdaad authentiek zijn in hun rebelse houding tegenover de overheersende samenleving, ze echter vaker gecreëerd worden door de media. Miles (*ibid.*) op zijn beurt zegt hier dat de identiteit van jongeren geconstrueerd wordt door consumptiegoederen die de jeugd voorzien van entertainment en jongeren het gevoel geven dat ze uniek zijn. De naoorlogse consumptiemogelijkheden biedt jongeren tenslotte ook de mogelijkheid om zich los te maken van traditionele klassegebonden identiteiten, juist omdat de toenemende vrijheid in en gelegenheid tot consumptie het mogelijk maakt te experimenteren met nieuwe, zelf-geconstrueerde identiteiten (Bennett 1999: 602).

Hiernaast legt de post-moderne subculturele theorie anders dan die van de Chicago School en het CCCS meer de nadruk op het individu – dat beïnvloed wordt door de media en zelf de keuze maakt voor bepaalde subculturele stijlen – dan op sociale structuren en de collectieve manier waarop jongeren samenkomen en zich in de openbare ruimte uiten. Tot slot gaan neo-subculturalisten in de aanpassing en correctie van de subculturele theorie niet alleen op zoek naar vervanging voor de term subcultuur, maar voegt men ook empirisch en etnografisch onderzoek toe – iets wat in de creatie van de subculturele theorie door het CCCS grotendeels ontbrak.

De post-moderne theorie van subculturen biedt weliswaar nieuwe inzichten die ons in staat moeten stellen hedendaagse ‘subculturen’ beter te begrijpen, de theorie kent op haar beurt ook gebreken en wordt daarom opnieuw bekritiseerd door hedendaagse wetenschappers als MacDonald (2000), Cieslik (2001), Hollands (2002) en Blackman (2004, zie Blackman 2005: 8). Eén van de argumenten hier is dat de post-moderne kritiek terecht de subculturele theorie van het CCCS bekritiseert, maar zelf te weinig alternatieven levert om de hedendaagse theorie van subculturen in het algemeen te verbeteren. Nieuwe concepten als neo-tribe en lifestyle zijn bijvoorbeeld goed bedoelde initiatieven om ons alert te maken op de beperkingen van de term subcultuur, maar missen voorlopig nog theoretische onderbouwing en samenhang die het mogelijk moet maken om de term subcultuur volledig te vervangen.

In wat hieronder volgt, kijken we verder naar de opkomst en ontwikkeling van populaire cultuur (met in het bijzonder populaire muziek) als belangrijk onderdeel van jeugsubculturen. Zoals we zullen zien speelt de massamedia en commerciële marktindustrie hierbij een cruciale rol.

## **2. Jongeren, populaire (muziek)cultuur en consumentisme**

### *2.1 De opkomst en ondergang van hoge en lage cultuur*

Eind jaren '60 begin jaren '70 was er binnen de sociale-, culturele- en mediawetenschappen voor het eerst interesse voor de relatie tussen jongerencultuur en populaire muziek (Bennett 2002: 451).<sup>12</sup> Eer-

---

<sup>12</sup> Deze paragraaf is voornamelijk gebaseerd op het werk van Laughy (2006).

der maakte sommige wetenschappers zoals Arnold (zie Laughey 2006) wel de link naar populaire cultuur, maar werd het concept ‘popcultuur’ niet verder uitgewerkt. Volgens Laughey (2006: 3-5) zou Arnold onder meer met zijn werk *Culture and Anarchy* (1960) een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van latere theorieën omtrent populaire cultuur. Arnold’s werk heeft onder meer betrekking tot de lagere of ‘werkende’ klasse die door middel van een zeker massacultuur op zoek gaat naar een creatieve manier om zich af te zetten van de dominante elitaire cultuur – ‘cultuur als verzet’, wat later door de structuralisten en culturalisten verder zou worden uitgewerkt.<sup>13</sup>

Leavis (in Laughey 2006) bundelde op zijn beurt het werk van Arnold, wat het begin was van de Leavisistische theorie van cultuur. Deze maakt onderscheid tussen ‘hoge’ of elitaire cultuur en ‘lage’ cultuur (wat later ‘populaire cultuur’ werd genoemd). Hoge cultuur werd hier benaderd als een ‘minority thing’ dat verwijst naar de kunstuitingen die zich beperken tot een bepaalde elite: zoals (klassieke) muziek, ballet, literatuur, bijzondere architectuur, beeldende kunst en serieus theater. Lage cultuur daarentegen werd gezien als de massacultuur van de lagere klasse en als iets negatief omdat de massacultuur de hogere cultuur dreigt te verdringen, wat zou leiden tot een zogenaamde ‘cultural fall’.

In de jaren ’70 en ’80 steunde de sociologische verklaringen voor de relatie tussen jeugd, stijl en muzikale voorkeur voornamelijk op de structuralistische subculturele theorie van de culturalisten onder het CCCS. Belangrijke bijdragen kwamen hier onder meer van Hoggart, Williams, Thompson en Hall & Whannel. *The Analysis of Culture* (1963) van Williams was hier volgens Laughey (2006: 23) één van de voornaamste werken in de opkomst van het culturalisme. Hoggart (1990) en Hall & Whannel (1964) bouwden op hun beurt verder op de Leavisistische theorie van de massacultuur, maar stelden dat populaire cultuur in zijn geheel niet iets slecht is. In plaats van een onderscheid te maken tussen goede en slechte cultuur en deze tegen elkaar af te zetten, vonden de auteurs het beter om binnen de populaire cultuur zelf een onderverdeling te maken tussen goede en slechte cultuur. Volgens Hall & Whannel in *The Young Audience* (uit *The Popular Arts*: 1964, zie ook Laughey 2006: 45-51) moet er bijvoorbeeld binnen de populaire cultuur zelf een meer ‘demanding audience’ worden aangewakkerd, die de kwaliteit van de massacultuur moet helpen verbeteren. De dichotomie tussen hoge (goede) en lage (slechte) cultuur werd onder het post-modernisme uiteindelijk sterk bekritiseerd.

Hoewel populaire cultuur, en meer specifiek populaire muziek, vaak een belangrijk onderdeel en kenmerk is van jongerenculturen, werd er volgens Huq (2006: 10) onder het CCCS echter betrekkelijk weinig onderzoek gedaan naar de relatie tussen jeugd en pop. Met uitzondering van Hebdige’s *The meaning of Mod* zou er in Hall en Jefferson’s *Resistance through Rituals* (1976) bijvoorbeeld zelden of nooit iets gezegd worden over jongerensubculturen en populaire muziek. De redenen voor dit beperkt onderzoek zijn enigszins onduidelijk, maar één van de bezwaren zou volgens Huq (2006: 43)

<sup>13</sup> Populaire cultuur heeft betrekking tot populaire media zoals tv, radio, magazines, maar ook internet, video-games, muziek, kleding, gadgets en bepaalde stijlen en sociale en culturele gedragingen. Voor de verschillende definities van populaire cultuur zie Storey (2003, 2006: 1-15). Storey onderscheidt een achttal definities die populaire cultuur vanuit verschillende perspectieven benaderen: populaire cultuur als ‘massacultuur’, culturele ‘left-over’, ‘cultuur van de mensen’ en als ‘material practice’. Of populaire cultuur in relatie tot ‘hegemonie’, ‘ideologie’, ‘post-modernisme’ en ‘cultuur en civilisatie’.

het (tijds)verschil zijn tussen ‘de snel veranderende muzikale jeugdculturen “in actie” en hun objectivering door de media’. Literatuur over jongeren en muziek kan met andere woorden al snel verouderd overkomen, juist omdat jongerenculturen en muzikale stijlen en smaken continue aan verandering onderhevig zijn. Tot slot werd er onder het CCCS voornamelijk naar populaire cultuur en -muziek gekeken als een vorm van verzet. Jongeren gaan volgens de culturalisten via muziek op zoek naar stijlen en gedragingen die vorm geven aan het dagelijkse leven en waarmee ze zich kunnen onderscheiden van de dominante cultuur en de cultuur van ouders en opvoeders.

Adorno en Horkheimer – net zoals Benjamin, Lowenthal en Herbert verbonden aan de Frankfurt School met haar neo-marxistische interdisciplinaire sociale theorieën – ontwikkelden de term ‘cultuurindustrie’. Dit concept verbond jongeren en hun culturele voorkeur als gevolg niet langer alleen met verzet, maar ook met het volgens Adorno en Horkheimer uniforme en voorspelbare markt-denken van de cultuurindustrie die opgebouwd is voor en door de massacultuur: ‘The cultural industry produces culture which the ‘masses’ consume unthinkingly (...) it’s a culture that produces satisfaction in the here and now (...) people become part of economic and political goals that can be achieved within the oppressive and exploitative framework of capitalist society..’ (in Laughey 2006: 66).<sup>14</sup> Met deze theorie werd een link gemaakt tussen cultuur en consumentisme, waarbij men ook de vaststelling deed dat jongeren niet altijd bewust kiezen voor bepaalde populaire cultuurvormen, maar in hun culturele uitingen en voorkeuren vaak onbewust door een zeker marktdenken worden beïnvloed.

In de jaren ’90 kwam er binnen de sociale wetenschappen steeds meer onderzoek naar de relatie tussen jongerencultuur, populaire muziek en consumptie, waarbij men zich voornamelijk baseerde op de post-moderne subculturele theorie van de neo-tribe (Bennett 1999)<sup>15</sup> en de overtuiging dat de opkomst van populaire cultuur en -muziek nauw samenging met de industrialisering en urbanisering van de Westerse samenleving (Laughey: 2006). Door deze sociale- en economische veranderingen werden categorieën als klasse, leeftijd, gender en etnische afkomst plots minder belangrijk en kon men nog moeilijk spreken van een hogere en lagere cultuur, onder meer omdat er geen duidelijke categorieën (meer) waren en zijn om deze onderverdeling te kunnen maken.<sup>16</sup>

In wat hieronder volgt, zullen we verder kijken naar de relatie tussen populaire cultuur, met in het bijzonder populaire muziek, en het consumptiegedrag van jongeren.

## 2.2 Populaire cultuur en consumentisme: ‘jeugd’ als autonoom cultureel ideaal

Om jeugdculturen en de consumptie van populaire muziek beter te kunnen begrijpen, moeten we volgens Bennett (2001) kijken naar de sociale- en economische veranderingen die plaatsvonden in de

<sup>14</sup> Voor de culturele benaderingen van populaire cultuur onder de Frankfurt School: zie onder meer Agger, B. (1991) *Cultural Studies as Cultural Theory* Falmer Press, Londen.

<sup>15</sup> Volgens Bennett (2001: 5) was er in eerste instantie vanuit de sociale wetenschappen meer aandacht voor jongeren die populaire muziek ‘consumeren’ dan voor jongeren die muziek ‘maken’. In de loop van de jaren ’90 veranderde dit.

<sup>16</sup> Sommige post-modernisten zien het wegvallen van de dichotomie tussen hoge en lage cultuur als iets positiefs omdat dit wil zeggen dat de elitaire cultuur niet langer boven de populaire cultuur staat. Anderen zien het juist als iets negatief omdat dit tegelijkertijd ook kan betekenen dat de commercie de culturele maatstaf definitief heeft overgenomen (Laughey 2006).

periode na de Tweede Wereldoorlog. In de jaren '50 en '60 kende het Westen een economische boom die tot toenemende consumptie leidde. Voor de tweede wereldoorlog beperkte het consumentisme zich voornamelijk tot de midden- en hogere klasse, maar de toenemende overvloed en luxe tijdens de naoorlogse periode zorgde er voor dat consumptie ook een belangrijk onderdeel werd in het dagelijkse leven van de lagere klasse. Onder meer Butler en Rose (1960) argumenteren dat de Britse samenleving door deze nieuwe consumptiepatronen 'klasse-loos' werd: 'the class struggle which had characterized the previous 150 years.. (...) had ended as working class people became more middle class in their outlook due to their increased wealth' (Leys in Bennett 2001: 18). Ook deed er zich een verschuiving voor van een identiteit gebaseerd op de associatie met een bepaalde groep – zoals subculturen – naar een identiteit die uiterst individueel en stijl georiënteerd is – wat aansluit bij het post-moderne neo-tribalisme (Giddens, 1991, Maffesoli 1996 in Kjeldgaard & Askegaard 2006: 233).

De technologische ontwikkelingen in de massaproductie zorgde er niet alleen voor dat heel wat consumptiegoederen en -producten toegankelijk werden voor het merendeel van de samenleving, ze brachten ook een nieuwe markt tot stand die specifiek gericht was op de jeugd. Bepaalde trendy kleding, cosmetica, magazines, gadgets en muziek werden bijvoorbeeld kenmerkend voor jongeren en benadrukte een collectieve jeugdcultuur en bewustzijn. Abrams' *The Teenage Consumer* (1959) is hier één van de eerste werken die de jeugd ging zien als een aparte sociale categorie en consument.

De belangrijkste aspecten van de jeugd als 'marktideologie' zijn volgens Kjeldgaard & Askegaard (2006: 231) culturele innovatie, stijl en identiteitsconstructie. Langs de ene kant worden jongeren vaak ervaren als 'dwarssluggers' die in hun culturele uitingen onder meer commentaar leveren op de tegenstrijdigheden binnen dominante cultuur. Terwijl aan de andere kant juist dat aspect door de cultuur-industrie wordt gezien als een motor voor culturele innovatie, waarbij bepaalde jeugdige culturele reflecties als zodanig door marktdenkers opgepikt en gecommmercialiseerd worden. Het 'coole' van de jeugd wordt met andere woorden een handelsproduct dat bovendien niet enkel te koop is voor de jeugd zelf, maar voor iedereen die zich jeugdig wil voelen. Jeugd slaagt hier dus niet langer op een bepaalde biologisch en psychologisch levensfase binnen het mensenleven, maar is verworpen tot een autonoom cultureel ideaal (zie Frank in Kjeldgaard & Askegaard 2006).

Stijl is de meest opvallende, culturele 'tool' voor het construeren en uitdragen van een individuele identiteit en culturele ideologie. Dit is onder meer zichtbaar bij de stijl-gebaseerde subculturen die aan het einde van de vorige eeuw opkwamen (zoals hippies, mods en punks) en zich niet alleen afzetten van de autoriteit of de cultuur van ouders, maar ook van elkaar. Stijlen die ook hier door de massamedia en de commerciële cultuurindustrie worden opgepikt en gecommmercialiseerd om daarna opnieuw op de jeugd te worden losgelaten. Of zoals Kjeldgaard & Askegaard (2006: 233) het zeggen: 'the youth culture is continuously being given back its own style practices through the media and marketing complex'. Het is echter wel zo dat de identificatie met een bepaalde jeugdcultuur zich niet altijd uit in een bepaalde (uiterlijke) stijl. Zo kan men zich aangetrokken voelen tot een bepaalde subcultuur zonder de stijl uit te dragen die aan deze cultuur wordt verbonden.

Naast de verschillende subculturele stijlen is populaire muziek volgens Bennett (2001) het meest opvallende aspect van de naoorlogse jeugdcultuur: te beginnen met de rock 'n' roll, gevolgd door onder meer heavy metal, techno en punk. Later volgde ook muziekgenres die verbonden werden met jongeren van bepaalde etnische afkomst, zoals reggae, hiphop en rap, bhangra en overige Aziatische dance-muziek. Maar zoals Huq (2006: 42) het zegt, heeft 'de jeugd niet langer een exclusieve claim op populaire muziek en wordt pop en rock al lang niet meer alleen gelinkt aan de jeugdbewegingen van na de Tweede Wereldoorlog'. Populaire muziek is ondertussen namelijk uitermate verweven met de massamedia en met commerciële en politieke belangen. Zo gebruikt men populaire muziek om producten en diensten te verkopen en omgekeerd wordt er populaire muziek verkocht omdat het door onder meer de media, reclame, radio, televisie en film wordt gepromoot. De jeugd is dus niet langer alleen een producent, maar steeds vaker ook een grote consument van populaire cultuur. Of zoals Willis (1977 in Kjeldgaard & Askegaard 2006: 233) het zegt: 'In a late-modern consumer society, youth culture is equally as much about learning to consume as it is about learning to labor'.

De vraag is hier tenslotte wat een dergelijke commerciële relatie eigenlijk doet met cultuur, waar cultuur nog voor staat en wat het belang is van een dergelijke populaire cultuur?

### 2.3 Populaire cultuur op globale schaal: 'the myth of a global youth culture'

Gedurende de jaren '80 stond populaire muziek op globaal niveau in de kijker door een reeks wereldwijd uitgezonden mega-evenementen, te beginnen met Bob Geldof's *Live Aid* in Groot-Brittannië en Noord-Amerika ten voordelen van de hongersnood in Ethiopië (Bennett 2001: 2). Deze initiatieven waren onder meer een groot succes omdat ze zich baseerden op datgene dat deel uit maakt van de levensstijl en vrije tijd van veel (jonge) mensen: namelijk populaire muziek. De gecommmercialiseerde globale solidariteit die gepaard gaat met soortelijk evenementen schept echter onterecht de idee dat jongeren wereldwijd dezelfde appreciatie delen voor trends, mode en muziek en die ook op één en dezelfde manier uitdragen. Een fragment uit *Global Youth United* van Arundhati in *Marketing News* (2002) bevestigt deze gedachte: 'Last year I was in 17 countries, and it's pretty difficult to find anything that is different, other than language, among a teenager in Japan, a teenager in the U.K. and a teenager in China' (Schultz in Arundhati: 2002) en 'pop culture is pop culture – doesn't matter if you are Cambodian or Estonian (Cheng: *ibid.*). Arundhati (2002) argumenteert hier ook dat bepaalde commerciële berichtgevingen overal ter wereld werken en dat multinationals zich in hun marketingstrategieën daarom vaak niet langer aan lokale omstandigheden hoeven aan te passen. Eén van de redenen hiervoor zou de toenemende individualisering, standardisering en modernisering zijn onder de jeugd in derde wereld landen, onder meer ingegeven door Westerse muziek, film, internet en nieuwsmedia.

Kjeldgaard & Askegaard (2006) weerleggen bovenstaande citaten ten eerste door te stellen dat de jeugd inderdaad een transnationale marktcategory is geworden – het succes van bijvoorbeeld MTV, hiphop en CocaCola is zowel onder de jeugd in Noord-Amerika, Europa als Zuid-Oost Azië een feit –



maar dat deze tegelijkertijd alleen bestaat door een dialectisch proces van ‘glocalization’. Kjeldgaard & Askegaard (2006: 231) definiëren ‘globale jeugdcultuur’ als ‘a manifestation of a transnational, market-based ideology that is manifested through a dialectic between structures of common difference and the adaptation and objectification of these structures in local contexts, or what Robertson (1992) terms ‘glocalization’. Zowel marketeers, consumenten als wetenschappers geloven volgens Kjeldgaard & Askegaard (*ibid.*) onterecht in wat ze noemen ‘the myth of a global youth culture’. Jeugdcultuur mag met andere woorden door haar transnationale marktideologie en door de wereldwijde culturele ‘flow’ (voor dit concept zie o.a Appadurai 1990 en Meyer & Geschiere 2003: 11) van symbolen en betekenissen een aantal globale overeenkomsten hebben, dit wil echter niet zeggen dat jeugdcultuur daarom overal ter wereld op één en dezelfde manier wordt geïnterpreteerd en uitgedragen. Integendeel, zowel jongeren als de globale commerciële jeugdindustrie gaan overal ter wereld op creatieve wijze op zoek naar nieuwe vormen van en lokale betekenissen voor globale culturen, om deze vervolgens op een eigen en unieke manier in de lokale culturele context in te passen (zie Bennett 1999, Klitgaard Povlsen 1996). Dit is wat Kjeldgaard & Askegaard (2006) bedoelen met de ‘glokalisering’ van de transnationale marktideologie van jeugdculturen.

Ten tweede tonen Kjeldgaard & Askegaard aan dat de globalisering van jeugdculturen – anders dan de eerder geciteerde citaten doen vermoeden – niet voor een culturele uniformisering en homogene groep consumenten zorgt. ‘De globalisering van populaire cultuur is geen culturele Amerikanisering’, zoals ook Laughey (2006: 148) zegt. Volgens deze laatste heerst er soms de valse veronderstelling dat de globale (Noord-Amerikaanse) cultuur zich succesvol in de lokaal ‘zwakkere’ culturen integreert en dat mensen dus passieve consumenten zijn. Ook stelt Laughey dat men zich in culturele analyses betere zou concentreren op wat lokale culturen met de globale (Noord-Amerikaanse) cultuur doen, dan wat de globale cultuur mogelijk met lokale culturen doet. De auteur ziet (lokale) jongeren niet als het slachtoffer van de globale (Noord-Amerikaanse) cultuur, maar als creatieve individuen die via buitenlandse culturele invloeden op zoek gaan naar onder meer persoonlijke waardering en een antwoord op hun verlangens. Tot slot is de Noord-Amerikaanse cultuur zélf geen monolithisch blok en mogen we ook de invloed van niet-westerse culturen op de westerse cultuur niet over het hoofd zien.

Een derde opmerking op de citaten in het artikel van Arundhati (2002) is het gegeven dat een proces als modernisering overal ter wereld niet hetzelfde betekenen (Ferguson 1999). Zo zullen we in de loop van dit hoofdstuk en het verdere verloop van deze thesis zien dat islamitische jongeren in Zuid-Oost Azië via populaire cultuur op zoek gaan naar een eigen niet-Westerse moderniteit die hen in staat stelt een diep religieus leven te combineren met een moderne maar lokale levensstijl. De modernisering en individualisering in bijvoorbeeld Zuid-Oost Azië opent weliswaar de deur voor een nieuwe markt – die van de globale jeugdcultuur – toch is deze niet hetzelfde als elders in de wereld.

Concepten als jeugd en jeugdcultuur worden tenslotte altijd geconstrueerd in relatie tot lokale sociale- en culturele condities. De betekenis die wordt gegeven aan jeugd in het uiterst geïndustrialiseerde Westen is bijvoorbeeld opgebouwd door de sociale condities van de post-moderne

periode – zoals we eerder hebben besproken (*vid. supra* pp. 14-16) –, terwijl jeugd in een andere sociale en culturele context mogelijk iets heel anders betekent. De Jakartaanse rapper Herdi'Oflo bijvoorbeeld woonde een groot deel van zijn jeugd in Noord-Amerika, maar verhuisde op zijn achttiende terug naar Indonesië. In een interview zegt hij daarover: 'In Amerika zagen ze mij op mijn achttiende als een volwassen man, terwijl ik in Indonesië op die leeftijd (opnieuw) werd aanzien en behandeld als een kind'.

In wat hieronder volgt, wordt duidelijk dat populaire cultuur en moderniteit zelfs in het Westen niet overal en voor iedereen hetzelfde betekent.

#### 2.4. *Populaire cultuur en de islam: anders modern*

Zowel in het Westen, het Midden-Oosten als in Zuid-Oost Azië bestaat er sinds de jaren '70 en '80 voornamelijk onder urbane moslims uit de middenklasse een groeiende behoefte voor het publiekelijk uitdragen van zowel religieuze als seculiere kenmerken en het afstemmen van uiterlijk en gedrag op de religieuze identiteit (Levitt 2008, Buitelaar 2006: 11). Hierbij combineert men een westerse levensstijl en moderniteit met Arabische en of islamitische cultuurelementen en diep religieuze normen en waarden – wat volgens Bracke & Fadil (2009: 97-98) een 'individuele ontplooiing langs religieuze lijnen' mogelijk maakt. Het is niet per se de religieuze overtuiging die hier wordt aangepast, maar wel de manier waarop deze overtuiging wordt vormgegeven: door bijvoorbeeld het dragen van religieuze kenmerken in de openbare ruimte' (Roy 2009: 22).<sup>17</sup>

De hoofddoek – weliswaar één van de meest opvallende symbolen van de groeiende islamitische middenklasse – is hier niet het enige belangrijke kenmerk, ook de toenemend belangstelling voor islamitische populaire muziek, films, boeken, praat- en discussiegroepen, internet blogs, sociale media en de consumptie en marketing van zowat alles dat islamitische is maar toch past bij een moderne levensstijl, is kenmerkend voor een nieuwe islamitische trend binnen de populaire cultuur: iets wat Gerlach (2006) 'pop-islam' noemt (zie paragraaf 2.2 van hoofdstuk II., *vid. infra* pp. 26-28). Dit brengt moslimjongeren overigens niet in conflict met hun religieuze achtergrond, maar maakt hen 'anders religieus' (zie paragraaf 4. van hoofdstuk III., *vid. infra* pp. 52-56).

Populaire (muziek)cultuur speelt dus ook bij deze 'anders religieuze' moslimjongeren vaak een belangrijke rol. Niet alleen in het verspreiden van de islamitische doctrine, maar ook om aan te tonen dat de islam een cultuur en religie is die zich aanpast aan de moderniteit en populaire cultuur (Tan 2007). Dit wil echter niet zeggen dat men dit laatste zomaar aanneemt. Ook al voelt men zich sterk aangetrokken tot globale trends in de populaire muziek, het gebruik van nieuwe technologie, media en marketing strategieën, men ziet islamitische populaire muziek als een expressie van een eigen, niet-westerse maar islamitische moderniteit (*ibid*).

---

<sup>17</sup> Volgens Roy (2009: 23) 'leven we in een periode waarin religies zich losmaken van culturen en waarin religieuze symbolen dan ook minder dan ooit culturele symbolen zijn'.

Tot slot integreren moslimjongeren wereldwijd en nationaal – net zoals eerder besproken bij de ‘globale jeugdcultuur’ (*vid. supra* pp. 16-18) – niet op één en dezelfde manier populaire cultuurelementen in hun religieuze leven. Of zoals Bayat en Herrera (2010) het zeggen: ‘Far from being ‘exceptional’, young muslims in reality have as much in common with their non-Muslim global generational counterparts as they share among themselves. They permeate the spaces of culture and politics [door middel van gedeelde stijlkenmerken zoals hiphop] to navigate between being muslim, modern, and young’.

In het volgende hoofdstuk II. *Hiphop en globalisering* zullen we zien hoe hiphop ontstaan is vanuit verschillende lokale subculturen en ‘bendes’ en vervolgens door de cultuurindustrie en massamedia is opgepikt en gecommmercialiseerd. Deze commercialisering en popularisering van hiphop heeft uiteindelijk geleid tot de nationale en globale verspreiding van de populaire muziek en cultuur. In het daarop volgende hoofdstuk III. *Hiphop in Indonesië* worden voorbeelden gegeven van verschillende hiphop ‘sub-groepen’ in Indonesië die er verschillende interpretaties van de populaire cultuur op nahouden. In de twee case studies IV. *Hamzah Salameh & Thufail Al-Ghifari* in het laatste hoofdstuk van deze thesis zal uiteindelijk één van deze sub-groepen (‘islamitische hiphop’) verder worden uitgewerkt, waarbij we tenslotte zullen zien dat er eigenlijk moeilijk sprake is van één islamitische hiphop-subcultuur in Indonesië.

## II. Hiphop en globalisering

Dit hoofdstuk begint met een kijk op de sociale, politieke, economische en culturele omstandigheden waarin hiphop begin jaren '70 als 1. *Spreekbuis van de zwarte onderklasse* in de Bronx van New York is ontstaan. Na een beknopte bespreking van de opkomst en commercialisering van hiphop, gaan we in een tweede gedeelte 2. *Islam als het nieuwe zwart* dieper in op een relatief nieuwe trend binnen de hiphop: namelijk 'islamitische hiphop'. Hierbij wordt eerst gekeken naar wat we onder deze term verstaan, waarna we verder gaan met de globale opkomst van islamitische hiphop sinds de jaren '90 en tenslotte stilstaan bij de mogelijke globale toekomstperspectieven van deze trend. In het derde en laatste deel van dit hoofdstuk kijken we naar 3. *Hiphop buiten Noord-Amerika*. Hier bespreken we hoe we onderzoek kunnen doen naar een globaal gegeven in een lokale setting, welke uitdagingen hierbij komen kijken en hoe men via een globale populaire cultuur op zoek gaat naar een eigen lokale identiteit, zonder daarbij 4. *Localist fantasies* uit de weg te gaan.

### 1. Hiphop als spreekbuis van de zwarte onderklasse: *from art to commerce*

*A child is born with no state of mind  
Blind to the ways of mankind.. (..)  
You'll grow in the ghetto, living second rate  
And your eyes will sing a song of deep hate  
You'll admire all the number book takers  
Thugs, pimps, pushers and the big money makers.. (..)  
But then you wind up dropping out of high school  
Now you're unemployed, all non-void.. (..)  
It was plain to see that your life was lost...*

(Enkele fragmenten uit *The Message* (1982) door Grandmaster Flash & The Furious Five.)

#### 1.1 *De opkomst van hiphop: 'the CNN of the ghetto'*

Om hiphop als cultuur en muziekgenre beter te begrijpen, moeten we volgens Price (2006: 18-19) terug gaan naar de politieke, sociale, economische en culturele omstandigheden in de Bronx van New York eind jaren '60 begin jaren '70 – een periode die zich kenmerkt door grootse veranderingen in het cultureel landschap. Steeds meer (voornamelijk zwarte) minderheden begonnen in opstand te komen tegen het alom tegenwoordige racisme en de discriminatie binnen de samenleving, de beperkte toegang tot gezondheidszorg, werkgelegenheid, gerechtigheid, politieke inbreng en het gebrek aan overige basisrechten – wat nationaal onder meer leidde tot de opkomst van de Black Power beweging (die de collectieve belangen en waarden van de zwart-Amerikaanse bevolking promootte) en de oprichting van de Black Panther Party in 1966.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Met betrekking tot de jonge zwarte generatie die door de periode van *civil rights* en Black power getekend werd, spreekt Kitwana over 'de hiphop-generatie' – van 1965 tot 1984 – die hij vervolgens nog eens indeelt in drie sub-groepen.

Het is tegen deze achtergrond dat in de Bronx van de jaren '70 door een samenloop van omstandigheden – de aanleg van de Cross-Bronx Expressway, emigratie van de middenklasse en het gebrek aan geschikte woonplaatsen – een grote concentratie aan Afro-Amerikanen of 'Blacks', eerste- en tweede generatie Latino/a's en Caribische minderheden (Puerto Ricanen, Cubanen, Jamaicanen, Bahamanen) bijeen kwam, die steeds meer afgesneden en gemarginaliseerd geraakten van de rest van New York. Voornamelijk het zuiden van de Bronx werd een voedingsbodemp voor criminaliteit, drugshandel en -gebruik, bendes en geweld en werd lang gezien als 'the epitome of urban failure' (Price 2006: 7).

In de jaren '40 en '50 fungeerde 'gangs'<sup>19</sup> voornamelijk als 'beschermers van de hood', maar in de loop van de jaren '70 kwamen er steeds meer en namen ze ook steeds gewelddadigere expressievormen aan. Het is hier dat hiphop met haar vier elementen (Dj'ing, MC'ing of rapping, breakdance en graffiti) een alternatief begon te leveren in het creëren van waardigheid, het verkrijgen van een sociale status en respect en het beschermen van de omgeving. Hiphop werd de nieuwe manier om zich te verzetten tegen onrecht, sociale onderdrukking en armoede in het algemeen.

Afrika Bambaataa (één van de centrale figuren in de ontwikkeling en opkomst van hiphop) zag hiphop niet alleen als een bron van vermaak en entertainment, maar ook als een drijvende kracht achter sociale verandering. Als lid van de bende Black Spades zag hij hoe hiphop een sociale uitwerking had op de omgeving en wilde hij zijn eigen 'gang life' omzetten naar iets beters en productiever: namelijk DJ'ing en de oprichting van de Zulu Nation (een hiphop praat- en discussie beweging). Bambaataa zegt hierover: 'We went from a negative thing to a positive thing.. [and created a] ..vision of unity, anti-violence and self-help to the streets.. to recruit 'warriors for the community'' (Watkins 2005: 23).

Volgens Watkins (2005) was DJ'ing in het begin het belangrijkste onderdeel van hiphop, maar later kwam rapping of MC'ing<sup>20</sup> meer op de voorgrond. Er werd gebattled (over funk, reggae, dub, soul en disco beats) om de beste te zijn in de dichte en wijde omgeving en er kwamen steeds meer spontane 'freestyle' bijeenkomsten in de publieke ruimte, onder meer in parken en op straat. Na een tijd begonnen artiesten en fans ook zelf opnames (tapes) te maken van hiphop optredens en Dj's ontdekten dat het samenstellen en verspreiden van zogenaamde mix-tapes een uitstekende manier was om zichzelf te promoten en aan populariteit te winnen – wat sommige artiesten later, bij de commercialisering van hiphop, hielp doorbreken. De (lokale) verkoop van muziekopnames leverde tenslotte ook geld op en werd een nieuwe vorm van inkomen – wat het prille begin was van een grote (internationale) *multibillion-dollar* industrie die vandaag de dag rond hiphop is opgebouwd.

De toenemende verspreiding van hiphop zou uiteindelijk zorgen voor een onvermijdelijke overgang binnen de hiphop: van underground en onbekend naar mainstream en commercieel.

<sup>19</sup> 'Gangs' waren en zijn – met hun georganiseerde hiërarchie, bestaande regels, loyaliteit en respect – voor veel jongeren een sociaal vangnet en tweede familie voor (jonge) mensen die een bepaalde identiteit delen (een identiteit die vaak versterkt wordt door bepaalde kentekens, zoals tatoeages of bepaalde 'gang colours'). Daarbij kunnen bendes jongeren een aantal emotionele en materiële voorzieningen bieden waarin de 'echte' familie te kort schiet. In 1973 waren er in de Bronx 300 bendes.

<sup>20</sup> De MC (Master of Ceremonies) is degene die een show aan elkaar praat, grapt en rapt met zijn of haar eigen teksten.

## 1.2 Het begin en het einde van hiphop

Eind jaren '70 was de verkoop van muziekcassettes niet langer de enige vorm waarlangs hiphop werd verspreid. In 1979 was *Rapper's Delight* van de Sugar Hill Gang (uitgegeven door Sugar Hill Records van Joe & Sylvia Robinson) het eerste rap nummer dat door commerciële radiozenders werd gedraaid. Het nummer werd een groot succes en zorgde er voor dat de tot dan toe onbekende hiphop zijn intrede maakte bij het grote publiek. Enkele jaren later bracht dezelfde studio ook *The Message* (1982) van Grandmaster Flash & The Furious Five uit, een nummer dat iets wat gewaagd de sociale problemen van de getto's bezingt en misschien juist daarom op veel enthousiasme kon rekenen.

De populariteit van hiphop op de radio werd in de loop der jaren opgevolgd door een reeks films en documentaires – onder meer de Hollywood film *Flashdance* (1983), de muziek-film *Wild Style* (1983) en de documentaire *Style Wars* (1984) (zie Banes in Forman & Neal 2004: 14) – enkele televisie-programma's en later ook hiphop magazines zoals *The Source* in 1988 en *Vibe* in 1993 die samen met een hoop reclame de toenmalige hiphop trends en artiesten 'hypten' en nieuwe muziekgitgaven promootten. Tot slot werd ook het bekijken van muziekvideo's (eerst via televisiezenders zoals MTV en pas veel later (vanaf 2005) op het internet via video-websites zoals YouTube) enorm populair.

Begin jaren '90 was hiphop reeds zo dominant binnen de populaire cultuur dat een groot aantal artiesten werd opgevoerd als populaire iconen die hopen geld verdienen nadat ze werden 'ontdekt' door grote hiphop labels zoals Def Jam Records, Bad Boy Records en Roc-A-Fella Records. Veel van deze artiesten kwamen uit de gemarginaliseerde onderklasse en werden bekend en rijk door een talent ontwikkeld in ellendige omstandigheden. Hun muziek gaat vaak over het ontkomen aan armoede, onderdrukking, drugs en geweld – waar in werkelijkheid niets glamoureuus aan is – en creëerde een 'gehyped' en misleidend beeld van 'life in da ghetto' (*sic*) waar seks, seksisme en bling-bling deel van uitmaken. Dit is volgens Watkins (2005: 2) één van de 'cruellest ironies' in de commerciële opkomst van hiphop: 'the fact that its livelihood – indeed its very survival as a pop culture juggernaut – rested almost entirely on its ability to sell black death'.<sup>21</sup> Dit laatste heeft de (commerciële) hiphop sterk getypeerd en is volgens sommige platenmaatschappijen nog steeds de norm voor een goede verkoop.

Hiphop is vandaag de dag zowat overal terug te vinden: in de competitieve muziekindustrie, de mode- en reclamewereld, in winkels en design, op scholen en in de huiskamer. Veel individuen en instanties proberen dan ook te profiteren van de populariteit van hiphop die ondertussen een hele industrie instand houdt. *Rapper's Delight* van de Sugar Hill Gang uit 1979 is in die zin het begin van mainstream-hiphop als een commercieel en wijd verspreid populair genre, maar het is tegelijkertijd ook het begin van het einde van een meer sociaal bewuste hiphop die zich vanuit de underground concentreert op zelf-ontwikkeling en sociale verandering – op uitzonderingen na.

<sup>21</sup> Voor de discussie over de crisis in de Afro-Amerikaanse cultuur en 'the selling of black death' zie o.a. Kitwana, B (2002).

1.3 *Van wie is hiphop?*

*Everybody sounds the same,  
commercialize the game  
Reminisce when it wasn't all business  
It forgot where it started  
So we all gather here for the dearly departed*

(Fragment uit de lyrics van 'Hiphop is Dead' door rapper Nas (2006: Def Jam, Columbia).

'Back in the day' is (ook in Indonesië) een veel voorkomende nostalgische uitspraak onder artiesten en liefhebbers wanneer het gaat over de kwaliteit en inhoud van de hedendaagse hiphop (Forman 2006: 10). De uitspraak verwijst naar de 'golden age' van hiphop tussen 1979 en 1991. Een periode van originaliteit en vernieuwing, waarin muziek nog eigen was aan de artiesten in plaats van aan marketingstrategen (TODAY.com 8-2-2004). 'What I know is that around 1992.. [hiphop] stopped giving me that good good feeling I'd got used to during its golden age', zo schrijft Tate (1996: 35). Waarbij hij ook zijn teleurstelling uit over de spirituele en politieke leegte binnen de hedendaagse hiphop.

Het debat over de verloederde inhoud en kwaliteit van hiphop doet vragen reizen over wat hiphop is of zou moeten zijn, aan wie het behoort en met welke voornemens en verwachtingen het genre vertegenwoordigd wordt. Door de snelle verspreiding van hiphop – via muziekcassettes en nadat het genre opgemerkt en vervolgens gedraaid werd door commerciële radiozenders – werd het al snel onvermijdelijk dat hiphop zich ging mengen met andere culturele invloeden dan die van de Afro-Amerikaanse gemeenschap. Zo werd hiphop in een vroeg stadium beïnvloed door Caribische muziekstijlen afkomstig van Caribische minderheden. Waaruit Watkins (2005: 27) concludeert: 'the cultural flows that connected the US to the Caribbean suggest that hip hop was global long before being global was cool'.

Daarnaast zorgde de verspreiding van hiphop – eerst op lokaal, dan regionaal en vervolgens nationaal niveau – er voor dat het genre zich vanuit verschillende hoeken op een eigen manier ging ontwikkelen en door verschillende individuen en instanties voor uiteenlopende economische en politieke belangen werd uitgespeeld. Dit had tot gevolg dat het steeds moeilijker werd om de grenzen van hiphop te bepalen, wat de vraag 'van wie is hiphop?' alleen maar belangrijker maakte.

Critici beweren dat een commerciële 'stunt' als die van *Rapper's Delight* door de Sugar Hill Gang in 1979 eigenlijk geen echte representatie was van hiphop uit de Bronx. De Robinsons, die de leden van de Sugar Hill Gang haast per toeval ontdekten en in hun studio bij elkaar brachten, hadden in werkelijkheid geen connectie met de rappers uit de Bronx, maar waren louter op zoek naar een manier om geld te maken. Ze hadden met andere woorden muziek gebruikt die hen volgens sommigen niet toebehoorde. Later ging ook rapper en co-oprichter van *The Source* magazine, Raymond 'Benzino' Scott, de blanke rapper Eminem – die overigens net zoals veel zwarte minderheden in zijn jeugd met moeilijke levensomstandigheden werd geconfronteerd – en de 'witte' muziek- en mediaindustrie (wat Benzino 'the machine' noemt) er van beschuldigen 'hiphop te stelen' van de Afro-Amerikaanse gemeenschap (MTV News 5-12-2002). Benzino verwijst hier naar hiphop als een cultuur die toe-

behoort aan de Afro-Amerikanen en ontstaan is vanuit een culturele en artistieke reactie op de overheersende blanke Amerikaanse cultuur en de zoektocht naar een eigen ‘zwarte’ stem. Wanneer een blanke rapper echter populair wordt met datgene dat de Afro-Amerikanen een stem heeft gegeven (en daar meer aan verdient dan de meeste zwarte rappers), dan wordt de hiphop-identiteit in vraag gesteld.

Volgens Rose (1994: 6) is de ‘re-claiming of blackness’ in de populaire cultuur vanaf de jaren ’80 een stuk complexer geworden. Dit omdat, zoals we eerder al zagen, hiphop zich niet langer beperkt tot de Afro-Amerikaanse cultuur, maar technisch en economisch sterk afhankelijk is geworden van en beïnvloed wordt door de overwegend witte (muziek)industrie, die alleen maar verder afgeleid geraakt van de ware ontstaansgeschiedenis en de sociale en politieke betekenis van hiphop. Reeds vanaf de opkomst van hiphop zou er een continue getouwtrek zijn om de integriteit en de grenzen van hiphop te beschermen, de muziek te controleren en zelfs te claimen. De commercialisering die vervolgens leidde tot de globalisering van hiphop versterkte ‘de strijd om hiphop’ tenslotte alleen maar meer.

In wat volgt, kijken we naar hoe de islam en de Arabische cultuur meer recent de rap-muziek is gaan beïnvloeden en hoe dit geven in sommige gevallen de nieuwe stem van de ‘onderdrukten’ lijkt te zijn. Onder meer de negatieve percepties van het Westen tegenover de islam moedigt (moslim)jongeren aan om hun religieuze identiteit in hun muziek te benadrukken en of zich te laten inspireren door de Arabische muziekcultuur. Ook hier zullen we zien dat er onenigheid bestaat over de manier waarop ‘islamitische hiphop’ vorm moet krijgen en wie er wel en niet tot het sub-genre behoort. Hierbij ga ik ook verder op de idee dat een al dan niet vroom moslim tegelijkertijd ook een fervent rapper kan zijn en zich met andere woorden verbonden kan voelen met twee of meerdere identificatiegronden – zonder zichzelf daarbij noodzakelijk in conflict te brengen (Solomon 2006: 59). Want ook al lijken ze op het eerste gezicht misschien moeilijk verenigbaar: islam (zowel de gematigde als radicale) en hiphop (een genre dat niet zelden geassocieerd wordt met geweld, seksisme, consumptie en marginalisatie) staan niet noodzakelijk haaks op elkaar, maar vormen niet zelden een populaire combinatie.

## **2. Islam als het nieuwe zwart: *from islamic bling-bling to jihad rap***

*‘No other religion has affected hiphop like islam.*

*If you have ever listened to the lyrics of The World Famous Supreme Team, Public Enemy, Ice Cube, A Tribe Called Quest, Kam, Gang Starr, Da Lench Mob and many other groups like them, you have been listening to islamically-influenced hiphop!’*

(Adisa Banjoko in Aidi: 4-27-2001 *Hip-Hop of the Gods*, Planète Afrique).

### *2.1 ‘Through me, Muhammad will forever speak’*

Hiphop vormt vaak een verzamelpot van sterk uiteenlopende muzikale en culturele invloeden. Zo copy-paste men ‘samples’ uit diverse muziekstromingen en laat men zich in muziek en lyrics inspireren door de eigen (al dan niet ingebeelde) achtergrond en leefwereld of juist door andere ‘vreemde’



culturen en tradities<sup>22</sup> – zo ‘mixed’ de Indonesische rapper Herdi’Oflo in één muziekvideo hiphop met onder meer basketball, traditionele kledij, islamitische elementen en meerdere talen. Hiphop leent zich met andere woorden moeiteloos voor een gevarieerde mix van allerhande muzikale, culturele en traditionele elementen. Logisch dus dat er ook islamitische en Arabische elementen in de hiphop muziek zijn terug te vinden, zeker wanneer dit geven een populaire trend blijkt te zijn.<sup>23</sup>

Reeds sinds de opkomst van hiphop in de Bronx gedurende de jaren ’80 sijnelden er samples en riffs uit islamitische muziek, en verwijzingen naar ‘de islam’<sup>24</sup> in het algemeen, in de muzikale producties van hiphop-artiesten (Aidi 2007: 1-2). Gaande van Tupac die in zijn nummer *I Ain’t Mad At Cha* over zijn moslim-vriend rapt tot rapper en producent Jay-Z die zich in zijn nummer *Big Pimpin’* sterk liet inspireren door de Arabische melodie van het nummer *Khosara* van de Egyptische zanger Abdel Halim Hafez (Al-Ahram Weekly: 6-7-2000), rapper Common die in zijn single *The 6th Sense* rapt: ‘Through me, Muhammad will forever speak/ Great brothers with handshakes in ghetto landscapes...’ en *Know the Ledge* van oldschool rappers Eric B en Rakim: ‘In control of many, like Ayatollah Khomeini, I’m at war a lot, like Anwar Sadat’ (Aidi: 2002), om slechts enkele voorbeelden te noemen.

De manier waarop, de motivatie en de achtergrond van waaruit hiphop-artiesten ‘islamitische’ en of Arabische elementen in hun muziek verweven, kan echter grondig verschillen. De vraag is hier dan ook: wat is islamitische hiphop? Heeft deze term alleen betrekking op hiphop met een islamitische boodschap? Of betreft dit ook hiphop die louter een link maakt naar de islam of geïnspireerd is door islamitische of Arabische elementen maar geen enkele religieuze inhoud bevat?

## 2.2 Islamitische hiphop

Met betrekking tot de invloed van islamitische of Arabische elementen gebruikt Aidi (2004: *et passim*) de term ‘islamitische hiphop’. Deze verwijst naar de muzikale producties van zowel moslim als niet-moslim artiesten die zich om verschillende redenen – uit louter interesse en nieuwsgierigheid of vanuit hun (religieuze) achtergrond en overtuiging – in hun muziek laten inspireren door de islam en of de Arabische cultuur. Volgens Aidi (2004) refereert de term dus niet alleen naar de lyrics en de culturele output van groepen zoals de Amerikaanse moslim rap-band Native Deen die een islamitische orthodoxie aanhangen, maar ook naar de ‘islam-verbogen’ kunst van meer heterodoxe en syncretische groepen. Tot slot maakt Aidi terecht een onderscheid tussen islamitische en zogenaamde ‘quasi’-islamitische elementen in de hiphop-scène – ‘quasi’ wijst hier op de veronderstelling dat iets islamitisch is, terwijl het dat in werkelijkheid waarschijnlijk niet is. Zo is een Arabisch riff niet noodzakelijk islamitisch geïnspireerd, maar kan het wel als vanzelfsprekend aan de islam worden gelinkt.

<sup>22</sup> ‘Sampling’ betekent dat men een bepaald geluid of een fragment uit een bestaande muziek- of stemopname knipt en dat vervolgens digitaal via een computer (al dan niet digitaal bewerkt) in een nieuw nummer integreert (*mixing*).

<sup>23</sup> Het grote publiek is zich niet altijd bewust van de islamitische of Arabische inspiratiebron van sommige artiesten. Zo zegt Atia in Al-Ahram (2000) over *Big Pimpin’* van Jay-Z: ‘Ironically, while Americans are having negative cultural images of Arabs.. [they] are dancing to Egyptian grooves [in *Big Pimpin’*]. It’s just that nobody has told them that they are Egyptian’.

<sup>24</sup> De aanhalingstekens wijzen hier op de onduidelijkheid over wat precies de criteria zijn voor een ‘islamitische’ verwijzing.

Gerlach (2006) spreekt op haar beurt van ‘pop-islam’. Deze trend kent zijn oorsprong in de Arabische wereld, maar is ondertussen even populair in westerse landen zoals Duitsland.<sup>25</sup> Pop-islam omvat ook andere populaire cultuurvormen dan hiphop, maar heeft uitsluitend betrekking op een nieuwe generatie diep religieuze moslims die zich over landsgrenzen heen voelen aangetrokken tot een ‘remix van lifestyles’ (onder meer westerse muziek, mode en televisiecultuur) die vervolgens ‘geïslamiseerd’ en in het religieuze leven geïntegreerd worden (Qantara: 14-9-2006). Daar waar islamitische hiphop volgens de definitie van Aidi ‘een trend binnen de hiphop-muziek’ is, is pop-islam volgens Gerlach eerder ‘een trend binnen de islamitische cultuur’ of de benaming van een fenomeen dat zich kenmerkt door de combinatie van een religieus leven met allerhande populaire cultuurvormen, waaronder hiphop. Wat betreft pop-islam zouden we echter kunnen stellen dat deze benaming te veel aanleunt bij die van de ingebeelde moslim-ummah,<sup>26</sup> juist omdat ze veralgemeniseert en te weinig rekening houdt met de talrijke verschillen en uniekheden binnen de voornamelijk jonge transnationale groep moslims.

In deze thesis gaat bij het spreken over *hiphop die beïnvloed is door de islam en al dan niet Arabische cultuurelementen* bevat dan ook de voorkeur naar Aidi’s definitie van islamitische hiphop. Dit omdat deze term meer de nadruk legt op de artiesten en rekening houdt met de uiteenlopende achtergronden en motiveringen van waaruit rappers (quasi-)islamitische cultuurelementen in hun muziek verwerken. In deze thesis wil ik ‘islamitische hiphop’ echter wel iets specifiekker opvatten. Dit houdt in dat wanneer ik deze term gebruik, ik mij zo veel mogelijk beperk tot die moslim-artiesten die zich in hun muziek expliciet en bewust als ‘moslim met een boodschap’ neerzetten.<sup>27</sup> zoals Tyson en Kumasi, Toni Blackman, Native Deen, Sons of Hagar, Soldiers of Allah, Keen Intellect, Remarkable Current, Sahabas, Arab Legion, 1199, Mujahideen Team, Mecca2Medina en Salameh Hamzah

Ondanks deze nuancering blijft het echter moeilijk om islamitisch hiphop met een definitie af te bakenen. Mede omdat er verschillende stromingen en sekten zijn binnen de islam (zoals het soennisme, salafisme, neo-fundamentalisme, Nation of Islam (NOI)<sup>28</sup> en diens afsplitsing Five-Percent Nation (of The Nation of Gods and Earths), Nuwaubian Nation en overige), die ieders hun eigen

<sup>25</sup> De voornaamste voortrekkers van ‘pop-islam’ zijn de Saudi-Arabische televisie (met figuren als de Egyptische Amr Khaled) en de Arabische jongeren in steden. Deze laatste zien volgens Gerlach (2006) weinig of geen toekomstperspectief in de huidige politiek en het (onderdrukkend) nationalisme en gaan daarom op zoek naar nieuwe vormen om diep religieus en tegelijkertijd uiterst ‘modern’ te zijn, waarbij men afstand neemt van het strikte en aards-conservatieve salafisme. De ontwikkeling van pop-islam bereikt en beïnvloed ondertussen ook een groot aantal (migranten) moslimjongeren elders in de wereld – zoals in Duitsland. Zie ook 2.3 *De opkomst van islamitische hiphop* in dit hoofdstuk, *vid. infra* pp. 28-29).

<sup>26</sup> De ‘moslim-ummah’ wordt door Roy in *De Globalisering van de Islam* (2003) omschreven als een nieuwe generatie moslims die zich wereldwijd verbonden voelt door de gedeelde identificatie met een zogenaamd neo-fundamentalistisch gedachtegoed. Dit is een overtuiging die terug gaat naar de beginselen van de islam, die zich lijkt los te koppelen van elke bestaande (lokale) cultuur of traditie en er al te gemakkelijk vanuit gaat dat zij overal ter wereld op een zelfde wijze ontvangen en uitgedragen wordt – wat resulteert in de ummah. Voor ‘ingebeelde gemeenschappen’ zie 3.3 van dit hoofdstuk.

<sup>27</sup> De lyrics en de ideologie van de rapper of band zijn hierbij van bijzonder belang.

<sup>28</sup> De NOI of Nation of Islam (1930) is een islamitische sekte die predikt voor betere spirituele, mentale, sociale en economische condities voor (voornamelijk) zwart-Amerikanen. De NOI kent overeenkomsten met de soennitische islam (zoals de vijf geboden en het verbod op alcohol en drugs), maar ook fundamentele verschillen (zoals de overtuiging dat oprichter W.D Fard de verlosser is). Reeds in de jaren ’80 maakten rappers als Afrika Bambaataa, Big Daddy Kane en Paris verwijzingen naar de NOI. Ook Public Enemy brengt in *Don’t believe The Hype* (1988) ode aan één van de bezielers van de NOI. (Zie o.a Allen (1996), Swedenburg (1997), Decker (1994), Eure & Spady (1991) en Miyakawa (2005)). De Five-Percent Nation is een afsplitsing van de NOI opgericht in 1964 door Clarence 13X, die zichzelf (de zwarte man) als Allah ziet. Aanhangers van zijn o.a rapper Busta Rhymes, Gang Starr, Pete Rock, CL Smooth, Digable Planets, Mobb Deep en alle Wu Tang Clan leden.

interpretatie hebben van de religie. Daarbij zijn er ook grootse verschillen tussen moslim-rappers onderling. ‘Er bestaat niet zoiets als ‘Turkse islamitische rap’’, zegt ook Solomon (2006: 60, 73) over zijn onderzoek naar islamitische thema’s in Turkse rap in Turkije en de diaspora (Duitsland). De islam wordt namelijk op zo’n uiteenlopende manieren met diverse culturele en politieke aspecten verweven dat er geen spraken is van slechts één Turkse moslim-identiteit in de Turkse rap-scène.

De hedendaagse hiphop-scène representeert met andere woorden verschillende ‘islams’ die soms zelfs met elkaar in strijd zijn – zo is de Five-Percent Nation wellicht de enige islamitische sekte waarbinnen de consumptie van alcohol is toegestaan. Daarbij zien de Five Percenters zichzelf – de zwarte man – als God (zie Miyakawa 2005: 64-65), wat volgens soennitische moslims als hiphop journalist Adisa Banjoko twee maal een grote zonde is binnen de islam (Aidi in James 2007: 232). Of zoals Fable (Aidi: 2001) het zegt: ‘Some rappers who claim to be Islamically influenced are more consistent than others, whereas some may not have a proper understanding of Islamic morals and values at all.’.

### 2.3 De opkomst van islamitische hiphop

Om de opkomst van islamitische hiphop sinds de jaren ’90 beter te begrijpen, moeten we volgens Aidi (2004: 1-2) terug gaan naar de manier waarop de islam de voorbije drie decennia in (groot) steden is ontvangen en (hernieuwde) vorm heeft gekregen. In Noord-Amerika en deels ook in West-Europa is de interesse in en nieuwsgierigheid ten opzichte van de islam het gevolg van verschillende factoren: migratie; teleurstelling in de westerse, kapitalistische en overwegend christelijke maatschappij; argwaan tegenover een radicale politiek gevoerd door voornamelijk ‘witte’ machthebbers; deïndustrialisatie; desinteresse van de staat; weinig vooruitzichten voor en marginalisatie onder de ‘zwarte’ jeugd en minderheden in het algemeen; een toenemende interesse voor en stuwende kracht achter een zeker ‘black nationalism’ en tot slot het gevoel uitgesloten te worden van ’s lands liberale politiek, consumentencultuur en bepaalde culturele tradities (Aidi 2004: 1-3).<sup>29</sup> Ook in de Arabische wereld wordt de jonge generatie in steden sinds de jaren ’70 met sociaal-economische moeilijkheden geconfronteerd. Jongeren zouden weinig of geen toekomstperspectief zien in de huidige politiek en het (onderdrukkend) nationalisme en gaan daarom volgens Gerlach (2006) op zoek naar nieuwe (populaire) vormen om diep religieus en tegelijkertijd uiterst ‘modern’ te zijn (zie pp. 26-27).<sup>30</sup>

In Noord-Amerika vinden niet alleen Afro-Amerikanen een mogelijke spirituele en culturele uitweg via islamitische hiphop, ook andere minderheden krijgen door hun verbintenis met de islam – als deel van hun identiteit – het gevoel tot een bepaalde beweging te behoren die tegen de westerse suprematie

<sup>29</sup> Daar waar de staat faalt, daar waar men weinig of geen controle heeft over het sociaal gebeuren (bv in zogenaamde getto’s – is er in onder meer Noord-Amerikaanse en West-Europese steden volgens Aidi (2004: 2-3) een toename aan moslim-bewegingen die een organisatorische rol op zich nemen, sociaal zwakkeren ondersteuning bieden en instaan voor meer veiligheid. Voordien waren kerkgemeenschappen in het Westen vaak het enige sociale opvangnet voor inwoners van achterstandsbuurtten, maar de laatste decennia is er ook een opkomst van islamitische organisaties die voor een groeiend aantal moslims en de aanbouw van nieuwe moskeeën zorgen. Ook gevangenis zijn plaatsen waar minderheden in contact komen met de islam, zie o.a. Dannin, R. (1996). Voor de rol van de NOI in gevangenis, zie o.a. White, J.L. & J.H. Cones (1999).

durft in te gaan.<sup>31</sup> Onder hen ook een toenemend aantal Latino-Amerikanen<sup>32</sup> voor wie het geloof van het Amerikaanse systeem (het christendom) heeft gefaald. Tot slot koesteren sommige Mexicaanse-Amerikanen volgens Aidi (*ibid.*) ook een zekere sympathie voor het Palestijnse volk, daar zij ook met land issues en streng bewaakte grenzen te maken hebben.

Hoewel er reeds sinds de opkomst van hiphop in de Bronx ‘islamitische’ invloeden de hiphop-scène binnensijpelen, heeft islamitische hiphop nog meer aanhang gekregen na de aanslagen van 9/11 en het navolgende ‘Back to Islam’ sentiment. Zo reageerden een groot aantal hiphop-artiesten van verschillende moslim-achtergronden (zoals de Noord-Amerikaanse Miss Undastood, Hammer Bros en Paris) op hun manier op 9/11 en de ‘war on terror’. Ook de Indonesische rapper Thufail Al-Ghifari zegt aangewakkerd te zijn geweest door 9/11 en de terroristische aanslagen in Indonesië (zie case studie 2, pp 72). Een columnist van *The Black World Today* vroeg zich enkele weken na 9/11 af: ‘Now that Arabs are the new niggers, will Arab culture become the rage?’.

De houding en angst van het Westen tegenover de islam en de moslimwereld is voer voor een nieuwe generatie ‘boze’ moslim-artiesten. Zo rapt de Indonesische rapper Thufail Al-Ghifari over de autoritaire houding van Noord-Amerika en de controle en invloed die het land probeert uit te voeren op moslim-landen. In het Westen lijkt het er dan weer op dat het imago van de zwarte onderklasse als stuwende kracht achter de ontwikkeling van hiphop als muziek-genre en cultuur, heeft moeten plaatsmaken voor de islam als nieuwe ‘underdog’ en stem van ontevreden en gemarginaliseerde minderheden. Of zoals Solomon (2006: 67) het zegt: ‘Understanding that their Muslimness is negatively valued by the majority society, the strategy of [some] rappers (...) is to re-valorize this identity as something positieve to be proud of, similar to the way African-Americans in the 1960s re-valorized being Black from something negative to something beautiful’. De vraag is tenslotte of islamitische hiphop zich de komende jaren verder zal ontwikkelen en aan populariteit zal winnen en op welke manier(en) de ‘islam als het nieuwe zwart’ vorm zal krijgen?

#### 2.4 De toekomst van islamitische hiphop

Journalist en ex-rapper Banjoko (www.onislam.net: 26-2-2002) maakt zich zorgen over de toekomst van (islamitische) hiphop en ziet veel ‘jahiliyyah’ (onwetendheid) bij moslim- en niet-moslim rappers.<sup>33</sup> Hiphop draait tegenwoordig al te vaak om uiterlijk vertoon (blingbling) en consumptie en maakt zich niet zelden schuldig aan seksisme en (verbaal) geweld. Ook moslim-rappers slagen er vaak

<sup>30</sup> Voor ‘islamitische hiphop’ in Zuid-Oost-Azië zie 4.4 *Islamitische hiphop en rap in Indonesië: anders religieus* (pp. 52-56).

<sup>31</sup> Veel (Noord-Amerikaanse) jongeren maken voor het eerst kennis met de islam via populaire muziek zoals hiphop.

<sup>32</sup> Shukrey (aka Fable) is een Puerto Ricaanse soennitische rapper, activist, producer en choreograaf die streeft naar een positieve hiphop-cultuur die onder meer tegen gewelddadige en vrouwonvriendelijke consumptie-pulp is. Fable ziet de toenemende interesse in hiphop, zowel als in de islam, als een gevolg van armoede en marginalisatie in de inner city van de jaren ’70 en ’80: ‘Hip hop is revolutionary. When it came out in the 1970s it was not the norm. It was the voice of a downtrodden people – people in poor areas strongly influenced by NOI and Five Percent ideas.. (.). When people are in a rough situation, they gravitate towards a spiritual understanding of the world... That’s why many people in the ghetto moved to Islam... people wanted to belong to something...’. (Fable in Aidi 2004: 7-8).

<sup>33</sup> Banjoko heeft het vooral over islamitische hiphop in het Westen. Voor islamitische hiphop in Zuid-Oost-Azië zie pp. 51.

niet in om aan de ‘onwetendheid’ – of de ‘new age of ignorance’ zoals Banjoko het nog noemt – te ontkomen. ‘Allah is not to be bling-blinged!’, zegt hij over (Noord-Amerikaanse) hiphop-jongeren die tattoos en halskettingen dragen met Allah er op en meisjes met hoofddoeken die tegelijkertijd zo’n korte topjes dragen dat hun navel daardoor zichtbaar wordt. ‘Our deen [vertaald als ‘religie’ of (islamitische) ‘levenswijze’] is not meant to be rocked!’ (Banjoko in Aidi 2004: 17).

Naast de commercialisering van de islam binnen de mainstream hiphop-scène en de ‘vergissingen’ van enkele moslim en niet moslim artiesten – zoals rapster Lil’Kim die halfnaakt, maar met een burka, op de cover van *One World* magazine poseert (TheSocietyPages.org 15-2-2008) of Busta Rhymes’ nummer *Arab Money* dat expliciet en (volgens sommigen) ongehoord enkele koran-verzen citeert (TheNational 29-5-2009) – is er ook een klein percentage underground moslim-rappers dat zich aan anti-Amerikaanse lyrics waagt en met het moslim-terrorisme symphatiseert. Zoals Da Lench Mob en Brand Nubian in Amerika en de Britse FunDaMental en Shaikh Terra en de Soul Salah Crew die samen *Dirty Kuffar* maakten, een ophefmakende anti-Westerse song en haat-video waar Osama Bin Laden in verheerlijkt wordt en die tot een nieuwe term leidde: ‘jihad rap’ (Swedenburg: 2009, 2010).<sup>34</sup>

Beide ontwikkelingen – de commercialisering enerzijds en ‘radicalisering’<sup>35</sup> anderzijds van islamitische hiphop – doen vragen rijzen over de richting waarin islamitische hiphop de komende jaren zal groeien. Hoe ver mogen moslim en niet moslim-artiesten bijvoorbeeld gaan in het ‘lenen’ van de islam voor hun muzikale creaties? En dragen moslim-rappers (soennieten, Nation Of Islamers, Five Percenters,..) de morele plicht en verantwoordelijkheid om de islam op een positieve manier in hun muzikale creaties en expressies uit te dragen – en daarbij afstand te nemen van het seksistische, commerciële en het al te materialistische imago van vele mainstream hiphop-artiesten – of mogen islamitische hiphoppers net zo goed op zoek gaan naar het grote succes of de islam neerzetten als een anti-Westerse en haatdragende religie? Of zullen moslim-bands zoals Native Deen en Sons of Hagar, die er wél in slagen om een nieuwe, positieve en diep-religieuze *hallal*-trend aan te houden, zich in de toekomst verder ontwikkelen en het zwaartepunt vormen van de islamitische hiphop-scène?

Tot nog toe hebben we vooral gekeken naar hiphop en rap binnen Noord-Amerika: het ontstaan van hiphop in de Bronx als spreekbuis van de zwarte onderklasse en de opkomst van ‘islam als het nieuwe zwart’. In wat hieronder volgt, zullen we kijken naar hiphop buiten Amerika en de globalisering van het populair genre. We gaan dus van hiphop in de Bronx (lokaal) naar hiphop op wereldschaal (globaal), wat ons tenslotte naar hoofdstuk III *Hiphop in Indonesië* zal leiden, waar we zullen zien hoe een ondertussen globaal genre zich op een unieke manier in een lokale setting integreert.

<sup>34</sup> De vraag is hier of ‘jihad rap’ werkelijk gewelddadig is, of veeleer te vergelijken valt met de Noord-Amerikaanse ‘gangsta rap’. Of zoals Solomon (2006: 62) het zegt: ‘[jihad rap] should not necessarily be understood as a threat to engage in actual physical violence, but rather, following the practice of rap in the US, as hyperbole used for rhetorical effect’.

<sup>35</sup> De ‘radicalisering van de islam’ wil hier zeggen het terug gaan naar en het strikt naleven van de wortels van de islam. Vertovec (in Solomon 2006: 66-67) toont met betrekking tot moslim-rappers aan dat ‘het uiten van een sterke moslim-identiteit en het verwijzen naar de wortels van de islam, vaak niet noodzakelijk inhoud dat men ook veel weet over de islam of meer deelneemt aan religieuze activiteiten’. De islam is bij (moslim)minderheden vaak een belangrijke expressievorm (bijvoorbeeld in hun muziek) juist omdat ze er sterk door aangekeken worden.

### 3. Hiphop buiten Noord-Amerika: *from local to global (and back to local..)*

*Global noise  
Not just black noise, hip-hop mondial  
Multikulti, rhizomatic, syncretic, not just monochrome  
A plant comin at you, growing like wildfire through the cracks and fissures  
Of the homogenised cement of the so-called global music industry  
Global noise all over the planet, indigenous vernaculars  
MCs doin' damage in their native language*

...

Fragment uit de *Global Noise Rap* van Tony Mitchell (2002).<sup>36</sup>

#### 3.1 *Hiphop is alive*

Zoals we in het begin van dit hoofdstuk zagen, kende hiphop in Noord-Amerika zijn hoogste dagen tussen 1979 en 1991 – de zogenaamde ‘golden age’ van de hiphop. Daarna werd het genre het slachtoffer van zijn eigen populariteit en begonnen sommigen zich af te vragen of hiphop nog wel ‘leefde’. Daar waar hiphop binnen Amerikaanse landsgrenzen in de loop van de jaren '90 dus veel van zijn creativiteit en originaliteit verloor, kreeg het buiten Amerika – waar jongeren in de late jaren '80 voor het eerst kennis maakten met hiphop (toen nog in zijn gloriejaren) – echter nieuw leven ingeblazen.

Op diverse plaatsen in de wereld, van Frankrijk tot Japan en van Engeland tot Zuid-Afrika, benaderen artiesten hiphop vanuit nieuwe creatieve invalshoeken door het populair genre te verweven met hun eigen lokale cultuur. Ondanks de commercialisering van de mainstream hiphop, laten de meeste artiesten zien dat het hen niet te doen is om het louter kopiëren en toeëigenen van de Amerikaanse hiphop. Men gaat daarentegen via populaire muziek op zoek naar een eigen, lokale identiteit die hen enerzijds met de globale wereld verbindt en hen anderzijds binnen diezelfde geglobaliseerde wereld uniek maakt (zie 3.3 en 3.4 van dit hoofdstuk, *vid. infra* pp. 34-36 en 36-38). Een bijzonder gegeven dat volgens Mitchell (2002: 2-3) de vernieuwing biedt die de hedendaagse (Amerikaanse) hiphop nodig heeft. Zonde dus dat de muzikale producties van deze buitenlandse artiesten zelden of nooit binnen de Noord-Amerikaanse commerciële hiphop-markt worden uitgebracht of onder de aandacht worden gebracht, aldus Mitchell, die er overigens wel aan toevoegt dat dit mede de oorzaak is van een taaldilemma – niet elke Amerikaan verstaat overigens Frans of Japans.

Wanneer we naar hiphop op globale schaal kijken, dan zien we dat het genre en de cultuur zich op verschillende manieren binnen de lokale cultuur ontwikkelt. Hoewel hiphop en rap op veel plaatsen in de wereld, zoals in Frankrijk, bijvoorbeeld gecultiveerd wordt onder minderheidsgroepen en of een politiek zwakke jeugd – die zich via hun muziek bewust en onbewust met de ‘struggle’ van de Afro-

<sup>36</sup> Mitchell schreef zijn *Global Noise Rap* onder meer voor de launching van zijn boek *Global Noise: Rap and Hip Hop outside of the USA* (2002). In deze rap (meer dan 3000 woorden) zijn een behoorlijk groot aantal hiphop namen (en plaatsen) verwerkt die het toonbeeld zijn van een wereldwijde interesse in hiphop en rap (zie: LocalNoise.net).

Amerikaanse onderklasse verbonden voelen en op die manier een uitweg vinden om zich van de (witte) meerderheidscultuur te distantiëren – is de interesse voor hiphop niet altijd een kwestie van onderdrukking en verzet. Met betrekking tot Indonesië bijvoorbeeld zullen we in het volgende hoofdstuk zien dat hiphop daar voornamelijk tot een gegoede middenklasse behoort en veel meer een vorm van entertainment is dan een uiting van protest.

Hiphop, eens een lokale *non-profit-bearing culture*, is vandaag de dag uitgegroeid tot een internationale *multibillion-dollar* industrie die voor velen een model is van succes en het muziek- en entertainment wezen ingrijpend heeft veranderd. Onder meer de toenemende aanwezigheid van moderne technologieën en media (zoals televisie, radio, kranten, tijdschriften, internet en sociale media) en de ‘modernisering’ van ontwikkelingslanden in het algemeen, heeft de verspreiding van populaire culturen op globaal niveau alleen maar vergemakkelijkt en versneld. Wereldwijd verenigt en inspireert hiphop en rap jongeren van uiteenlopende culturele achtergronden, politieke overtuigingen en economische en sociale klasse (Price 2006: 2). Daarom is het volgens Mitchell (2002) voor sociale wetenschappers van grote waarde om (meer) aandacht te schenken aan de nieuwe roots van de hiphop.

In wat hieronder volgt, bespreken we eerst twee verschillende perspectieven van waaruit we naar de wereldwijde lokale interpretaties van een globaal gegeven als hiphop kunnen kijken. Daarna staan we stil bij de manier waarop buitenlandse invloeden zoals hiphop in het verleden en vandaag de dag (voornamelijk vanuit de politiek) worden ontvangen en hoe de populariteit van hiphop doorheen de jaren ook kan veranderen. Tot slot kijken we naar hoe een globale cultuur zich elders in de wereld in een lokale setting integreert en vervolgens een nieuw en uniek leven gaat leiden.

### 3.2 *Top-down en bottom-up perspectief*

Er zijn verschillende manieren om de wereldwijde lokale interpretaties van een globaal gegeven zoals hiphop en rap te bestuderen. Zo kan men gebruik maken van het zogenaamd *top-down perspectief* dat lokale hiphop van ‘bovenuit’ (globaal) benadert. Het top-down perspectief benadrukt dus niet het unieke van de lokale hiphop-scènes, maar belicht meer de overeenkomsten die op globaal niveau kunnen worden waargenomen. Hierbij wordt het lokale gezien als een weerspiegeling van wat er zich op grotere schaal voordoet. Zo kan een onderzoek naar hiphop vanuit een top-down perspectief bijvoorbeeld laten zien dat er een globale interesse is voor islamitische hiphop en dat er wereldwijd moslimjongeren zijn die op een vlotte wijze een diep-religieus leven combineren met westerse stijlen, kledingtrends en populaire genres zoals hiphop. Deze methode is overigens vergelijkbaar met de *extended case method* volgens Burawoy (in Small 2009: 20). Ook hier worden de lokale interpretaties van een globaal gegeven gezien ‘as a social situation that is shaped by extended forces’. Deze invalshoek bestudeert dus zoals Burawoy het zegt de ‘macro-foundations’ van een ‘micro-sociology’.

‘Top-down’ studies naar globale muziekgenres zoals hiphop kunnen ons dus heel wat vertellen over wereldwijde sociale- en culturele processen en laten daarbij zien hoe mensen binnen en over lands-

grenzen heen met elkaar in contact staan en dezelfde ideeën delen (Stokes 2004: 1). De methode is echter minder geschikt voor het belichten van een globaal gegeven in een specifieke lokale setting.

Het zogenaamde *bottom-up perspectief* daarentegen is hier wel toepasselijk, omdat het meer van ‘binnenuit’ (lokaal) kijkt naar de lokale interpretaties van een globaal gegeven zoals hiphop en rap. Dit door de bijzonderheden – in plaats van de overeenkomsten tussen lokale settings – voorop te stellen en zich tegelijkertijd af te vragen hoe deze in een globaal kader kunnen worden ondergebracht. Zo is Solomon (2006) in zijn onderzoek naar islamitische thema’s in Turkse rap in Turkije en de diaspora (Duitsland) niet alleen in staat om aan te tonen dat zowel een aantal Turkse rappers in Duitsland als in thuisland Turkije zich toeleggen op het maken van islamitische hiphop (een globaal fenomeen), maar kan hij vanuit zijn verkozen bottom-up perspectief overigens ook het verschil laten zien tussen Turks-islamitische rap in Turkije en Turks-islamitische rap in Duitsland (door naar de unieke interpretaties van islamitische rap in elk land afzonderlijk te kijken).<sup>37</sup> Dit zogenaamd bottom-up perspectief is tenslotte vergelijkbaar met de tegenpool van de *extended case method* volgens Burawoy (in Small 2009: 20): namelijk de *grounded theory*, waarbij men de ‘micro-foundations’ van een ‘macro-sociology’ analyseert.

‘Bottom-up’ studies naar globale muziekgenres zoals hiphop leren ons dus niet alleen over globale maar ook over lokale sociale- en culturele processen.<sup>38</sup> Waar de nadruk op ligt, hangt echter af van het verkozen perspectief. Hoewel ik eerder de laatst genoemde methode beoog – er vanuit gaande dat een kleinschalig diepte-onderzoek een ‘diepgaander’ beeld kan schetsen van de verschillende manieren waarop bijvoorbeeld islamitische hiphop op lokale niveaus wordt uitgedragen – is het belangrijk om ook rekening te houden met ontwikkelingen op zowel nationaal- als globaal niveau. Alleen zo – door te kijken naar wat er op verschillende schalen gebeurt – kunnen we zowel een algemeen als een diepgaander beeld krijgen van bijvoorbeeld islamitische hiphop.

Het is echter ook van groot belang om stil te staan bij het gebruik van ‘top-down’ en ‘bottom-up’ perspectieven (Stokes 2004), de dichotomie tussen ‘local’ (*places*) en ‘global’ (*forces*) en de vanzelfsprekendheid waarmee men over termen als ‘units’ en (*local, regional* en *global*) ‘scales’ praat. Deze benamingen maken volgens Tsing (2000) allen deel uit van ‘world making projects’.<sup>39</sup> ‘Global’ en ‘local’ zijn volgens haar geen ‘plaatsen’ noch ‘processen’, maar termen die de wereld moeten helpen indelen en vatbaar maken én die tegelijkertijd onterecht ‘globalist fantasies’<sup>40</sup> in stand houden (zie Tsing 2000: 327-353 *et seqq.*). Het lokale en het globale zijn in werkelijkheid immers niet zomaar met fysieke grenzen af te bakenen, maar vloeien in elkaar over (Gupta & Ferguson 2007). Daarbij

<sup>37</sup> Voor het verschil tussen Turks-islamitische rap in Turkije en Turks-islamitische rap Duitsland (zie Solomon: 2006).

<sup>38</sup> Volgens Solomon (2006: 59) is er vanuit de sociale wetenschap meer aandacht voor de manier waarop het ‘globale’ het ‘lokale’ vorm geeft, dan hoe het ‘lokale’ het ‘globale’ beïnvloed.

<sup>39</sup> Tsing legt ‘world making projects’ uit als ‘...relatively coherent bundles of ideas and practices as realized in particular times and places’ (2000: 347). Globalisering ziet zij als ‘...a set of ‘projects’ that require us to imagine space and time in particular ways’. Volgens Tsing is ‘the global een fantasie van de mens, maar niet tegenstaande verdienen ook fantasieën in hun waarden bestudeerd te worden’, aldus Tsing (op.cit.: 351).

<sup>40</sup> Globalist fantasies verwijst naar de misvattingen omtrent globalisering. Voor ‘localist fantasies’ zie 3.4, pp. 36-38.



staan ze ook niet haaks op elkaar, wat een hypogram als ‘glocalisation’<sup>41</sup> doet geloven. Volgens Tsing is is het tenslotte de taak van de kritische etnografie van globalisering om zich op het ambivalente gebruik en het ontstaan van deze terminologie te ontfermen en zo ‘globalist fantasies’ te doorprikken (Stokes 2004: 51).

### 3.3 *Positieve en negatieve globalisering*

Globalist fantasies hebben er in het verleden onder meer toe geleid dat er een zeker angst bestond ten aanzien van buitenlandse invloeden. Sommigen gingen er – of gaan er nog steeds – vanuit dat een toenemende mondialisering vanuit een soort massacultuur een homogene identiteit creëert die alle lokale culturele gebruiken, tradities en concepten uiteindelijk zal verdringen – een sociaal-cultureel proces dat de socioloog Ritzer (1993) eerder de ‘McDonaldization’ van de samenleving noemde. Zo sprak in 1995 toenmalig Indonesisch minister B. Jusuf Habibie bijvoorbeeld openlijk zijn kritiek uit over de organisatie van een rap-festival op eigen bodem. Hij uitte zijn ongenoegen door te beweren dat ‘Amerikaanse hiphop en rap een bedreiging vormt voor Indonesische nationale waarden en normen en ruw en ongepast is voor de Indonesische jeugd’ (Bodden 2005: 4-5). Rappers als Denada verdedigden zich toen door te betuigen dat Amerikaanse rap inderdaad vaak grof en oneerbiedig is, maar dat de Indonesische vorm van het muziekgenre niet hetzelfde is: ‘In Indonesië hebben we een eigen cultuur, een eigen sociaal leven,.. er is niets om bang van te zijn, want onze rap-muziek is niet hetzelfde als die in Noord-Amerika’, aldus Denada (Bodden 2005: 16).

Niet alleen in het Zuiden zou er voornamelijk binnen politiek en wetenschappelijk veld soms een *negatieve benadering* ten aanzien van globalisering bestaan (zie o.a Jameson in Bodden 2005: 2), ook in het Westen koestert men meer recent een zeker angst voor bijvoorbeeld de globalisering van de islam of de ‘islamisering’ van de samenleving. Zo liet in 2001 het Franse extreem-rechtse Front National – toen nog onder leiding van oprichter Jean-Marie Le Pen zelf – en diens afsplitsing, Mouvement National Républicain geleid door Bruno Mégret, weten tegen de publieke financiering te zijn van een eerste Hiphop Dance World Cup in Parijs. Dit met de stelling dat ‘hiphop een genre en stijl is die toebehoort aan migranten van Afrikaanse origine in Frankrijk en in weerwil is van nationale normen en waarden’ (IRR 1-4-2001), waarbij men er onterecht vanuit ging dat alle vormen van hiphop rechtstreeks verband houden met de islam. Zoals we eerder echter onder *islam als het nieuwe zwart* (vid. supra pp. 25-30) zagen, laten onder meer moslim-rappers zien dat islam en de westerse moderniteit nagenoeg perfect samengaan. Nationale normen en waarden worden dus niet noodzakelijk bedreigd (zoals het extreem-rechtse Front National in 2001 wilde doen geloven), maar worden op een andere manier in de eigen cultuur van moslim-minderheden in West-Europa ingebed.

<sup>41</sup> ‘Glocalisation’ is een concept ontwikkeld door Robertson (1992) dat er vanuit gaat dat het globale uiteindelijk altijd gelokaliseerd zal worden, en omgekeerd, het lokale zal ook altijd geglobaliseerd worden (Thompson & Arsel 2004 in Kjeldgaard & Askegaard 2006: 234). Er mogen dan wel gelokaliseerde versies zijn van globale jeugdculturen, zoals lokale interpretaties van hiphop, deze zullen volgens Wilk (1995: 117) altijd ‘global structures of common differences’ zijn.

Een betere kijk op de globalisering van hiphop laat zien dat populaire cultuur overal ter wereld (ook binnen Noord-Amerika) op een unieke manier door de lokale cultuur ontvangen en uitgedragen wordt. Men is dus creatief met en selectief in wat men van buitenaf in het eigen leven integreert: dit laatste is wat Meyer & Geschiere (2003: 11) ‘flow’<sup>42</sup> en ‘closure’ noemen. Globalisering gaat volgens hen gepaard met een bepaalde dialectiek van het zich ‘openstellen’ voor en ‘afschermen’ van bepaalde globale culturele invloeden. Zo zien we dat Indonesische moslim-rappers bepaalde concepten, stijlen, gedragingen, invloeden en zelfs taal,.. uit de globale hiphop-scène – met name die van Noord-Amerika – in hun muzikale creaties integreren en zich tegen andere aspecten (bijvoorbeeld grof taalgebruik en directe verwijzingen naar seks, drugs en alcohol) afzetten. Dit verloop van flow en closure is tenslotte geen éénrichtingsproces. Foster (2008: 286) laat op zijn beurt zien hoe globale culturele processen zoals hiphop zich niet op één en dezelfde manier vanuit één punt (bijvoorbeeld de Bronx) verspreiden, maar op verschillende manieren vanuit verschillende richtingen met elkaar interacteren.<sup>43</sup>

Bodden, een vertegenwoordiger van een meer *positieve benadering* ten aanzien van globalisering, ziet deze globale interactie als iets positiefs omdat het ruimte biedt voor diversiteit. Zoals we nog zullen zien, biedt de opkomst van globale populaire muziekgenres en bijbehorende stijl en gedragingen Indonesische jongeren juist de mogelijkheid met bestaande traditionele en of religieuze ideologieën, symbolen en concepten te experimenteren en ondersteunt het hen in het creëren van waardigheid en het construeren van een eigen identiteit. Globale processen brengen dus niet noodzakelijk een commodificatie, standaardisatie en culturele uniformisering teweeg (Ferguson 2005: 378), maar kunnen kort gezegd bijdragen tot de ontwikkeling van nieuwe mogelijkheden en andere geluiden binnen en in harmonie met de bestaande cultuur.

Hoewel er tegenwoordig binnen sommige samenlevingen of onder sommige individuen nog steeds een zeker angst bestaat voor de mogelijke sociale en culturele gevolgen van de ontwikkeling en verspreiding van hiphop, wordt de liefde voor de stijl en het genre tegelijkertijd wereldwijd door zowel de commerciële muziekindustrie als door onder meer politici en beleids- en reclamemakers handig uitgespeeld. Zo kunnen we bijvoorbeeld vaststellen dat het extreem-rechtse Front National, dat in 2001 nog pertinent tegen rap was – gezien het genre in Frankrijk (echter zonder directe aanwijzingen) met migranten en islam wordt geassocieerd (Aidi 2004: 12) –, tegenwoordig juist handig gebruik maakt van de populariteit van hiphop. Dit voor het verspreiden van hun politieke overtuiging en in de hoop de Franse jeugd zo beter te kunnen bereiken. Bepaalde ideeën over de globalisering van populaire cultuur kunnen dus over tijd veranderen.<sup>44</sup> Ook in Indonesië heeft de bezorgdheid tegenover

<sup>42</sup> Appadurai (1990) onderscheidt in zijn werk *Disjuncture and Difference in the Global Economy* niet minder dan vijf verschillende ‘flows’: ‘ethnoscapes’ (*the flow of people*), ‘technoscapes’ (*the flow of technology*), ‘finascapes’ (*the flow of finance and capital*), ‘mediascapes’ (*the flow of mediated images*) en ‘ideoscapes’ (*the flow of ideas and ideologies*).

<sup>43</sup> Globalisering is echter niet een proces waarbij ideeën, gedragingen, technologie en informatie op een gelijke en eerlijke manier uitgewisseld worden (Dennis: 2012). Hoewel globale culturele processen op verschillende manieren vanuit verschillende richtingen met elkaar interacteren, kunnen we wat betreft hiphop stellen dat de meeste invloed toch nog steeds uit Noord-Amerika komt en er betrekkelijk weinig buitenlandse invloed (terug) naar Noord-Amerika stroomt.

<sup>44</sup> Zo worden er ook initiatieven genomen om hiphop meer te mobiliseren. Zie bijvoorbeeld *The First Annual Islamic Family Reunion & Muslims in Hip-Hop Conference and Concert* (Florida juli 2003) met positieve song-schrijvers en hiphoppers

hiphop – onder meer te voelen in Habibie’s uitspraken van 1995 – zich laten verplaatsen door een gretige wil om het genre voor politieke en commerciële doelende toe te passen. Van het promoten van ‘instant-Indomie’ op de nationale televisie tot optredens in winkelcentra en op politieke ceremonies, zelfs de Amerikaanse ambassade in Jakarta doet mee.<sup>45</sup>

### 3.4 *Localist fantasies*

*‘I have a dream Indonesia hiphop on my blood’ (sic)*

T-shirt ontwerp van Iam (Beatbox Indonesia).

Door de globalisering van hiphop menen sommigen dat er een zogenaamde globale ‘hiphop-nation’ is ontstaan (Smitherman: 1997, Sullivan: 1997, Farly & August: 1999, Alim: 2009).<sup>46</sup> Dit laatste is een grote groep mensen die zich binnen en over landsgrenzen heen met elkaar verbonden voelen door minstens één en dezelfde interesse te delen: namelijk hiphop. ‘De hiphop-nation schept het gevoel dat aanhangers tot iets groters behoren’, aldus Mitchell (2004: 32-33) en is – vooral voor diegenen buiten Noord-Amerikaanse landsgrenzen – vaak een uiting van globale oriëntatie. Er zijn echter geen fysieke grenzen die de gedeelde hiphop-identificatiegrond afbakenen of demarkeren. De term slaat dus meer op een symbolische unie – die te vergelijken valt met Benedict Anderson’s (1983) concept van ‘imagined communities’ (Forman & Neal 2004: 6) – die in zijn veralgemenisering weinig rekening houdt met verschillen en uniekheden.

Wereldwijd gaan rappers en hiphop-artisten in het algemeen niet alleen op zoek naar wat hen globaal met andere deelgenoten van de zogenaamde hiphop-nation verenigt, maar voelen zij zich ook aangetrokken tot andere al dan niet virtuele identificatiegronden die hen over tijd en ruimte tot een wel bepaalde groep mensen verbindt. Zo laat Decker (1993: 54) zien hoe sommige zwart-Afrikaanse rappers in Noord-Amerika zich door een (imaginaire) ‘chain of memory’ – die hen over tijd en ruimte heen (Tweed 1997; Davie 2000; Hervieu-Léger 2000 in Levitt 2008: 768) – dichterbij de Black Power Movements van de jaren ’60 achten, terwijl anderen zich dan weer door een eveneens ingebeeld ‘Afrocentric hiphop nationalism’ verbonden voelen met hun imaginaire voorouders in het oude Egypte. Op andere plaatsen in de wereld gaan rappers weer via andere lokale en nationale geschiedenissen en mythen op zoek naar hun eigen identiteit en afkomst, waarbij een zeker ‘black nationalism’ of de zwarte roots van hiphop minder belangrijk is. Of zoals Potter (in Mitchell 2002: 5) het zegt: ‘As it [hiphop] gains audiences around the world, there is always danger that it will be appropriated in such a way that its histories [wat echter een dominante ‘zwarte’ geschiedenis

---

zoals Native Deen, the Sahabas, the Arab Legion, 1199, and the Mujahideen Team.

<sup>45</sup> Zie IV. *Islamitische hiphop en rap in Indonesië: anders religieus*, vid. *infra* pp. 52-56.

<sup>46</sup> De term ‘hiphop-nation’ werd voor het eerst gebruikt in 1988 – als titel van een speciale editie van Village Voice. In 1991 had het wekelijks magazine van Billboard een ‘cover story’ met als titel *State of Rap, Triumph of the Hip-Hop Nation* (Decker 1993: 35). Het concept staat vandaag de dag echter ter discussie en komt in deze thesis niet verder aan bod.

veronderstelt] will be obscured, and its message replaced with others... Even as it remains a global music, it is firmly rooted in the local and the temporal: it is music about ‘where I’m from’...’.

Rap-artiesten binnen en buiten Noord-Amerikaanse landsgrenzen verwijzen niet zelden rechtstreeks en indirect naar hun afkomst<sup>47</sup> (‘I’m from the ghetto homie’, ‘I’m from where they ball and breed rhyme stars’, ‘..I’m in Brooklyn’s own’) en wat hun ‘lokale’ muziek uniek en anders maakt dan hiphop elders in het land of in de wereld. Frith waarschuwt in zijn artikel *Music and Identity* (1996) echter voor de valkuilen waarmee men rekening moet houden indien men wil kijken naar de directe reflecties van identiteit of plaats in de muziek.<sup>48</sup> De muzikale creaties van artiesten en het musiceren opzich moet volgens hem gezien worden als ‘processes through which identity is actively imagined, created and constructed’. Dat iemand bijvoorbeeld over ‘da ghetto’ rapt, wil niet zeggen dat hij of zij er werkelijk is opgegroeid. Wel identificeert de artiest zich om de één of andere reden met de (imaginaire) wereld die bij rappen over ‘da ghetto’ wordt opgeroepen. Of zoals we eerder onder 2.4 van dit hoofdstuk (pp. 29-30) zagen: een moslim-rapper die over de islam rapt, is daarom nog geen praktiserend moslim.<sup>49</sup> Tot slot zijn ook de lokale tradities waar sommige rappers in hun muziek en videoclips naar verwijzen in werkelijkheid vaak veel minder ‘lokaal’ en ‘traditioneel’ dan ze doen voorkomen. Of zoals Hobsbawn (2000: 1) het in *The Invention of Tradition* zegt: ‘De mens laat tradities soms oud lijken, maar in werkelijkheid zijn ze vaak redelijk recent en soms zelf uitgevonden’.

Door oude cultuurvormen weer op te rakelen als zijnde dé plaatselijke cultuur en nieuwe vormen in het leven te roepen, construeert men niet alleen een eigen gelokaliseerde identiteit – iets dat Mitchell (2004: 32) ‘imaginary local identities’ noemt – maar maakt men ook een claim op ‘local spaces’ en ‘localities’. ‘Locality.. [is hier] ..constructed, enacted, and rhetorically defended with an eye (and ear) on others, both near and far’ (Stokes 2004: 50). Zo zullen we in het volgende hoofdstuk III. ‘Hiphop in Indonesië’ (vid. supra pp. 39) nog voorbeelden zien van Indonesische hiphop-artiesten die de Afro-Amerikaanse roots van de hiphop niet ontkennen, maar het populair genre tegelijkertijd op hun manier met een eigen verhaal gaan ‘claimen’. Zo is rapper Marzuki uit Yogyakarta er van overtuigd dat traditionele Javaanse muziek (gamelan) sterke overeenkomsten kent met de oorspronkelijke zwart-Amerikaanse hiphop-beats en beweert de Jakartaanse breakdancer en choreograaf Jecko op zijn beurt dan weer dat hiphop (net zoals hijzelf) afkomstig is uit Papua.

Uit dergelijke bevindingen kunnen we afleiden dat het claimen en (her)uitvinden van het ‘lokale’ en ‘traditionele’ cultuurelementen via populaire cultuur, niet alleen bijdraagt tot het creëren van ‘imaginary local identities’ maar ook leidt tot een zekere segregatie en het ontstaan van sub-groepen die er verschillende ‘localist fantasies’ op nahouden. Het rappen in een eigen lokaal dialect is bijvoorbeeld een manier om zich van hiphop-scènes in andere steden te onderscheiden en een eigen

<sup>47</sup> Afkomst refereert hier niet alleen naar iemands geboorteplaats, maar ook naar iemands etnische en culturele afkomst, naar de sociale en economische klasse waarin iemand is opgegroeid en naar iemands religieuze of spirituele opvoeding.

<sup>48</sup> Voor een discussie over muziek en cultuurgeografie zie o.a: Hudson (2006) *Regions and place: music, identity and place*.

lokale identiteit te benadrukken. De sub-groepen die er zo ontstaan, zijn echter geen vastgelegde eenheden, maar continue in beweging en aan verandering onderhevig. Zo zien we ook dat artiesten vaak in verschillende groepen met andere identiteiten actief zijn en zagen we eerder in dit hoofdstuk dat rappers zich verbonden kunnen voelen tot meerdere identificatiegronden – zo kan iemand zich bijvoorbeeld met zowel de imaginaire hiphop-nation als met de islam identificeren – zonder zichzelf daarbij noodzakelijk in conflict te brengen (Solomon 2006: 59). Of zoals Frith (1996: 109) het zegt ‘...identity is “mobile”, a process not a thing, a becoming not a being.. [and] our experience of music – of music making and listening – is best understood as an experience of this ‘self-in-process’.’

Tot slot kunnen we stellen dat jongeren doorheen populaire muziek enerzijds op zoek gaan naar een samenhang en houvast met de globale wereld, terwijl men anderzijds (met oog en oor voor wat populair en ‘in’ is) juist datgene tracht te benadrukken dat hen binnen dat geheel uniek maakt. Zo zegt de jonge componist Essam Karika in een reactie op het nummer ‘Big Pimpin’ (2000) van rapper Jay-Z – die daarvoor zoals eerder besproken een bestaande Arabische melodie ‘stal’: ‘we have oceans of stuff in our folklore... Singers and composers should take this [de populariteit van Jay-Z’s song] as a message: that we should stop copying Western stuff.. (...) in an attempt to be popular here and abroad. We should understand that if we concentrate on our own music we can become truly international’ (zie *Al-Ahram Weekly*: 6-7-2000). Dit laatste, de ‘insistence on locality and authenticity’, gaat volgens Stokes (in Mitchell 2004: 32) juist in tegen de post-moderne gedachte die zegt dat authenticiteit door de opkomst van globale cultuur zal vervagen – wat we eerder onder 3.3 van dit hoofdstuk (*vid. supra* pp. 34-36) hebben besproken. In Indonesië levert de verbintenis van jonge rappers met de globale wereld en hun zoektocht naar een eigen lokale identiteit dan weer slogans op als: ‘Hiphop lokal sampai mati’, ‘Support your local hustle’ en ‘I love mojang tanah Sunda’.<sup>50</sup>

In het volgende hoofdstuk III. *Hiphop in Indonesië* zullen we zien hoe hiphop in Zuid-Oost Azië vanuit een heel andere sociale en politieke achtergrond dan die in Noord-Amerika in de lokale cultuur geworteld is en op heel uiteenlopende manieren vorm krijgt. Ook wordt er aandacht besteed aan islamitische hiphop, wat in het laatste hoofdstuk van deze thesis een vervolg krijgt met twee uitgebreide case studies.

---

<sup>49</sup> Een ander voorbeeld is hier de Indonesische rapper SinikalOne die tijdens mijn eerste ontmoetingen met hem steevast een wollen muts droeg. Later werd deze ingeruild voor een gele baseball pet. Volgens hem ‘een kadootje van zijn rap-vrienden, zodat hij er wat meer ‘from da ghetto’ zou uitzien’.

<sup>50</sup> Volgens de volgorde in de tekst: ‘Hiphop lokal sampai mati’ (Lokale hiphop tot de dood), t-shirt (fan), ontwerp annoniem (Jakarta)/ ‘Support your local hustle’, t-shirt (artiest), ontwerp HalloBack Family Indonesia (Jakarta)/ en ‘I love mojang tanah Sunda’ (Ik hou van het Sundaneese vaderland), t-shirt (artiest en fan), ontwerp B.Browser (Cirebon/ Yogyakarta).

### III. Hiphop in Indonesië

In dit hoofdstuk bespreken we de opkomst van Indonesische hiphop in de jaren '90 tijdens het Nieuwe Orde regime van voormalig president Soeharto. Vervolgens werpen we een blik op de politieke, sociale en economische veranderingen die het land en haar samenleving sinds de val van Soeharto's autoritaire regime in 1998 doormaakte en hoe deze veranderingen van invloed zijn op de Indonesische hiphop-scène. Dit leidt ons tot de veelzijdigheid van hiphop in Indonesië die door een beschrijving van vijf verschillende stromingen wordt weergegeven. Waarbij we tenslotte langer zullen stilstaan bij één facet van die gevarieerde hiphop-scène: namelijk islamitische hiphop in Zuid-Oost-Azië en Indonesië.

#### 1. De opkomst van hiphop en rap in Indonesië

Terwijl rapper 8-Ball op een klein podium in het centrum van Tebet (Oost-Jakarta) een korte performance geeft, wordt ik uitgenodigd bij old-school rapper Faro. Hij zit in een klein kantoortje, een box van beton, van waaruit hij als presentator en DJ de nieuwe radiozender Coolradio313FM draaiende houdt. Het is een project van een aantal rappers, beat-makers en producers dat hiphop promoot en live-optredens van verschillende muziekgenres voorziet.

Ik vraag Faro op welke frequentie ik naar de radiozender kan luisteren. *Frequentie maksa*, antwoordt hij met een brede glimlach. Ik begrijp niet meteen wat hij bedoelt. Faro legt daarom uit dat de zender voorlopig alleen nog maar lokaal te beluisteren is. 'Hoeveel mensen stemmen er dan gemiddeld af op Coolradio?', probeer ik opnieuw. 'Iedereen hier in de buurt', antwoordt Faro die eraan toevoegt, 'we hebben eigenlijk nog geen toestemming gekregen voor ons project, *burokrasi* weet je wel, dus maken we voorlopig alleen gebruik van frequentie maksa'. 'En dat wil zeggen?', vraag ik een tikkeltje ongeduldig. 'Dat we de muziek hier gewoon zo luid zetten dat iedereen in deze buurt wel naar onze radio móét luisteren!'.

Nadat hiphop en rap in de loop van de jaren '80 door de Noord-Amerikaanse muziekindustrie werd ontdekt, en als gevolg gecommmercialiseerd, begon het genre langzamerhand ook bekendheid te krijgen in andere werelddelen die zich meer en meer begonnen open te stellen voor een westerse markteconomie: zoals Zuid-Oost Azië (Plitschka 2010: 4). Van de vier meest genoemde basiselementen van hiphop – rap & beatbox, dj-ing, breakdance en graffiti – werd in Indonesië gedurende de jaren '85-'86 (aan het einde van een economische boom die voor het eerste een bredere middenklasse betrof) breakdance als eerste bekend onder de jeugd (Hamdi *B-boy Indo*, Jakarta: 2011). Dit gebeurde onder meer door de succesvolle Amerikaanse films *Breakin'* en *Beat Street* (1984) die geïnspireerd waren op de eerder verschenen Hollywood film *Flashdance*, de muzikalfilm *Wild Style* (1982) en de documentaire *Style Wars* (1983) (zie o.a. Forman & Neal: 2004).

De *eerste generatie rappers* in Indonesië kwam er eind jaren '80 en begin jaren '90. Onder meer met de legendarische Iwa-K – toen één van Indonesië's meest invloedrijke en leidinggevende rap-artiesten die overigens door velen als de 'eerste Indonesische rapper' wordt gezien – en bands en solo-artiesten zoals Denada, PaperClipp en PestaRap. In deze periode werden de gaten in Soeharto's Nieuwe Orde steeds meer zichtbaar. Het land ging door een crisis, de corruptie binnen de regering nam grote

proporties aan en het regime werd door velen als verstikkend ervaren. Het verlangen onder de Indonesische jeugd om fysiek en mentaal los te breken van de zogenaamde ‘culture hegemonie’ – belichaamd door een autoritaire regering en enkele dominante sociale groepen binnen de samenleving – werd steeds groter (Bodden 2005: 1). Jongeren gingen op zoek naar nieuwe en creatieve vormen om zich te verlossen van kwellende sociale ketens, regels en taboes en vonden die onder andere in buitenlandse genres, stijlen en culturen (zoals punk, heavy metal, hard rock, hiphop & rap en meer recent hip-metal) die radicaal ingingen tegen de bestaande, meer traditionele en harmonische muziek (Sen & Hill 2000, in Bodden 2005: 10-11). Pogingen van de Indonesische staat – onder meer door voormalig president B. Jusuf Habibie in 1995 (*vid. supra* pp. 34) – om dit nieuwe geluid een halt toe te roepen en de culturele hegemonie te beschermen, draaiden uit op een mislukking en maakte hiphop en rap des te populairder (Bodden 2005: 12, 15).

Iwa-K zou in deze periode naar eigen zeggen het meest van hiphop en rap hebben gehouden omwille van de vrijheid die hij ervoer om over alles wat hij zag en voelde ongemoeid te kunnen rappen (*op. cit.*: 9). Ook al was dat vrijheidsgevoel alleen geen garantie om op nationaal niveau veranderingen door te drijven, muziek bood in ieder geval wel de mogelijkheid om gevoelens en frustraties naar buiten te brengen. Niet alleen voor Iwa-K zelf, maar ook voor zijn fans. De thema’s waarover hij en andere hiphop-artiesten van zijn tijd rapten, waren immers vaak herkenbaar voor een groot deel van de Indonesische jeugd in steden.<sup>51</sup> Het is deze laatste groep die de nood aan vrijheid en politieke vernieuwing (*reformasi*) naar het einde van de jaren ’90 steeds meer ging ervaren.

In 1998 stevende het land als gevolg van een economische en politieke crisis af op een ‘revolutie’ die grotendeels werd gestuwd door teleurgestelde studenten – de val van Soeharto’s Nieuwe Orde kwam er uiteindelijk in mei 1998, na een regeerperiode van drie decennia. Het is in deze periode dat de *tweede generatie rappers* in Indonesië zijn opkomst kent. Enkele namen van rap-artiesten en bands zijn SweetMartabak, Neo, SonicSquad en Homicide. Deze laatste band – met frontman Ucok die tot op heden voor velen een creatief en intellectueel voorbeeld vormt – verwijst in zijn album op een harde wijze naar de teleurstelling en woede ten aanzien van de woelige periode van eind jaren ’90.<sup>52</sup> Ucok die in 1998 tweeëntwintig jaar oud was zegt hierover: ‘we wilde muziek met een boodschap, maar geen clichés, in hiphop moet je altijd eerlijk blijven, door mijn vrouw en kinderen ben ik nu rustiger geworden, maar in de jaren ’90 was het normaal om boos te zijn...’ (Bandung: 2011).

<sup>51</sup> Zo schreef men songteksten die verwijzen naar het schijnbaar toenemend belang van materialisme, de macht van de rijken, armoede, de corruptie en collusie binnen de Indonesische politiek en overige sociale en maatschappelijke problemen.

<sup>52</sup> Gaya van de band EyeFeelSix (een samenvloeiing van d’Army en Homicide) die vijf jaar jonger is dan Ucok en de studentenrevolutie van 1998 minder bewust heeft meegemaakt, zegt ‘boos te worden van Ucok’s muziek. Niet omdat die slecht is, maar omdat de lyrics een harde realiteit bevatten’. Gaya vindt Ucok’s rap echter wel belangrijk om zich een stukje geschiedenis te kunnen blijven herinneren en vindt de muziek daarom ook van groot belang voor de jeugd en de jongere generatie rappers. ‘Ucok is een intellectueel, hij geeft niet alles prijs in zijn lyrics, soms moet je woorden en gebeurtenissen gaan opzoeken om de betekenis van zijn teksten te kunnen begrijpen, dat maakt je nieuwsgierig’ (uit een interview met Gaya in Bandung (2011)). Een vriend en leeftijdsgenoot van Ucok die in 1998 als eerste student in Bandung in hongerstaking ging, met zijn protestbeweging naar Jakarta trok en op het dak van het parlement de overwinning uitschreeuwde zegt: ‘ik wordt triest van Ucok’s muziek, het doet mij er aan herinneren dat ik met die protesten ook heel wat verloren heb, onder anderen mijn vriendin’ (fragment uit een interview met een ‘geïntereerde’ (anoniem) in Jakarta (2011)).

Niet alle hiphop bands en solo-artiesten van de tweede generatie klinken hard en destructief zoals Homicide. Anderen zoals Calludra, NDRU en Neo namen het – zei het niet zelden met een vleugje kritiek (Bodden 2006: 6) – luchtiger op en verschenen in de jaren na 1998 steeds meer in de publieke ruimte en op radio en televisie. Zo begonnen enkele lokale radiozenders met wekelijkse programma's die uitsluitend hiphop draaiden en werden rappers uitgenodigd voor interviews en liveoptredens.<sup>53</sup> Daarnaast werden er in deze periode ook enkele lokale labels (zoals RizkyRecords) en evenementen opgestart (zoals GroundZero in Jakarta en Hiphop Kaki Lima in Bandung). Eén van de mijlpalen in de geschiedenis van de Indonesische hiphop kwam er in 2000 met het baanbrekende 'HiphopIndo.net' – een online en onafhankelijke hiphop-nieuwssite die tot op heden lokale bands en evenementen promoot (HiphopIndo.net: 16-1-2012). De komst en het gebruik van internet had tot gevolg dat jongeren in steden hun muziek plots gemakkelijker konden verspreiden,<sup>54</sup> sneller met elkaar in contact konden komen en meer gingen luisteren en zich laten inspireren door artiesten elders in de wereld.

Deze veranderingen zijn eigen aan de huidige en *derde generatie rappers* in Indonesië waaronder onder meer Saykoji, Yacko, Soul ID, Oka, Sania (R&B), Ebith Beat A, BaticTribe (met producer Wizzo), Pandji Pragiwaksono, Ndeesaster, Herdi'Oflo (en HalloBack Indonesia), Ras Muhammad, 8Ball en KilldaDJ (van Yogyakarta HiphopFoudation) – die overigens een voorbeeld vormen voor de aankomende en veelal nog onbekende *vierde generatie rappers*. Het is vooral de derde generatie – en de nog actieve of invloedrijke rappers uit eerdere generaties – die met haar verschillende ideologieën en uitgangspunten in de loop van dit hoofdstuk verder besproken zal worden.

Na de val van Soeharto's Nieuwe Orde in 1998 viel de autoritaire druk weg en kreeg het land te maken met wisselende identiteiten: moest men naar een regionale of nationale autonomie, zouden er naast Oost-Timor nog conflictgebieden om de onafhankelijkheid vragen en wilde het land een democratie of een islamitische staat en rechtsysteem? In oktober 2004 kreeg Indonesië met president Susilo Bambang Yudhoyono (SBY) haar eerste democratische verkiezingen, waarna het tot op heden een gestage economische groei kent, zich meer openstelde voor buitenlandse invloeden en als gevolg te maken heeft met een snel veranderende consumptiemaatschappij. Deze sociaal-economische veranderingen weerspiegelen zich ook in de Indonesische hiphop-scène. Daar waar rappers als Iwa-K nog tegenwind kregen van Soeharto's autoritaire regime, genieten rappers vandaag de dag meer vrijheid om zichzelf op verschillende manieren te uiten. En daar waar men in de jaren '90 trachtte los te komen van sociale ketens en taboes, gaan rappers vandaag de dag meer op zoek naar wat hen verbindt met de globale wereld en wat hen daarbinnen tegelijkertijd uniek maakt. We kunnen ons hier echter afvragen of meer vrijheid en de toegang tot internet en moderne technologie ook garant staat voor meer inhoud en productiviteit, of is hiphop in Indonesië tegenwoordig vooral een vorm van uiterlijk vertoon en entertainment? En wat zegt de haast vanzelfsprekende toegang tot internet en sociale media over de economische status van Indonesische hiphop-artiesten?

<sup>53</sup> o.a. Radio RRI en Radio KISI FM in Bogor (nationaal), Paramuda93.7 in Bandung en Coolradio313FM (lokaal) in Jakarta.

<sup>54</sup> Zo kreeg rapper Herdi'Oflo een contract aangeboden, nadat hij zijn rap-nummers gratis op het internet had gepost.



## 2. De middenklasse: mainstream versus underground

Een winkelcentrum, waar anders. Jakarta is er vol van. De benedenverdieping raakt gevuld met jongeren. Hun wijde broeken en t-shirts, veelal in combinatie met felgekleurde petten en sneakers, lijken op het eerste gezicht een brave kopie van wat ik mij voorstel als ‘Amerikaanse hiphop-stijl’. Later zal ik in de massa ook enkele lokale varianten opmerken, zoals t-shirts met opschriften als ‘hiphop lokal sampai mati’<sup>55</sup> en coole hooded-sweaters met batik-prints. Ook in de hiphop muziek zelf weerklinkt soms een ‘lokale tint’. Een hele dag wordt er opgetreden. Het ene rap-nummer na het ander, met telkens een stortvloed aan woorden die als kogels tegen de betonnen muren van het winkelcomplex kaatsen. Is dit wel de geschikte plaats voor een zogenaamd protest-genre? Voor de aanwezige mainstream-artiesten allicht wel, voor een aantal underground-rappers – die ik pas na verloop van tijd zal leren kennen – beslist niet. Zelfs binnen haar hiphop-scène kent Indonesië en haar hoofdstad grote uitersten.<sup>56</sup>

Na de val van Suharto’s autoritaire regime in 1998 werd het land zoals reeds gezegd meer opengesteld voor globale invloeden – zoals de kapitalistische markt-economie en technologische vooruitgang (o.a internet, computer en telecommunicatie) – en geconfronteerd met veranderende identiteiten en een snel vernieuwende consumptiemaatschappij. Dit laatste betreft voornamelijk de groeiende middenklassen en is ook de plaats waar de ontwikkeling van hiphop als genre en stijl vanaf de jaren ’90 voornamelijk tot stand is gekomen. Zo stelt Plitschka (2010: 10) dat veel jonge hiphop artiesten – rappers, beatboxers, DJ’s, beat-makers, producers – toegang hebben tot kennis- en informatiebronnen zoals internet en sociale media en niet zelden over materiaal beschikken (laptops, smartphones en muziek- en opnameapparatuur) dat niet tot een standaard huishouden behoort – wat overigens een luxe positie in de maatschappij verraadt.

Anders dan bij de lagere- en arbeidersklasse, die volgens Bodden (2010: 6) meer houden van dangdut, keroncong en country pop/folk muziek zoals die van de bekende Iwan Fals, geven opgeleide jongeren<sup>57</sup> uit de stedelijke middenklasse de voorkeur aan westerse genres zoals ‘creatieve pop’, jazz en ‘outlaw’ genres zoals rap en hiphop. Dangdut wordt hier voorgesteld als het product van een lagere middenklasse, terwijl hiphop – mede door de Indonesische media – wordt gezien als iets ‘cool’ en werelds dat toebehoort aan de bewuste, hogere middenklasse: wie van hiphop houdt, is iemand die op allerlei manieren (via kleding, uitingen en gedragingen, en vaak ook door middel van taal) deel uitmaakt van de globale wereld. Anders gezegd, een gemarginaliseerd fenomeen dat afkomstig en gegroeid is uit de Noord-Amerikaanse onderklasse, heeft zich elders in de wereld ontwikkeld tot een genre en stijl die gekenmerkt wordt als een wezenlijk onderdeel van ‘being modern’ (Baulch: 1996) – een levensstijl waarbij moderniteit, vrijheid en individualisme bovendien centraal staat (Barendregt & van Zanten 2002: 84).<sup>58</sup>

<sup>55</sup> ‘Hiphop lokal sampai mati’, Lokale hiphop tot de dood.

<sup>56</sup> Elke maand wordt er in eX-plaza in Centraal Jakarta het hiphop battle ‘Block Battles’ georganiseerd.

<sup>57</sup> Ook oldschool rappers Iwa-K, Budi van Paper Clipp en Denada genoten een universitaire opleiding (Bodden 2006: 6).

<sup>58</sup> Anders dan in westerse landen waar alternatieve muziek zich vaak afzet van globale trends, associëren Indonesische jongeren een alternatieve levensstijl vaak met eten in McDonalds en het kijken naar MTV (Barendregt & van Zanten 2002: 84).

Daar waar hiphop in de jaren '90 een manier was om zich van het autoritaire regime af te zetten, is het vandaag de dag dus voor veel jonge rappers niet meer dan een levensstijl en een manier om zichzelf op een 'coole' manier uit te drukken. Of zoals DJ en turntableist Iwan van Cronik het in een interview in Bandung (2011) zegt: 'hiphop is vanuit Noord-Amerika naar Indonesië enkel als 'stijl' overgewaaid, niet als 'cultuur' (Bandung: 2011). Waarmee hij wil zeggen dat veel rappers en hiphop liefhebbers alleen belang hechten aan hun uiterlijk vertoon, maar de 'echte' hiphop-ideologie daarbij over het hoofd zien: namelijk de cultuur van het rebelleren tegen onrecht en onderdrukking. Gaya van EyeFeelSix stelt hier dat dat komt omdat er binnen de Indonesische hiphop-scène niet echt spraken is van een tegencultuur – 'we hebben hier niet te maken met de discriminatie van zwarten' – en dat de Noord-Amerikaanse hiphop cultuur (zoals die van de 'gangsta rap') bovendien niet altijd gepast is in zijn land. Er zijn wel artiesten die kritiek verwerken in hun lyrics, maar deze blijft meestal (vooral binnen de mainstream) braaf en weinig doorgrond – op enkele uitzonderingen na (Bandung 2011).

Underground rapper Ucok – protestzanger bij uitstek – legt de oorzaak daarentegen meer bij de kapitalistische consumptiemaatschappij en de verwende jeugd. Hij beweert dat de commerciële belangstelling voor hiphop het genre uitholt en dat de Indonesische samenleving en jeugd er één is geworden van 'more consuming' en 'less producing of meaning' (JakartaPost, 13-2-2012).<sup>59</sup> 'Iedereen kan tegenwoordig liedjes maken', antwoordt Ucok op mijn vraag wat hij van hedendaagse Indonesische rappers vindt. 'De toegang tot internet en sociale media heeft de laatste jaren weliswaar een hele hoop nieuwe rappers uitgespuwd, de kwaliteit – zowel muzikaal als inhoudelijk – is vandaag de dag zeker niet beter dan de Indonesische hiphop van de jaren '90', aldus Ucok (Bandung 2011).

De technologische vernieuwingen van de jaren '90 die zich na de politieke veranderingen van 1998 in een opwaartse beweging verder hebben ontwikkeld, mogen dan wel gezorgd hebben voor een verloederding van de inhoud en kwaliteit van de mainstream hiphop in Indonesië, ze hebben tegelijkertijd ook bijgedragen tot de opkomst van een alternatieve muziek-scène 'musik alternatif' of zogenaamde underground muziek-scène 'musik di tanah bawah' (Barendregt & van Zanten 2002: 81, 82). Deze betreft een groeiende groep muzikanten die niet in de eerste plaats uit is op uiterlijk vertoon, een televisieoptreden of het scoren van een monsterhit in de hoop er een vette geldsom aan over te houden, maar integendeel, het betreft een groep die het heft in eigen handen neemt en hun muziek zelf of via onafhankelijke labels op kleine schaal verspreidt. De vergemakkelijkte toegang tot materiële benodigdheden, internet en eenvoudig te downloaden muziekprogramma's, heeft er hier voor gezorgd dat underground-muzikanten in hun muzikale creaties minder afhankelijk en ook minder te controleren zijn. Het gaat hen niet om wat de mainstream wil horen, om puur entertainment en wat goed verkoopt, maar het gaat in de underground-scène om een oprechte inhoud en muzikaliteit, om het uiten van gevoelens en frustraties en het verlangen naar muzikale vrijheid. Hierbij steunt men op een netwerk

<sup>59</sup> Of zoals een populaire mainstream-rapper (anoniem) het tijdens een avondje uit aan me toevertrouwd: 'Eigenlijk hou ik helemaal niet van de muziek die ik maak, daarbij heb ik een hekel aan optreden en me voor te doen als iemand die ik diep van binnen niet ben..' Door de keuze om muziek te maken die de mainstream gemakkelijk verteert, maakt de rapper echter kans om van hiphop zijn verdienste te maken.

van vrienden en kennissen – zoals het ‘BrothersKeeperConnection’-netwerk van Ucock en Gaya dat naar eigen zeggen als vrij vanzelfsprekend ontstond – die elkaar helpen in het maken van beats, het opnemen, produceren en verspreiden van muziek, het ontwerpen en drukken van t-shirts of het oprichten van kleine online of gedrukte underground magazines.<sup>60</sup>

Dat hiphop in Indonesië meer dan andere ‘outlaw’ genres (zoals punk, metal en ska) gecommmercialiseerd is, vaker vertaald wordt als stijl dan als cultuur en voor een groot gedeelte wordt uitgedragen door een geprivilegieerde middenklasse, wil echter niet zeggen dat het genre daarom geheel uitgehold en saai is geworden. Integendeel, de technologische ontwikkelingen in Indonesië hebben tegelijkertijd ook bijgedragen tot de groei van een alternatieve underground hiphop-scène die het tegengewicht is van de commerciële mainstream, of toch gedeeltelijk, want er zijn rappers die zich niet laten indelen en zichzelf zowel mainstream als underground artiesten noemen. Daarbij zijn vele mainstream-artiesten net zo goed toegewezen op de ‘do-it-yourself’-ideologie van de underground, aangezien de Indonesische muziekindustrie slechts beperkte aandacht heeft voor hiphop in Indonesië.

Rappers komen, rappers gaan, maar slechts weinigen (kunnen) blijven bestaan. ‘Ik snap niet dat sommige steengoede rappers na een tijd ophouden te bestaan.. als hiphop in je bloed zit, dan kan je er toch niet zomaar mee ophouden?’, vraagt rapper Herdi’Oflo – die een full-time baan, een vrouw en twee kinderen heeft – zich af (fragment uit een interview, Jakarta 2011). Ook oldschool rappers John en Ferri schrijven op hun forum ‘..we can’t, we won’t.. and we don’t stop’ (HiphopIndo: 16-1-2012). Sommige ex-rappers zien hun voormalige passie echter als iets dat tot hun jeugd behoort en iets waar ze weinig (financiële) mogelijkheden in zien. Herdi’Oflo geeft toe dat een rapper in Indonesië zonder baan weinig kansen heeft om rond te komen.<sup>61</sup> Hiphop in Indonesië wordt volgens hem nog altijd onderkent en slechts twee bands zijn anno 2011 door een major label binnengehaald – TheLaw (door Nagaswara) en Fade2Black (door Sony). Maar ook al valt er niet veel mee te verdienen, de populariteit van hiphop in Indonesië is er de laatste jaren niet op achteruit gegaan. Bij sommige mainstream rappers blijft de hoop bestaan om ooit ontdekt te worden of (inter)nationaal met hun muziek te kunnen doorbreken. Bij de underground artiesten wordt dan weer meer gehoopt op een hiphop-scène met meer diepgang en kwaliteit die terug gaat naar de ‘basis’ van hiphop: het rebelleren tegen onrecht en het uiten van frustraties en ongenoegen op een muzikale, poëtische, persoonlijke en creatieve wijze.

Tot slot blijkt de Indonesische hiphop-scène, zowel de mainstream maar nog meer de underground (juist omdat er daar meer vrijheid bestaat), er een te zijn van vele gezichten en uiteenlopende ideologische en politieke standpunten. In wat hieronder volgt zullen we aan de hand van een aantal voorbeelden dieper ingaan op de veelzijdigheid van hiphop in Indonesië.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Alle underground genres die in Indonesië gelinkt kunnen worden aan een zekere ‘do-it-yourself’ ideologie en westerse pop die bekend staat om zijn ‘rebellious image’ – zoals punk, metal, ska en hiphop –, worden (vooral door de muziekindustrie) bestempeld als ‘indie’ – globaal echter meer bekend als een populair muziekgenre (Barendregt & van Zanten 2002: 81, 82).

<sup>61</sup> Veel artiesten delen hun mix-tapes gratis uit, vragen een minimumbedrag om uit de kosten te geraken of posten hun muziek gratis op het internet omdat ze weten dat ze er waarschijnlijk toch niets aan kunnen verdienen.

<sup>62</sup> Voor een overzicht van populaire muziek in Indonesië tussen 1997 en 2001 zie Wallach (2008).

### 3. De veelzijdigheid van de Indonesische hiphop-scène

Daar vult ze met haar verlegen maar bijzondere verschijning het podium. Alleen. Een strakke jeans, een stel witte sportschoenen, een wijde t-shirt en een hoofddoek. Reeds een jaar woont de uit Surabaya afkomstige rapster in de Indonesische hoofdstad waar ze aan een baan en een nieuw leven begon. ‘It’s my first time I’m away from home, doing everything anything in here all alone... (but) Jakarta won’t change me...’ rapt ze door de microfoon. Met een donkere eentonige elektronische beat wordt haar laatste nummer ‘Hipokrasi’ (Hypocrisie) ingezet. Ze schuift wat meer naar voren, beweegt net iets heviger op het ritme van de muziek en lijkt zich dan even in haar rappen te verliezen. Ze schreeuwt. Ze gaat zo op in haar performance dat ze haast adem te kort komt om haar laatste woorden gerapt te krijgen. Waar heeft ze het over en vanwaar die woede? Nog voor ze met een zucht het einde van haar song haalt, breekt er een spontaan applaus los. Ze heeft het nauwelijks door, verlegen draait ze zich om en weg is ze.

Michael Bodden’s artikel over Indonesische hiphop van de jaren ’90 geeft de indruk dat er een zekere gelijkgestemdheid heerste binnen de Indonesische hiphop-scène en dat de rap-artiesten van deze periode veelal vanuit een zelfde achtergrond en politieke ideologie tegen de sociale onderdrukking van Soeharto’s Nieuwe Orde opkwamen (zie Bodden: 2005).<sup>63</sup> Vandaag de dag lijkt de Indonesische hiphop-scène – mede door de vrijheid die er na 1998 in het etnisch en cultureel landschap is ontstaan – er één met vele gezichten. Als men dan al kritiek uit op de huidige politieke situatie en maatschappelijke- en sociale problemen (zoals we eerder zagen is een groot deel van de Indonesische hiphop-artiesten niet begaan met het uiten van kritiek) dan doet men dat vaak vanuit uiteenlopende achtergronden, overtuigingen en ideologieën. Daarnaast houdt men er ook verschillende percepties op na van hoe hiphop in Indonesië moet worden uitgedragen en wordt het genre op diverse wijze en met verschillende doeleinden als het waren geclaimd. In wat hieronder volgt, zullen we ook zien dat de lokale omgeving soms mede van invloed is op de aard van diens artiesten en hun muzikale producties.

In dit onderdeel maken we aan de hand van enkel voorbeelden eerst een (theoretisch) onderscheid tussen vijf opvallende stromingen binnen de hedendaagse Indonesische hiphop-scène. Deze stromingen zijn geen afgebakende eenheden, maar zijn flexibel en vloeien in elkaar over – sommige rappers voelen zich namelijk aangetrokken tot of zijn actief in verschillende groepen met verschillende uitgangspunten. Dit onderscheid laat echter wel de veelzijdigheid zien van hiphop in Indonesië.

#### 3.1 Amerikaanse en Semi-Amerikaanse rap in de Indonesische mainstream hiphop-scène

De waarschijnlijk grootste en ook jongste groep rappers binnen de Indonesische hiphop-scène zijn de mainstreamartiesten uit de (hogere) middenklasse. Hiphop is voor hen een vorm van entertainment en uiterlijk vertoon dat hen op een populaire manier met de rest van de wereld verbindt. Men is niet in het

<sup>63</sup> Het kan zijn dat de rap-artiesten van de jaren ’90 er wel degelijk verschillende politieke overtuigingen en ideologieën op nahielden, maar deze zijn niet terug te vinden in de literatuur. Soeharto’s Nieuwe Orde werd waarschijnlijk wel als algemene storingsfactor gezien, wat artiesten mogelijk enigszins gelijk stemde.

bijzonder begaan met zich politiek te profileren of het uiten van sociaal protest, maar men is meer commercieel en luchtig ingesteld. Initiatieven zoals HiphopIndo.net zetten hun schouders onder de bekendheid van Indonesische mainstream artiesten en de promotie van het genre in het algemeen.<sup>64</sup>

Rappers nemen deel aan rap-battles (zoals de maandelijkse bijeenkomst in eX-Plaza, Jakarta), nemen hun muziek zelf op of betalen voor een kleine opname-studio, maken hun beats zelf of downloaden ze voor een kleine prijs van het internet, verkopen hun muziek zelf of posten hun werk op het internet (o.a. via ReverbNation), creëren hun eigen online fan-pagina's (o.a. op Facebook en Blogspot), maken hun eigen muziekvideo's, treden op in cafés, clubs en op reclame en politieke evenementen en komen tot slot wanneer ze iets meer bekendheid krijgen op (lokale) radiozenders of zelfs op televisie. Men droomt van meer bekendheid en hoopt ooit met zijn of haar muziek te kunnen doorbreken.

Plitschka maakt in zijn paper *Hip-hop in Indonesien* (2006) een theoretisch onderscheid tussen drie 'soorten' rappers die zich in deze groep laten onderscheiden: 1) Indonesische rappers die tijdens hun jeugd een bepaalde periode in het Westen hebben gewoond en dus een duidelijker beeld hebben van hoe hiphop er elders in de wereld uit ziet. Vaak rappen ze in het Engels en ze nemen op een spontane en vanzelfsprekende manier muzikale aspecten en thema's uit de buitenlandse hiphop-scène mee op in hun rap-producties in Indonesië (Herdi'Oflo, SinikalOne, Ras Muhammad). 2) Indonesische rappers die nooit in het buitenland hebben gewoond, maar zich wel spiegelen aan buitenlandse (voornamelijk Noord-Amerikaanse) hiphop-artiesten en hun muzikale producties zo goed mogelijk – wat betreft taal, inhoud, rap-stijl, beat en samples – op die van hen doen gelijken (Ndeesaster, SonicSquad). 3) Indonesische rappers die zich niet zo zeer trachten te spiegelen aan hun Noord-Amerikaanse voorbeelden, maar hiphop in Indonesië zien als iets lokaals dat er altijd al op de één of andere manier is geweest – bijvoorbeeld in het reciteren van trouwgedichten in de Sundaneese huwelijkstraditie. De Noord-Amerikaanse hiphop heeft volgens hen alleen maar een extra impuls gegeven aan iets dat al veel langer in Indonesië zou bestaan (Saykoji, Da Bazzo van Croniker) – deze laatste groep krijgt meer aandacht onder paragraaf 4. *Hiphop is born in Indonesia*. Plitschka benadrukt ook dat zijn drieling alleen een theoretisch onderscheid is en dat sommige rappers in meer dan één groep zouden kunnen worden ondergebracht. In wat volgt, worden nog vier andere 'soorten' rappers binnen de Indonesische hiphop-scène besproken, die overigens niet in Plitschka's paper aan bod komen.

### 3.2 Eénheid in verscheidenheid: mainstream en nationalistisch rapper Pandji Pragiwaksono

Zowel rapster Da Sylva van BotanicCrew (Bogor) als de Jakartaanse Pandji Pragiwaksono (TV-presentator, rapper, voortrekker van de (online)beweging *Indonesia United* en schrijver van het boek *National.Is.Me*) zijn van mening dat de sociaal-economische problemen binnen het land alleen kunnen

<sup>64</sup> Sommige rappers die hier tot de mainstream worden gerekend, geven aan ook gedeeltelijk tot de underground-scène te behoren. Toch nemen ze deel aan 'mainstream' activiteiten (zoals die in eX-plaza, Jakarta). Voor de underground-scène zie paragraaf 3.3 *Sociaal protest en anti-kapitalisme: underground rappers Ucok en Gaya* (pp. 48).

worden opgelost wanneer Indonesië zich in al haar verscheidenheid verenigt tot één natie (TheJakartaGlobe: 19-7-2009). ‘We konden de onafhankelijkheid bekomen door samen te werken.. waarom kunnen we dan nu niet als een verenigd land opkomen tegen armoede, corruptie en terrorisme?’, vraagt Da Sylva zich af (Bogor: 2011).

Net zoals in de periode na 1998 – toen er een tijdelijke samenhang ontstond tussen tal van artiesten uit verschillende lagen van de bevolking die doorheen populaire muziek een oproep deden voor een politieke hervorming en hun muziek uitbrachten onder het algemeen kenteken ‘reformasi’<sup>65</sup> (Barendregt & van Zanten 2002: 72) – wil de bekende TV-persoonlijkheid Pandji via populaire muziek en langs uiterst commerciële weg een soort beweging creëren die de Indonesiërs onderling massaal moet verenigen. Zo uit hij met gebalde vuist zijn nationalistische verlangens in een overvol Jakartaans winkelcentrum, terwijl hij vanuit een decor met flitsende reclamebeelden *Indonesia United!* schreeuwt naar een groep fans die hij zelf grotendeels via Twitter heeft opgeroepen.

Maar welke mensen hoopt Pandji op dergelijke wijze voor een beter Indonesië te kunnen verenigen? De meerderheid van de Jakartanen die in een winkelcentrum niets te zoeken heeft, laat staan de mogelijkheid kent om Pandji via Twitter te volgen? Of de geprivilegieerde middenklasse die elke week naar Pandji’s televisie programma kijkt en geen reden ziet om zich met ‘de rest’ van Indonesië te vereenzelvigen? Pandji legt later in een interview uit dat nationalisme in Indonesië (voor hem) iets anders betekent dan het onderdrukken van minderheden om het land op die manier beter te controleren. ‘Verschillen zijn onze kracht, nationalisme is hier pluralisme en de middenklasse [Pandji’s publiek] is de ruggengraat van de democratie. Zij sturen de veranderingen op economisch en politiek vlak, zo dus moet de wil voor verandering dáár aangedreven worden’, aldus Pandji (Jakarta 2011).

Diverse mainstream hiphop en rap artiesten verwijzen in hun lyrics maar al te graag naar hun moederland Indonesië en hun trots ten aanzien van haar rijke cultuur en muziekgeschiedenis. Volgens sommige underground artiesten is deze fierheid het bewijs dat veel rappers (en hun publiek) niet kritisch durven of willen denken. Daarbij gaat rap volgens hen niet over het bezingen van het moederland, maar juist over het protesteren tegen alles wat er binnen dat land fout zit. Hoewel Pandji zichzelf enkele jaren geleden als uit het niets opwierp als zogenaamd protest-rapper en hij naar eigen zeggen duizenden fans heeft die zijn initiatief bewonderen, zijn er rappers en fans die geen geloof hebben in, en respect hebben voor de muziek van, een nationalistisch rapper: ‘Pandji stelt muzikaal niet veel voor en gebruikt zijn bevoorrechte positie om de rap-held uit te hangen.. wat jammer is, want het protest van sommige rappers gaat veel dieper, is veel muzikaler en veel minder commercieel dan Pandji’s muziek’, zegt een anonieme underground-fan (Bandung 2011) die zich ook afvraagt of het nationalisme van Pandji realistisch is: ‘begrijpt Pandji vanuit zijn elite positie in Jakarta wel waarover hij het heeft? Moeten we de bevolking in Aceh bijvoorbeeld blijven onder druk zetten om de Indonesische (ingebeelde) eenheid staande te houden?’

Hoe dan ook, Pandji is een populair icoon en één van de weinige rappers die onder een groot publiek

bekendheid geniet – hoewel sommige rappers hem meer een pop-ster dan een rapper zouden noemen. Nationalisme is voor Pandji – veel meer dan het benadrukken van lokale bijzonderheden, anti-kapitalisme en religie/islam – het antwoord op een beter Indonesië.

### 3.3 *Sociaal protest en anti-kapitalisme: underground rappers Ucok en Gaya*

Daar waar mainstream rapper Pandji langs commerciële weg zijn nationalistische visie naar de bevolking – en dan voornamelijk de rijkere middenklasse – tracht uit te dragen, houden underground rappers zoals Ucok van ex-Homicide en Gaya van EyeFeelSix (ex-TheLaw) uit Bandung er een hele andere visie op rap en de weg naar politieke verandering op na. Men wil geen deel uitmaken van commerciële doeleinden, zal nooit in een winkelcentrum optreden en houdt zich terug van multinationals en grote ketens zoals Starbucks en McDonalds die de lokale economie overwoekeren en de kloof tussen arm en rijk steeds duidelijker aftekenen (zie o.a TheJakartaPost: 13-2-2012).

Gaya van EyeFeelSix legt in een interview in Bandung (2011) uit dat hij zich in zijn muziek verzet tegen alle soorten opgelegde regels en wetten die hem een zeker gevoel van vrijheid ontnemen: ‘Ik voel me soms ‘six’ (lees: ziek) dit alles onder ogen te moeten zien’, zegt hij, waarmee hij verwijst naar de groepsnaam ‘EyeFeelSix’ die hij overigens van zo’n belang hecht dat hij deze in vette en onmiskenbare letters op zijn onderarm liet tatoeëren. Muziek is voor Gaya het geschikte kanaal waarlangs woede en teleurstelling op een gecontroleerde en creatieve manier een plaats krijgen en rap als genre – en niet als stijl – leent zich volgens hem het beste om zich af te zetten van alles in de samenleving dat ‘rot’ is. Het kapitalistische markt-systeem bijvoorbeeld en de vernietigende hang naar consumptie.

Ook ex-rapper Ucok steekt zijn anti-kapitalistische visie niet onder stoelen of banken. Volgens sommige fans is hij een creatieve duizendpoot die zijn politieke visie op verschillende manieren tot uiting brengt. Zo maakte hij diverse logo’s (zoals een graan sikkkel met daarin een microfoon (een verwijzing naar het in Indonesië gevreesde communisme)), affiches en posters (zoals die met een gebarsten Nike-tekenen (het falen van de globalisering)). Daarbij is hij een belangrijk figuur in het onderhouden en uitbreiden van een creatief en muzikaal undergroundnetwerk en begeleidt hij rap-groepen zoals EyeFeelSix en Cronik bij het maken van hun muziek (The Jakarta Post: 13-9-2011).<sup>66</sup>

Hoewel ze zichzelf rappers noemen, is Ucok’s en Gaya’s muziek ook sterk beïnvloed door de underground metal en punk-rock scène, die in Indonesië bekend staat voor haar tegendraadse en haast anarchistische muzikale houding. Fans bewonderen de manier waarop de rappers een kritische houding (durven) aannemen tegenover de maatschappij en deze ook op een creatieve en uiterst muzikale manier voor zichzelf en naar hun publiek kunnen vertalen. Tegenstanders vinden de muziek te hard en te grof om van te genieten. Het is geen zoet pop-rap entertainment, maar muziek die doet nadenken en tegen schenen (van bijvoorbeeld ultra-religieuzen)<sup>67</sup> trapt.

<sup>65</sup> Zie o.a *Salam Reformasi* van pop/folk zanger Iwan Fals.

<sup>66</sup> ‘Sociaal protest’ duidt hier niet op figuurlijk ‘protesteren’, maar op de sociale kritiek die rappers op creatieve manier uiten.

<sup>67</sup> Zie ‘Thufail’ in hoofdstuk IV. voor het undergroundconflict tussen Ucok en moslimfundamentalisten in Indonesië.

### 3.4 'Hiphop is born in Indonesia': Yogyakarta HiphopFoundation en breakdanser Jecko

Na 1998 kwam er voor popmuzikanten meer ruimte om met lokale en regionale muziektradities te experimenteren en deze gedeeltelijk in hun 'moderne' muziek te verweven (Barendregt & van Zanten 2002: 73). Hiphop-artiesten trachten zich hier niet te spiegelen aan Noord-Amerikaanse hiphop, maar gaan daarentegen juist op zoek naar wat hiphop in Indonesië uniek maakt. Door lokale en semi-lokale cultuurelementen in hun muziek op te nemen, wordt overigens aangetoond dat hiphop als genre perfect te combineren valt met, en volgens sommige zelfs zijn oorsprong kent, in de Indonesische cultuur. Sommige artiesten beperken zich tot een zogenaamd traditioneel melodietje of gebruiken traditionele dans, kleding of symbolen (zoals wayangpoppen) in hun videoclips (zie: SweetMartabak: *Ada Sumur di Ladang* en BatikTribe: *Indo Yo Ey*). Het mixen van traditie met een westers genre als hiphop wordt hier gezien als 'cool' en origineel – 'traditie is in' – maar wordt verder niet uitgewerkt.

Andere artiesten zoals Marzuki en Jecko gaan echter een stap verder. In Yogyakarta combineert rapper Marzuki (de belangrijkste oprichter van Yogyakarta HiphopFoundation) bijvoorbeeld lokale 'traditionele' poëtische teksten, ritmes, klanken, zangstijlen en instrumenten met hiphop en dragen hij en zijn bandleden Javaanse batik als nieuwe hiphop-trend. Marzuki is er van overtuigd dat traditionele Javaanse muziek (gamelan) sterke overeenkomsten kent met de oorspronkelijke zwart-Amerikaanse hiphop-beats. Om deze gedachte kracht bij te zetten, puzzelde hij en zijn 'volgelingen' een documentaire<sup>68</sup> in elkaar die de kijker moet overtuigen van een hoog hiphop-gehalte binnen de traditionele Javaanse cultuur. Hierbij zet hij hiphop in Yogyakarta neer als een bijzonder fenomeen. Echter niet al de batikmotieven die Marzuki in zijn videoclips en tijdens optredens draagt, zijn in wezen Javaans. Ook het lokale, Yogyakartaanse accent van sommige rappers die in de documentaire aan het woord komen, blijkt in scène gezet. Zo vertelt één van de artiesten mij in een interview dat hij zich tijdens de opnames uiterst ongemakkelijk had gevoeld omdat hij in beeld steeds met een Yogyakartaans accent moest praten, terwijl hij dat in werkelijkheid niet eigen is (Jakarta: 2011).<sup>69</sup>

In Jakarta gelooft breakdancer en choreograaf Jecko dan weer dat hiphop (net zoals hijzelf) afkomstig is uit Papua. Zijn bewijs berust onder meer op zijn kennis van inheemse Papuaanse dansbewegingen (die overeen zouden komen met bepaalde Noord-Amerikaanse breakdance-moves) en de connectie tussen Papua en Afrika miljoenen jaren geleden. Jecko verwerkt de symbolische betekenis van de inheemse bewegingen in de hedendaagse breakdans in Jakarta, ontwikkelde zijn eigen dansvorm 'animal-pop' en verzamelde een vaste groep dansers rond zich. 'Je moet mij niet geloven... maar ik heb er zelfs bewijzen van!', zegt Jecko tijdens een interview, waarna hij vervolgens recht springt en enkele hevige dansbewegingen maakt (Jakarta 2011, Jakarta Globe: 6-2-2011).

<sup>68</sup> M.C.H Marzuki (2011) 'HiphopDiningrat', een documentaire van 'Hiphop-Foundation' over hiphop in Yogyakarta.

<sup>69</sup> Rapper Marzuki zegt in de documentaire ook dat hij gekozen heeft voor batik als nieuwe hiphop-stijl, omdat het goedkoop en gemakkelijk te verkrijgen is. In wezen is Indonesische batik tegenwoordig veel duurder dan felgekleurde, veelal geïmporteerde t-shirts die als hiphop-mode kunnen gedragen worden. Hij creëert hier niet alleen een verbeelding, maar verwijst ook onrechtstreeks naar de arme en onderdrukte zwart-Amerikaanse hiphoppers in de Bronx die de kleding van de 'armen' tot een wereldwijd bekende mode-stijl maakte. Wanneer ik bij Marzuki naar de tegenstrijdigheden in zijn documentaire pols, reageert hij ontkennend en afwijkend (fragment uit een gesprek in Jakarta/ Pasar Minggu, 2011).



‘Natuurlijk, je moet je altijd laten bezielen door de dingen die je reeds in je hebt’, antwoordt breakdancer Andre op de vraag of hij zich tijdens het ‘breaken’ laat inspireren door traditionele dansen. ‘De invloed van traditionele vormen op breakdancers verschilt echter van persoon tot persoon en is ook afhankelijk van diens afkomst’, zegt Andre die geboren is uit ouders afkomstig uit Aceh en Papoea. Hamdi (een danser met Arabische roots en eens Indonesisch kampioen b-boying) vindt op zijn beurt niet dat men traditionele- met breakdans moet trachten te combineren: ‘Anders is breakdans geen breakdans meer.. hoewel traditie ons waarschijnlijk wel meer beïnvloed dan we zelf beseffen’. Jecko en Marzuki vinden dat de kennis en kunde van traditionele dansen, muziek en symboliek juist een verrijking en meerwaarde betekent voor de Indonesische hiphop: ‘Op die manier zijn we uniek!’.

Uit bovenstaande kunnen we afleiden dat ‘lokale’ en ‘traditionele’ cultuurelementen gebruikt – en desnoods (her)uitgevonden – worden om hiphop als genre en stijl enerzijds te populariseren en commercialiseren: ‘hiphop mixen met traditie is cool en in’. Anderzijds probeert men door het ‘traditionaliseren’ van hiphop het genre vanuit verschillende overtuigingen ook te claimen: ‘hiphop is born in Papua’ (Jecko), ‘hiphop is in wezen Javaans’ (Marzuki). Een dergelijke opinie heeft steeds voor- en tegenstanders. Sommigen vinden het origineel en geloven graag in de geboorte van een globaal genre op Indonesische bodem. Anderen vinden dan weer niet dat het genre door een bepaalde groep geclaimd mag worden en dat een zeker (soms zelfs twijfelachtig en misleidend) ‘traditiegehalte’ binnen de muziek niet voor commerciële en populaire doeleinden mag worden uitgespeeld.<sup>70</sup>

### 3.5 *Mainstream en underground islamitische hiphop*

Uit bovenstaande voorbeelden kunnen we afleiden dat hiphop zich even gemakkelijk laat ‘mixen’ met uiteenlopende ideologieën, stijlen en genres dan dat de populaire muziek bepaalde invloeden afstoot. Sinds de jaren ’80 werd in Zuid-Oost Azië duidelijk dat hiphop zich gemakkelijk leent voor het vertalen van religieuze boodschappen en het mixen van (traditioneel) islamitische en of Arabische muziek. De manier waarop men over islamitische thema’s rapt kan echter grondig verschillen: van populaire mainstream tot fanatieke moslim-rap. Onder paragraaf 4. (pp. 52-56) wordt dit gegeven verder besproken.

### 3.6 *De invloed van economische, sociale en geografische factoren op de lokale hiphop-scène*

De uiteenlopende achtergronden, overtuigingen en ideologieën onder Indonesische rappers worden tenslotte niet alleen bepaald door persoonlijke keuzes, maar worden ook mede beïnvloed door de lokale omgeving. Zo verschilt het karakter van Indonesische hiphop van stad tot stad. In Bandung bestaat er bijvoorbeeld een grote underground-scène die in vergelijking met de hiphop in Jakarta

<sup>70</sup> Opmerkelijk is dat zowel Marzuki als Jecko (als één van de weinige hiphop-artiesten in Indonesië) internationale aandacht krijgen en eerder met hun producties tot in Europa en New-York reisden. Het claimen en (her)uitvinden van lokale, traditionele cultuurelementen in combinatie met populaire cultuur wordt dus ook door een internationaal publiek gesmaakt.

minder commercieel, maar alternatiever en ook creatiever klinkt.

In Bandung en Bogor ontmoette ik rappers in plaatselijke warungs, op straat, in het park, aan universiteiten of in kleine distro's (winkeltes die lokale 'kunst' verkopen) en ik kreeg het gevoel dat jongeren elkaar persoonlijk kennen en in hun muziek verder helpen. In Jakarta daarentegen ontmoette ik mainstream rappers in eerste instantie in winkelcentra en multinationals, zoals Starbucks. Meestal pas na het afleggen van een lange afstand en na lange tijd opgehouden te zijn door de alom tegenwoordige 'macet' (fille). Vaak werd er ook vanuit gegaan dat ik een Smartphone bezat om te communiceren en vele rappers gaven toe elkaar enkel te kennen via sociale media.<sup>71</sup> De Jakartaanse rapper Herdi'Oflo (die zelf een tijd in Bandung woonde) legt uit dat de stress, het competitieve gedrag en het harde leven in een metropool als Jakarta zich ook vertaalt in de muzikale producties van Jakartaanse artiesten. In Bandung zou het leven echter relaxter zijn, het klimaat koeler en er zou mede daarom een gemoedelijkere omgang zijn en meer ruimte voor creativiteit (uit een interview in Jakarta, 2011).

Hier zouden we dus kunnen stellen dat zowel economische, sociale als geografische factoren van invloed zijn op de lokale hiphop-scène. Daarnaast kan een stad ook een zekere culturele en creatieve voorgeschiedenis hebben en kan de hiphop-scène<sup>72</sup> mede bepaald zijn door een aantal voortrekkers: bijvoorbeeld Saykoji in Jakarta, Ucok in Bandung, TheCrew in Bogor en Marzuki van HiphopFoundation in Yogyakarta. Daarbij zien we ook dat leeftijds- en generatieverschillen soms van invloed zijn op de hedendaagse muziekproducties van artiesten: rappers die zich politiek engageren en kritiek uiten op de samenleving en de politieke situatie in het land zijn meestal ouder dan rappers voor wie hiphop louter een stijl, commercieel entertainment en een vorm van 'showing-off' is. Tot slot zien we ook dat rappers zich op verschillende manieren met de globale wereld verbinden. Zo integreren (1) mainstream rappers buitenlandse invloeden (soms kopie-gewijs) in hun muzikale producties en dromen ze vaak van een internationale carrière. 'Nationalistisch' gezinde rappers zoals (2) Pandji concentreren zich dan weer meer op nationaal niveau, waar ze voor een beter Indonesië een zeker gevoel van eenheid hopen te creëren. 'Linkse'<sup>73</sup> rappers zoals (3) Gaya en Ucok distantiëren zich dan weer radicaal van een deel van Indonesië, maar bouwen aan een sterke lokale underground scène die zich ook laat beïnvloeden door andere globale genres. Artiesten zoals (4) Marzuki en Jecko populariseren de lokale traditionele cultuur (zoals Sundaneese muziek of Papuaanse dansvormen), waarmee ze de rest van de wereld willen laten zien hoe uniek hiphop in Indonesië is. Tot slot voelen (5) moslim-rappers zoals Ebith Beat A en Thufail Al Ghifari zich zowel verbonden met moslims in eigen land (nationaal) als met de gehele moslimwereld (internationaal), bijvoorbeeld door hun medeleven met de Palestijnen.

<sup>71</sup> Een voorbeeld is rapster Fafa, afkomstig uit Surabaya en werkende in Jakarta. Ze leerde 'battelen' met andere rappers door naar hiphop programma's op de radio te bellen, waarna ze later ook internationaal via het internet ging 'battelen'. Ze leerde al haar vaardigheden (zoals rappen, het schrijven van lyrics, het maken van 'beats', opnemen, mixen..) op zichzelf of virtueel van andere rappers, voorzorg in al haar eigen materiaal en kwam tot een grote hoeveelheid nummers zonder daarbij een andere hiphop-artiest fysiek te ontmoeten. Maar de eenzaamheid in de hoofdstad weegt en blijft in haar lyrics niet onbesproken.

<sup>72</sup> Hiphop-scène slaagt hier op het karakter van hiphop met al zijn elementen in een bepaalde buurt, stad of land.

<sup>73</sup> 'Links' wordt in Indonesië vaak geassocieerd met 'anti-religieus'. Rappers als Ucok en Gaya (die evenwel kritiek uiten op de (kapitalistische) samenleving en kritische vragen stellen) geven in interviews echter aan oprechte moslims te (willen) zijn.

#### 4. Islamitische hiphop en rap in Indonesië: anders religieus

Ult li albi bissaraha – I'm opening up my heart with honesty  
 Hayya nab'idil karaha – Let's avoid the hated and hatred  
 Syakkireena a' kulli ni'ma – Let's remain thankful with what we have  
 Ba' ideena anil fattana – Let's avoid all lies and sins

I thank Allah for blessing me/ To be creative/ So here's a diss for me/ For bein' unappreciative...  
 I know that all this/ Ain't the right thing/ Partying, chasing moneys/ And material things...  
 Knowing that / I've been neglecting/ Responsibilities/ As a healthy Muslim...

(Enkele fragmenten uit de songtekst van 'Alhamdullilah' van Too Phat ft. Yasin (Engelse versie)).

Sinds de jaren '80 is er in Zuid-Oost Azië – voornamelijk in de landen waar de bevolking overwegend islamitisch is, zoals Indonesië en Maleisië – een groeiende nieuwe islamitische middenklasse. Deze kende in Indonesië vooral een sterke groei nadat er vanaf 1998 meer vrijheid kwam voor publieke islamitische evenementen en bijeenkomsten. De nieuwe islamitische middenklasse kent zijn opmars voornamelijk in steden en hecht belang aan het publiekelijk uitdragen van zowel religieuze als seculiere kenmerken. Hierbij combineert men een westerse levensstijl en moderniteit met arabische cultuurelementen en diep religieuze normen en waarden. Niet alleen de hoofddoek – overigens wel één van de meest opvallende symbolen van de groeiende islamitische middenklasse (zie Brenner 1996: 673) – is een kenmerk van de 'the rise of a new Islamic chic' (Barendregt 2008: 24), ook de toenemende belangstelling voor islamitische films, boeken, praat- en discussiegroepen, internet blogs, sociale media en het consumeren en de marketing van zowat alles dat islamitische is maar toch past bij een westerse levensstijl, is kenmerkend voor deze nieuwe islamitische klasse (Göle 2002: 174). Een voorbeeld is het islamitische mode en lifestyle magazine NooR (Jakarta). Zowel de cover, lay-out als inhoud lijkt sterk op die van eender welk westers vrouwenblad, alleen is elk aspect daarvan sterk 'geïslamiseerd'. Modellen zijn op het gezicht na steeds volledig bedekt, ze nemen (naar westerse opvattingen) geen sexy poses aan en kijken nooit in de lens.<sup>74</sup> Daarbij maakt het blad enkel reclame voor 'islamitische' diensten en producten<sup>75</sup> en organiseert het modeshows uitsluitend voor en door vrouwen (van modellen en ontwerpen tot de fotografie en belichting). Men is niet per se religieuzer dan vroeger, maar men is sinds de jaren '80 vooral andere accenten gaan leggen op die religiositeit.

Ook muziek speelt bij deze 'anders religieuze' vaak een belangrijke rol. Niet alleen in het verspreiden van de islamitische doctrine, maar ook om aan te tonen dat de islam een cultuur en religie is die zich aanpast aan de westerse moderniteit (Tan 2007). Dit wil echter niet zeggen dat men dit laatste zomaar wil aannemen. Ook al voelt men zich sterk aangetrokken tot globale trends in de

<sup>74</sup> Behalve voor de cover mogen de modellen naar de lens kijken. Dit omdat potentiële kopers zich zo meer aangesproken zullen voelen om het tijdschrift effectief te kopen (gesprek met de eigenares en oprichtster van NooR, Jakarta 2011).

<sup>75</sup> Bijvoorbeeld gezichtscremes zonder alcohol en islamitisch bankieren.

populaire muziek, het gebruik van nieuwe technologie, media en marketing strategieën, men ziet islamitische populaire muziek als een expressie van een eigen, niet-westerse maar islamitische moderniteit (*ibid*). Door islamitische muziek (zoals nasheed)<sup>76</sup> op een westerse manier te populariseren – door onder meer een voorbeeld te nemen aan westerse boy bands<sup>77</sup> die enorm populair waren in de jaren '90 (Barendregt 2008: 24) – of populaire muziek afkomstig uit het Westen (zoals hiphop) te ‘islamiseren’ – door zich via muziek-video’s, lyrics, kleding en op muzikaal vlak met de arabische wereld te identificeren (en vaak ook met lokale muziekelementen en interpretaties van de islam) –, gaan artiesten samen met hun publiek op zoek naar de betekenis van die islamitische moderniteit en hoe deze precies vorm moet krijgen. Maar waar in de muzikale reflecties van de nieuwe islamitische moderniteit ligt echter het evenwicht tussen islamitische vroomheid en een westerse levensstijl en moderniteit? Anders gezegd, hoe moet islamitische populaire muziek precies klinken om religieus aanvaardbaar te blijven? Dit is een debat dat onder meer is terug te vinden bij de populariteit van nasheed muziek (zie o.a Sarkissian: 2005, Beng: 2007, Barendregt: 2008) en ook kan worden doorgetrokken naar de meer recente populariteit van islamitische hiphop in Zuid-Oost Azië.

Indonesië kent reeds een lange traditie van islamitisch getinte pop-muziek – met onder meer dangdut zanger Rhoma Irama en de vrouwelijke qasidah zanggroepen in de jaren '80 (Barendregt & van Zanten: 2002: 77) –, maar deze is de laatste jaren wat betreft geluid en instelling sterk veranderd. Zo maken hedendaagse populaire nasheed bands – zoals het Maleisische Raihan en Indonesische SNada – tegenwoordig veel meer gebruik van sociale media<sup>78</sup> en moderne technologie, zijn ze vaak veel commerciëler ingesteld en doelen ze niet zelden op een internationaal publiek.<sup>79</sup> Raihan die zich hun nasheed muziek zowat door alle verschillende genres zoals hiphop en gospel laten beïnvloeden, lijken volgens sommigen zo meer op een band van ‘wereldmuziek met een spirituele touch’ dan een zogenaamde islamitische nasheed boy-band. Daarbij zouden ze ruim verdienen aan de lucratieve verkoop van ringtones en zouden ze hun muziek lenen voor commerciële doeleinden. Tot slot genieten ze ook een celebrity status en zijn ze een voorbeeld voor veel jonge moslims in steden (Barendregt 2008: 24).

Onterecht vinden sommigen. Volgens Izzatul Islam (aka Iziz) mag enkel de stem voor religieus entertainment worden gebruikt – afgezien van een sobere drum begeleiding (Raihanews: 28-01-2012). Bovendien zou enkel de mannenstem geschikt zijn voor islamitische muziek, de stem van de vrouw wordt door sommigen namelijk gezien als ‘awrah’ (Tan 2007) – het gedeelte van het vrouwelijk

<sup>76</sup> Nasheed (of ‘Nasyid’) is gezongen (meestal meerstemmige) islamitische muziek. De oorspronkelijke nasheed muziek is vaak a capella of eenvoudig begeleid. In Zuid-Oost Azië is nasheed sterk geliefd sinds de jaren '80 en in Indonesië sinds halverwege de jaren '90. Enkele nasheed bands in Indonesië en Maleisië die het genre populariseren zijn Raihan, Rabbani, Brothers, Saujana, Hijjaz, Nowseeheart en de vrouwengroep Mawaddah (Maleisië) en SNada (Indonesië).

<sup>77</sup> Zoals Westlife en de Backstreet Boys.

<sup>78</sup> Sarkissian (2005: 145) laat zien dat veel Maleisische nasheed bands gebruik maken van internet-blogs waar fans op kunnen inloggen, muziek downloaden en via een chat-functie met andere fans kunnen discussiëren over welke vorm de islam in het dagelijks leven moet aannemen. Dit creëert ook een zekere verbondenheid tussen bands en hun fans. Zie ook de Maleisische ‘CyberNasyid’ site – the home to ‘the e-nasyiders community’ (Barendregt & van Zanten (2002: 78) en (*op. cit.*: 97 et seqq.).

<sup>79</sup> Raihan was de eerste band die een transnationale celebrity status kreeg en samenwerkte met onder meer Yusuf Islam en de rap band Mecca2Medina uit Groot-Brittannië (Barendregt 2008: 24).

lichaam dat bedekt moet blijven (zie ook Barendregt 2006: 10). Twee andere argumenten zijn dat ‘God niet te koop is’ – en men dus ook geen geld mag maken met islamitisch getinte muziek – en dat geen ander mens (ook geen populaire artiest) dan de profeet Mohammed mag worden opgehemeld. Sommige vinden nasheed muziek als die van Rabbani dus ‘té pop’ om de religieuze boodschap van de islam te vertalen. Terwijl anderen dan weer vinden dat elk medium of genre mag gebruikt worden, zo lang het de ‘peaceful message’ van de islam maar op een positieve manier verspreidt (Tan 2007). Kortom, het is onduidelijk waar het juiste evenwicht ligt tussen een westerse, moderne levensstijl en de islamitische doctrine. Dit vormt een dilemma dat veel islamitische jongeren in steden bezighoudt en dat zich overigens ook weerspiegelt in de muzikale creaties van islamitische boy bands en hiphop artiesten in Zuid-Oost Azië. Want wat wordt nu gezien als islamitische pop, wat is religieus aanvaardbaar, waarom rappen sommige moslim-rappers over de islam en andere niet en in welke richting groeit de islamitische pop-muziek? Mogen artiesten überhaupt voor anderen het woord van God vertalen en als zij dat doen, dragen zij dan de verantwoordelijkheid om dat goed te doen?

Volgens de Indonesische intellectueel Suharto (2004: 100-101, in van Zanten 2011: 249) komt religie terug in alle facetten van het leven, zo ook in de muziek. Een artiest die zijn religieuze overtuiging in zijn of haar muziek wil vertalen, draagt echter wel een ‘aesthetical sensibility’ om dit goed te doen. Daarbij wordt hij of zij niet verwacht religie op een muzikale manier te reciteren, maar om deze begrijpbaar te maken voor zijn of haar luisteraars. Of zoals Iqbal (*ibid*) het stelt: ‘the artist has to become the eye and the heart of the need of the people’. Deni Hermawan (2000: 74-75 in van Zanten 2011: 249) geeft op zijn beurt een aantal criteria die bepalen of muziek al dan niet islamitisch is. Zo moet de tekst volgens hem steeds geïnspireerd zijn door de islam – het zingen in het Arabisch of het gebruik van Arabische instrumenten of melodieën is op zich dus niet voldoende.<sup>80</sup> Enkele jonge rappers voegden daar tijdens mijn onderzoek aan toe dat artiesten die verkieszen over de islam te rappen ook enigszins consistent moeten zijn. Dj E-one uit Bandung vertelt hier met teleurstelling over een rapper (anoniem) die in moeilijke tijden God in zijn lyrics ging prijzen, maar later (in betere tijden) overschakelde naar een niet-religieus aanvaardbare hiphop-stijl en God daarbij volledig vergat. Een dergelijke inconsistentie geldt echter niet voor de vasten maand: dé moment van ‘religiotainment’ (van Zanten 2011: 251). Veel rappers geven aan nooit over de islam te willen rappen, maar zouden eventueel wel overwegen dit een enkele keer te doen tijdens de ramadan.

De redenen waarom sommige rappers – die zichzelf overigens wel als een gelovig moslim zien – niet over de islam willen rappen, zijn divers: sommige vinden dat ze te onervaren zijn (Dj E-one), anderen zijn bang om een religieuze verantwoordelijkheid te dragen (rapper en producer Wizzo) en nog anderen vinden dat men beter niet over religie rapt omdat dat aanleiding kan geven tot conflicten (rapper SinikalOne). Dat men niet over religieuze thema’s rapt, wil echter niet zeggen dat men daarom

<sup>80</sup> Hermawan onderscheidt in van Zanten (2011: 249) twee soorten islamitische muziek: ‘musik islam’ en ‘musik islami’. Het eerste is Indonesische islamitische muziek die geïnspireerd is op muziek uit het Midden-Oosten (zoals Gambusan en Qasidah). Het tweede is muziek met islamitische karakteristieken. Deze kan niet uitsluitend instrumentaal zijn, aangezien het religieuze aspect in de songteksten zit. De vraag is hier echter hoe duidelijk dat religieuze aspect naar buiten moet komen?

per se minder religieus is. De gehooftdoekte rapster Fafa heeft nog nooit een islamitisch rap-nummer geschreven, maar de aanzet tot het schrijven van haar eigen lyrics kwam er door haar bewondering voor de poëzie van de Koran. De populaire rapper 8ball, die niet de behoefte heeft om een religieus rapper te worden, zou in zijn opvallend lege huis dan weer liever gezamenlijk de Koran reciteren dan er een hiphop-feestje te bouwen. Tot slot hebben rappers die zich niet wagen aan het rappen over religieuze thema's meestal wel veel respect voor diegenen die dat wél doen. Al is een goede tekst alleen wel niet voldoende, men moet ook kunnen rappen en de muziek moet goed klinken. Islamitische muziek mag dus niet uitsluitend worden beoordeeld met islamitische termen zoals 'halal' (toegestaan) en 'haram' (verboden), maar men moet onafhankelijk van die criteria ook het gevoel en de persoonlijke voorkeur durven laten spelen (van Zanten 2011: 241).

Een van de bekendste hiphop bands in Zuid-Oost-Azië die een religieus rap-nummer neerzette is het Maleisische rap-duo Malique en Joe Flizzow dat bekend staat als Too Phat. Zij brachten samen met de Arabische zanger Yasin het commerciële nummer *Alhamdulillah* uit – zie hun CD 360° EMI Malaysia 2003 (Pennycook 2010: 71-72) – dat enkele Arabische verzen bevat en God bedankt voor het succes van de rappers. Met het nummer geven de rappers ook toe dat ze in het verleden meer begeistert waren door een materialistisch dan wel een religieus leven: 'I thank Allah for blessing me/ To be creative/ So here's a diss for me/ For bein' unappreciative...' Na de populariteit van de Maleisische versie volgde er ook een Engelse versie met een muziek-video waarvoor de Indonesische actrice Dian Sastro haar gezicht leende. In Indonesië is de meeste genoemde moslim-rapper wellicht de mainstream rapper Ebith Beat A uit Bandung. Zijn islamitisch rap-album *Ketika Hati Bicara* (Wanneer het Hart Spreekt) kwam uit ten gelegenheid van de ramadan in 2006. Ebith verweeft onder meer elementen uit de nasheed muziek in zijn nummers en rapt niet zelden in het Sundanees. Andere minder bekende moslim-rappers uit de mainstream zijn Muhammad Ilham Akbar (aka iel MC) en het rap duo Ruff Neck uit Bandung.

*Leave the rest to Allah, let my fate decide  
Lace up my shoes and walk from side to side  
It's a journey in life, a struggle, a fight  
Make my strategy; it's the race to the finish line  
I keep my head up, I take my AK 47  
Soon finished war on my 24/7  
I did so many mistake but I refuse to give it up  
I'll give it one more try, it's time to rise it up  
I will fight for my deen, I'm a mujahideen  
Syukron ya Rabb, Alhamdulillahirabbilalamin*

(Fragment uit de lyrics van *Must Change* van Ruff Neck ft. Ronin B.)

Enkele minder bekende moslim-rappers uit de underground-scène zijn rapper Thufail Al-Ghifari (die later ook een metal en punk-rock carrière aanging als liedzanger van The Roots of Madinah), Hamzah Salameh en Ali Utrajjah. Daarnaast zijn er ook verschillende rappers die slechts een enkel islamitisch nummer maakte – meestal voor of tijdens de vasten maand – zoals *Muslim* van oldschool rapper Faro en beat-maker Mas Doniel (Jakarta).<sup>81</sup>

De populariteit van en de informatie over islamitische hiphop en het aantal uitgesproken moslim-rappers is in Indonesië nog heel beperkt. De vraag is dan ook of dit genre zich de komende jaren verder zal ontwikkelen of zich zal blijven beperken tot een kleine sub-groep binnen de Indonesische hiphop-scène. Daarbij is het ook afwachten vanuit welke achtergrond – mainstream of underground – er de meeste interesse zal komen voor islamitische hiphop en hoe men onder meer met het dilemma van de islamitische moderniteit zal omgaan. Vast staat wel dat de liefde voor hiphop in de moslimwereld niet ongezien voorbij gaat. Amerika en Australië zien alvast een ingang om jonge moslims ervan te overtuigen dat het Westen het niet verkeerd men hen in heeft. Zo stuurde de Amerikaanse autoriteiten reeds een aantal islamitische hiphop bands – zoals Toni Blackman, Tyson en Kumasi, Native Deen en Remarkable Current – als ‘ambassadeurs’ op tournee, of misschien beter op ‘diplomatic mission’ naar Indonesië (Aidi 2011: 4 *et seqq.*). Ondersteund door de Amerikaanse ambassade in Jakarta kwam Native Deen zo tijdens de vastenmaand op de nationale televisie. Dit met de bedoeling een positief beeld neer te zetten van de Amerikaanse bevolking en haar tolerantie ten aanzien van de moslimwereld (BBC: 12-8-2011). Diezelfde maand trad de band ook op in andere steden met veel (jonge) studenten – zoals op een kostschool in Bogor (Kompas: 22-09-2010) – en soms in samenwerking met Indonesische artiesten, zoals met de populaire mainstream rapper Saykoji in Surabaya (AntaraNews: 21-09-2010).

Een extra stimulans voor de islamitische hiphop in Indonesië en het verspreiden van de ‘peaceful message’ van de islam? Of een slimme zet van de Amerikaanse diplomatie die door sommige met argwaan wordt bekeken? (Aidi 2011: 13 *et seqq.*) In wat volgt worden twee islamitische underground rappers uit Indonesië uitvoerig besproken. Hierbij komt onder meer aan bod hoe zij selectief omgaan met de invloed uit het Westen, wat zij hopen te bereiken met hun islamitische hiphop en vanuit welke positie en ideologie zij hun muziek – en dan vooral hun lyrics – de wereld in sturen.

---

<sup>81</sup> Ook vanuit de metal en punk-rock scène is er een opvallende interesse voor religieuze lyrics: zie o.a. Punk Muslim en de deelnemende bands van *Titik Nol* 2010, een festival georganiseerd door de islamitische beweging Salam Satu Jari. Voor een verdere bespreking van deze beweging zie de case studies in hoofdstuk IV. *Hamzah Salameh & Thufail Al-Ghifari*.

#### IV. Case studies: Hamzah Salameh & Thufail Al-Ghifari

Dit hoofdstuk bevat twee case studies die gebaseerd zijn op mijn eigen etnografisch onderzoek en dieper ingaan op de achtergrond, motieven, muzikale creaties en religieuze ervaring van twee onafhankelijke moslim-rappers in de Indonesische hoofdstad Jakarta. Hamzah en Thufail zijn twee underground rappers die door sommigen – onder meer door lokale media, hiphop liefhebbers en artiesten – bestempeld worden als ‘fundamentalist’. Deze naam hebben ze al dan niet terecht te danken aan hun (naar Indonesische normen) fundamentele opvattingen van de koran; de strikte opvolging van religieuze regels en wetten; hun radicale uitlatingen ten aanzien van de ‘afgedwaalde’ moslims binnen hun eigen samenleving; en hun wantrouwen tegenover het volgens hen verborgen vernietigingswapen van het anti-islamitische Westen – het zionisme.<sup>82</sup> In dit hoofdstuk zullen we ook zien dat islamitische underground hiphop in Indonesië vaak nauw samengaat met de meer bekendere metal- en punk rock-scène en dat sommige punk-moslims en moslim-rappers gelijkaardige ‘radicale’ ideeën delen.

In deze twee case studies zullen we vervolgens ook voorbeelden zien van hoe twee moslim-artiesten op hun persoonlijke manier op zoek gaan naar een eigen lokale identiteit en alternatieve moderniteit.<sup>83</sup> Door zich enerzijds van bepaalde Westerse aspecten af te zetten en anderzijds bewust en onbewust Westerse en globale aspecten in hun leven te integreren, zonder zichzelf daarbij in conflict te brengen. De keuze voor een meer verhalende schrijfwijze is hier tenslotte bewust en is mede een manier om mijn positie als vrouwelijke onderzoeker in een vaak overwegend of uitsluitend mannelijke en diep religieuze omgeving duidelijk te maken.

##### 1. Hamzah Salameh en Indra Yogiswara

‘Ben je hier helemaal alleen?’ Hamzah en Indra staren me een moment lang aan. ‘In Indonesië gaan jonge vrouwen zoals jij niet alleen op pad, zeker niet ’s avonds en al helemaal niet om mannen te ontmoeten die ze nog nooit eerder hebben gezien’, zegt Indra bij onze eerste ontmoeting in het Blok M district in Kebayoran Baru, Zuid-Jakarta. Ik zie mezelf zitten op de gammele houten bank van een warung.<sup>84</sup> Alleen. De nacht gaapt om me heen en het karig aantal gloeiperen heeft moeite de vragende gezichten van de twee mannen tegenover mij te verlichten. De avondtemperatuur is zwoel, maar wordt dragelijk gemaakt door een zachte bries. Ik trek vluchtig aan de sjaal rond mijn schouders – om zeker te zijn dat deze mijn lichaam voldoende bedekt – en probeer mijn gezelschap in te schatten.

<sup>82</sup> In wat hieronder volgt, kijken we voornamelijk naar het verhaal (de achtergrond, overtuigingen, motivaties en creatieve producties) van de moslim-rappers en niet in bijzonder naar de (negatieve) verhalen die rond hen circuleren. De keuze om deze kant van de medaille te belichten, ligt binnen de opzet van deze thesis (namelijk het op een zo ‘objectief’ mogelijke manier achterhalen en beschrijven van onder meer de achtergrond, het wereldbeeld en de motieven van de artiesten) en vertegenwoordigt dus geenszins een persoonlijke voorkeur of sympathie. Vervolgens is het ook niet de bedoeling dat deze case studies het moslim-fundamentalisme of de meer ‘radicale’ islamitische hiphop in Indonesië gaan uitvergroten. Zowel religieus fundamentalisme als moslim-rap betreft in Indonesië een kleine minderheid, maar is niettegenstaande wel sterk in trek.

<sup>83</sup> Voor ‘alternatieve moderniteit’ zie paragraaf 2.4 van hoofdstuk II. en paragraaf 4. van hoofdstuk III.

<sup>84</sup> Een klein eethuisje op straat.



Voel ik mij onveilig? Nee, niet bepaald. Hamzah en Indra komen mij zo zachtvaardig over dat ik hen bij onze eerste ontmoeting graag hartelijk de hand had geschud. Maar gelukkig drong op tijd tot me door dat fysiek contact tussen ons niet is toegestaan. Als begroeting tussen man en vrouw volstaat het hier om de handen in een beheerste flitsbeweging samengevouwen naar elkaar toe te steken, om ze dan vervolgens – in dit geval zonder een enkele vorm van aanraking – weer even snel terug te trekken. Het is volgens Hamzah de plicht van de man om de nodige maatregelen te nemen, opdat deze zich ten allen tijden in bedwang kan houden. De vrouw mag niets overkomen. Daarom ontmoeten we elkaar in de openbare ruimte en komen Hamzah en Indra mij sámen ontmoeten, om later op de avond ook sámen weer afscheid van me te nemen. Kan er mij op deze manier nog iets overkomen?

De streng bewaakte zedelijkheid tussen man en vrouw lijkt op het eerste gezicht een terughoudend en stroef gesprek aan te kondigen, maar niets is minder waar. Hamzah en Indra nemen rustig de tijd, bestellen iets om te eten en drinken en getuigen al snel van een grote portie nieuwsgierigheid – overigens niets uitzonderlijks in Indonesië. Eén van de eerste vragen die op me worden afgevuurd, had ik zeker verwacht maar niet al na de eerste slok *Es Teh Manis*. ‘Onze excuses dat we het vragen, maar ben jij een moslim?’ Ik ontwijk een ja/nee-antwoord door te zeggen dat ik een ‘geïnteresseerde’ ben. Ik sta open voor de islam en ben er heel nieuwsgierig naar, maar ik noem mezelf geen moslim. Ik leg uit dat ik in Jakarta een groot huis deel met een twintigtal mensen die zich dagelijks meermaals tot Mekka wenden. Ze leren me over de islam en nodigen me uit om mee te bidden. Ik vind het mooi hoe het gebed, en de islam in het algemeen, structuur biedt aan hun leven en tracht dit beter te begrijpen door mij er ook fysiek in te verdiepen. Tot slot voeg ik er aan toe dat ik het fijn vindt dat niemand mij ooit verplicht heeft om over de islam te leren. Het komt volledige vanuit mijn eigen ‘binnenste’, mijn diepe interesse in religie, en het stelt me op mijn gemak dat ik vandaag of morgen geen beslissing hoeft te maken over het ‘moslimschap’ – wat ik in mijn antwoord benadruk om bekeringspraat te vermijden.

### 1.1 *Muziek in het hart en religie uit de kast*

Er valt een korte stilte die Indra als eerste doorbreekt. ‘Ik ben jaloers op je’, zegt hij, ‘mensen zoals jij, die niet geboren zijn als een moslim, kunnen daar later in hun leven oprecht voor kiezen..’. Even twijfelt hij en voegt er dan een beetje ongemakkelijk aan toe ‘weet je,.. voor ik Hamzah leerde kennen, was ik een slecht moslim. Ik was op het verkeerde pad terecht gekomen, deed dingen die ‘haram’ zijn en was mezelf niet meer’. Indra wil het niet hebben over wat voor dingen er dan fout liepen in zijn leven en hoe hij zichzelf had laten wegglijden, maar benadrukt vooral de dag dat hij Hamzah zag optreden en zijn leven voor goed veranderde. ‘Nadat ik Hamzah zag rappen, sprak ik hem aan. Hier wilde ik deel van uitmaken’, zegt Indra. De jonge dertiger, getrouwd en vader van twee kinderen, is een groot muziek-liefhebber, maar zelf niet echt een muzikant. Hij ziet zichzelf meer als iemand die technische ondersteuning kan bieden en is gespecialiseerd in foto- en filmmateriaal. Om dit laatste te bewijzen, stuurt hij mij later met enige trots een videoclip toe – van het nummer *Kaulah Cahaya* van

raper Muhammad Ilham Akbar (aka iel MC) en Minus Art – die zichzelf geregisseerd heeft. Het is een melancholisch nummer, opgedragen aan iel MC's moeder die in de clip als de perfecte moeder en moslima – naast de aloverheersende warmte en liefde van en voor Allah – wordt voorgesteld:<sup>85</sup>

*Kau adalah cahaya bagiku, kau slalu mengajarku cintailah sajadah dalam sujudmu*  
 Jij bent mijn licht, jij hebt mij steeds geleerd om van de mat te houden waarop je knielt  
*Peganglah al-qur'an sebagai penuntun jalanmu*  
 De Koran vast te houden als zijnde je gids

*Hingga saat kudewasa kau slalu menasehati*  
 Tot ik volwassen geworden ben, heb jij mij steeds onderwezen  
*'dengarlah nak dengarlah, jangan kau tinggalkan tiang agama yang slalu kuajarkan'*  
 'luister kind luister, verlaat nooit de religieuze pijlers die ik je onderwezen heb'  
*'Jangan kau lupakan 2 kalimat syahadat yang pernah kau ucapkan'*  
 'Vergeet nooit de 2 zinnen van de geloofsbelijdenis die je ooit hebt uitgesproken'  
*Tinggalah itu didalam lubuk hatimu (agar Allah senantiasa slalu memberi ridho padamu)*  
 'Nestel dit in je hart (opdat Allah je steeds plezier mag schenken)' (...)

*Oh ibu kaulah cahaya dimana ku bersimpuh di hadapmu*  
 Oh moeder jij bent het licht waarvoor ik kniel, voor jou  
*Ya Allah ampunkan dosaku yang tak terhingga pada dirinya oh ibu...*  
 Oh Allah vergeef al mijn zonden ten opzichte van haar, oh moeder...

(Fragment uit de lyrics van *Kaulah Cahaya* van rapper Muhammad Ilham Akbar (iel MC) en Minus Art, eigen vertaling).

Hamzah beaamt Indra's verhaal en neemt een lange aanloop om het zijne te vertellen. 'Ik ben al lang geïnteresseerd in hiphop en toch heb ik mij er een tijdlang van gedistantieerd', zo zegt hij. Toen hiphop in Indonesië in de loop van de jaren '90 een eerste opmars kende, bleef het genre voornamelijk beperkt tot de jeugd uit een hogere middenklasse. Deze laatste hechtte volgens Hamzah belang aan het nabootsen van de Amerikaanse hiphop-stijl en verzamelden zich in clubs waar tot diep in de nacht werd gefeest en alcohol vaak meer regel dan uitzondering was. 'Je moest je volgens deze code gedragen om er bij te horen en het heeft jaren geduurd voor ik eindelijk besepte dat een dergelijke levensstijl danig tegen mijn religieuze overtuiging ingaat'. Hamzah ging naar eigen zeggen niet graag naar nachtclubs en rookte en dronk niet, zoals veel van zijn vrienden: 'Ik voelde me plots alleen tussen al die mensen, en besloot hiphop de rug toe te keren'.

'Hoe komt het dat je nu dan toch terug rapt?', vraag ik weetgraag. Hamzah geniet er van dat hij nog niet tot de conclusie van zijn verhaal is gekomen en gaat beheerst verder met te zeggen dat hij plots meer naar islamitische nasheed muziek begon te luisteren. 'Ik hou bijzonder veel van deze muziek, omdat het ons leert over de schoonheid van de islam', zo zegt hij, '...en dit is precies wat andere muziekgenres missen'. De Indonesische jeugd houdt van muziek, maar of het nu hiphop, punk,

<sup>85</sup> Iel MC is overigens niet de eerste 'islamitische hiphop'-rapper die een nummer schrijft over en opdraagt aan 'de moeder'. Ook rapper Thufail Al-Ghifari schreef een nummer *Surat Untuk Ibu* (Brief aan Moeder), (zie case study Thufail pp. 71). Ongehoorzaamheid tegenover ouders, en in het bijzonder de moeder, is een grote zonde binnen de islam. Moeders hebben hun kinderen met pijn en ongemakken gedragen en gebaard. Daarom moeten we hen dankbaar zijn en respect teruggeven.

grindcore, hardcore, ska-core, grunge, death-metal of Britpop is, hun lyrics bevatten vaak onderwerpen die ‘haram’ zijn. Dit heeft volgens Hamzah een slecht effect op de jeugd: ‘Jongeren doen gewoon waar ze zin in hebben, ze hebben nog weinig aandacht voor religie en bidden nauwelijks of niet meer’. Hamzah vraagt zich dan ook af wat voor een toekomst Indonesië tegemoet gaat met een jonge losbandige generatie die zich vergrijpt aan alcohol, drugs en ‘free sex’ – al dan niet betaalde seks voor- of buiten het huwelijk –, die lui en ongeschoold is en slechts met veel moeite aan een baan geraakt: ‘ze sluiten muziek in hun hart, maar zetten religie in de kast!’.

‘Wat kan ik doen om jongeren tot het besef te brengen dat ze verkeerd bezig zijn?’, vraagt Hamzah zich hardop af. Er valt een vragende stilte. Hamzah glimlacht, want nu komt eindelijk de clue van zijn verhaal. ‘Toen wist ik het plots’, zegt hij, ‘muziek, en wel dié muziek die zowel de jeugd aanspreekt als tegelijkertijd de schoonheid van de islam kan vertalen en benadrukken, is voor mij hét antwoord op een gapende tragedie’. Deze openbaring leidde ertoe dat Hamzah zich opnieuw in hiphop en rap ging interesseren. Op het internet zocht hij naar artiesten en bands die afzien van de commerciële ‘blingbling-bitches&ho’s’-pulp – die volgens Nas<sup>86</sup> (2006) hiphop dood maakt – en zich toeleggen op het verspreiden van een positieve boodschap. Hamzah vond naar eigen zeggen prachtige initiatieven van zowel moslims als niet-moslims in onder meer Canada en Engeland – hij verwijst hier o.a naar ‘GlobalFaction’<sup>87</sup> – en werd hierdoor alleen maar meer aangemoedigd. Hamzah begon zijn eigen lyrics te schrijven – over het leven, over de islam en over vrede – en toont daarin de liefdevolle boodschap die de islam ons allen tracht te vertellen. Hierbij wil hij tenslotte in de eerste plaats de Indonesische jeugd laten zien dat (populaire) muziek en religie perfect samen gaan.

Door Hamzah’s verhaal moet ik denken aan twee Jakartaanse jongens die dagelijks bidden en twee maal per week alleen of samen met andere jongeren de Koran bestuderen en reciteren. Enkele jaren geleden organiseerden ze hiphop-evenementen. Ze zorgde ervoor dat de beste namen in hun club kwamen optreden en ontdekten dat ze met hiphop grof geld konden verdienen. Om hun inkomsten nog meer op te drijven, gingen ze later ook alcohol en ‘andere dingen’ verkopen. Hiernaast creëerden ze hun eigen ‘gang’ waarmee ze uit gingen, eigen lyrics schreven, beats maakten en rapten.

Eén van de jongens begon ook lyrics te schrijven die sterke verwijzingen hadden naar drugs, alcohol en seks en door anderen als ‘vulgair’ omschreven werden. Hij besepte pas dat hij een stap te ver was gegaan toen hij plots niet meer welkom was in bepaalde clubs. Uit angst aangevallen en vernederd te worden door tegenstanders, keerde hij de rug naar het nachtleven en ging hij zich meer toeleggen op de islam. Ook zijn kompaan zag een nachtelijk hiphop-leven verweekt in allerlei zaakjes niet meer zitten: ‘ik kwam ooit bij een prostituee terecht – ik weet niet precies waarom: onder druk van anderen, misschien omdat ik dacht dat het ‘cool’ was? – en toen ik daarbinnen zat,

<sup>86</sup> Voor *Hiphop is Dead* van rapper Nas (2006) zie 1.3 van hoofdstuk II. *Hiphop en globalisering*.

<sup>87</sup> ‘GlobalFaction’ is een onafhankelijk en innovatief online hiphop-blog en productiehuis uit Groot-Brittannië dat samenwerkt met bewuste artiesten, (songtekst-) schrijvers en overige artiesten. Dit ‘to facilitate the sharing of knowledge, ideas and the stimulation of thoughts into action...’ (www.GlobalFaction.com: november 2011).

dacht ik plots: ‘dit kan toch niet, wat is er met mij gebeurt, wat doe ik dit meisje aan?!’. Ik vertelde haar over mijn problemen, betaalde en beloofde mijzelf een beter leven te gaan leiden..’.

Al die wilde jaren waren ze volledig weg gegroeid van de religieuze opvoeding die ze als kinderen hadden genoten. Eén van hen kon Arabisch lezen en schrijven, maar vergat dit door het niet te onderhouden. Nu leiden de jongens naar eigen zeggen een beter leven en trachten ze hun geld op een andere en verantwoorde manier te verdienen. Ze zijn niet fier op hoe het is misgelopen en erover praten blijkt niet gemakkelijk. Maar hoewel ze beschaamd zijn over een aantal feiten, blikken ze tegelijkertijd toch met veel nostalgie terug op de dagen dat ze bekend waren in het hiphop circuit, genoten van een losbandig leven en deel uitmaakten van een populaire elite die zich naar smaak en stijl kon kleden. ‘Misschien dat we ooit nog wel eens rappen, sommige onder ons hebben talent, maar het zal nooit op dezelfde manier zijn als vroeger’, aldus één van de jongens.

Voor de jongens uit bovenstaand verhaal lijkt hiphop en religie voorlopig niet samen te gaan. Dit omdat het te veel doet denken aan een levensstijl die niet met een religieus leven te combineren valt en zingen over de islam nu eenmaal niet gemakkelijk is.<sup>88</sup> Voor Hamzah en Indra – die in tegenstelling tot de twee jongens reeds getrouwd zijn, meer verantwoordelijkheden dragen en bovendien ook enkele jaren ouder zijn – is het echter wél mogelijk om afstand te doen van een zondige levensstijl (die ze overigens herkennen en zelf ook ervaren hebben) en zich louter toe te leggen op een type hiphop dat volgens hen wél verenigbaar is met de islam.

### *1.2 De belangrijkste beloning komt van Allah*

Het is Hamzah en Indra niet te doen om het geld, laat staan om goed gekleed en met allerlei gadgets door het leven te gaan. Deze zaken brengen hen immers niet dichterbij Allah. ‘Moesten we iets voor onze muziek krijgen, dan zouden we dat aanzien als een bonus, maar we rappen zeker niet voor het geld’, aldus Hamzah en Indra, die in hun muziek vrij en eerlijk willen zijn, zonder door commerciële verwachtingen ‘gemaakt’ te worden. Daarom ook verkiezen ze om underground te blijven.

Door deze keuze beseffen beide mannen dat ze maar een klein deel van de Indonesische jeugd met hun ‘peaceful message’ zullen bereiken. Hamzah hoopt daarom dat mainstream moslim-rappers zoals Ebith Beat A (Bandung) vanuit hun meer commerciële positie alsnog een positieve boodschap zullen uitdragen – en zelfs een voorbeeld zullen zijn – voor diegenen die de underground-scène niet kan benaderen. ‘Ik ga honderd procent akkoord met de inhoud van Ebith Beat A’s lyrics. Hij is een moslim-rapper die zingt over de de islam, onze religieuze plichten,.. en ook rapt over Palestina’, aldus Hamzah. Toch vindt deze Ebith’s muziek niettegenstaande te commercieel en beweert hij wat stijl en smaak betreft weinig overeenkomsten te kennen met de rapper. Hamzah begrijpt ook niet waarom

Ebith Beat A zijn populaire positie niet gebruikt om zichzelf in de *front line* te zetten van de islamitische hiphop in Indonesië en zo een soort movement op touw te zetten dat het sub-genre stimuleert en moslim rappers massaal samenbrengt. Het uitblijven van een dergelijk initiatief is voor Hamzah en Indra een extra motivatie om hun werk – langs verschillende wegen – verder te zetten. Als zij het niet doen, doet misschien niemand het.

In wat hieronder volgt, kijken we onder paragraaf 1.3 eerst naar hoe Indra zich met zijn beweging Positive Vibes inzet voor het verspreiden van de islam als ‘peaceful message’, waarna we vervolgens onder paragraaf 1.4 (*vid. supra* pp. 63-65) verder gaan met Hamzah en de Salam Satu Jari beweging.

### 1.3 Indra en Positive Vibes: ‘hiphop with a different perspective’

Indra startte in november 2011 met een eigen beweging ‘Positive Vibes’ – geïnspireerd op het Engelse initiatief GlobalFaction. Het project wordt uitgebouwd en levend gehouden door een regelmatig bezochte en upgedate Facebook-pagina waarop alle nieuwsberichten, foto’s en muziekvideo’s aangaande Positive Vibes worden achtergelaten. Fans kunnen er bemoedigende berichten posten en of een opgestoken duim (*like this*) aanklikken die het management (Indra Yogiswara) aanziet als een positieve erkenning van zijn initiatief. Tegen het einde van december 2011 zijn er op zijn pagina al drie muziek video’s te bekijken, telkens met andere artiesten – Salameh Hamzah met *Mata Air Mata*, Muhammad Ilham Akbar Feat. Minus Art met *Kaulah Cahaya (Ibu)* en Ronin B & Garf the Jedi (Ruff Neck) met *Metafora Para Pendosa*. Indra verwijst op zijn pagina ook steeds naar de mensen die hebben meegewerkt aan de productie van muziek en video: de artiesten, de beat-maker(s) en de mensen achter de schermen. Al deze mensen – veelal studenten, artiesten en of opgeleide mensen met een baan – hebben een Facebook-account en behoren tot de Indonesische middenklasse.

De bedoeling van Indra’s initiatief is het verspreiden van een positieve boodschap of ‘positive vibes’ onder de samenleving en het stimuleren van een zekere verbroedering tussen (en mededogen met andere) moslims door middel van hiphop muziek en creativiteit in het algemeen – zoals woord en beeld. Positive Vibes is ‘hiphop with a different perspective.’ (Positive Vibes op Facebook, december 2011) en bestaat in harmonie met de islam. Ook is het een initiatief waarbij sociale media een niet aflatende rol blijkt te spelen.<sup>89</sup> Indra’s Positive Vibes is tenslotte net zoals Hamzah’s rap-muziek geen verdienste maar een vrijetijdsbesteding. Een hobby die evenwel kan bestaan en uitgebouwd worden doordat men er de tijd en middelen voor overhoudt. Beide mannen hebben een baan – Indra houdt zich bezig met het verhuren van foto- en videomateriaal (zijn vrouw heeft haar eigen bedrijfje) en Hamzah – een half jaar geleden getrouwd en voorlopig nog kinderloos – verdient zijn kost met kantoorwerk.

<sup>88</sup> Uit de resultaten van mijn onderzoek blijkt dat rappen over religieuze thema’s en de islam in het algemeen niet voor alle moslims een optie is. Zie hiervoor bij hoofdstuk IV. *Hiphop in Indonesië*.

<sup>89</sup> Hoewel Hamzah en Indra zichzelf tot de underground-scène rekenen, maken ze tegelijkertijd wel handig gebruik van sociale en commerciële media zoals Facebook – overigens dezelfde media die gebruikt worden door mainstream artiesten. Voor de tegenstrijdigheden in het gebruik van sociale media als Facebook, zie *vid. supra* pp. 75).

#### 1.4 Hamzah Salameh en Salam Satu Jari: 'One Finger to claim the Truth: One God, Allah...'<sup>90</sup>

Hamzah geeft toe soms weinig tijd voor zijn muziek te kunnen overhouden. Hij werkt nu traag maar gestaag aan een volledig album en belooft het zo spoedig mogelijk op *ReverbNation.com* te posten – een forum voor muziek artiesten en -liefhebbers. Daar omschrijft hij zijn muziek als 'hiphop', 'religious' en 'experimental' en zichzelf als iemand die weet dat hij niet perfect is, maar niettegenstaande een goed mens tracht te zijn: 'We hebben allemaal gebreken en moeten zoals iedereen een weg zien te vinden om onze emoties naar buiten te brengen' (*ReverbNation.com* september 2011). Voor Hamzah is hiphop dé manier om emoties te kunnen uiten; om anderen (vooral jongeren) weer op het rechte pad te helpen; om zijn steun te betuigen aan onderdrukte moslimbroeders in het Midden-Oosten (vooral in Palestina); en tot slot om de schoonheid van de islam te benadrukken.

Hamzah's rap-muziek is eerder melancholisch – overigens net zoals hijzelf<sup>91</sup> – met eenvoudige beats en melodieën. Soms zonder tekst – of met een moeilijk verstaanbare, elektronisch vervormde stem (bijvoorbeeld die van een religieus leider) – en met een voorliefde voor het geluid van mitrailleur-schoten (soms voorafgaand met de schreeuw 'Allahuakbar') en islamitische nasheed muziek. Hamzah schreef reeds liedjes met titels als *Mata Air – Air Mata* (Tranen – Waterbron), *Memantik Bara* (Ontvlammen), *By Pen & Gun*, *By Word & Bullet*, *By Tongue* en *We Didn't Do The First Blood*.

Hamzah heeft naar eigen zeggen geen direct optreden in het vooruitzicht. Zijn eerste en volledig album lijkt op dit moment zijn prioriteit. Het laatst trad hij op op een A.D.A.S (*Approach Deen, Avoid Sins*) concert op 25-07-2010 samen met nog een vijftiental andere rap en voornamelijk metal en punk-rock bands, waaronder Tengkorak en Purgatory. Het underground concert was het eerste echte deel van een reeks concerten georganiseerd door de zogenaamde *Salam Satu Jari* beweging.

Hamzah legt uit dat hij en Indra deel uitmaken van deze muzikale underground-beweging. Vervolgens vertelt hij dat *Satu Jari* (één vinger) verwijst naar het symbool van de beweging en een variant is van het meer bekendere metal-teken waarbij wijsvinger én pink worden opgestoken. Dit laatste handgebaar refereert volgens Hamzah niet alleen naar (de horens) van satan, maar meer nog naar het polytheïsme of het geloof in meerdere goden – wat een grote zonde is binnen de islam. Eén vinger daarentegen verwijst naar het monotheïsme (*Tauhid*) van de islam en het geloof in één God, Allah. Wanneer Hamzah en Indra later een keer met mij op de foto willen, poseert hij stevast met een opgestoken wijsvinger en vraagt hij mij en de anderen om hetzelfde te doen. Ook zal ik later op andere foto's – waaronder een aantal kiekjes met de geburka'de vrouwen en kinderen van enkele metal-artiesten in een moskee in Noord-Jakarta – hier en daar opgestoken vingers ontdekken.

<sup>90</sup> Youtube 'comment' van endardwi82 als reactie op Hamzah's nummer *Air Mata Air* (december 2011).

<sup>91</sup> Tijdens ons gesprek praat Hamzah rustig en zacht. Hij heeft een beheerste maar ontspannen houding, lijkt veel te denken – waardoor hij met momenten soms dreigt weg te dwalen – en geeft de indruk van binnen het één en het ander vast te houden. Daar-door hangt er ook iets triest over hem. Anders dan Indra is Hamzah zuinig met informatie over zichzelf en zijn privéleven. Dat ik zijn geboren naam 'Andre' voor onze ontmoeting bijvoorbeeld al kende, verbaasde hem kennelijk dan ook: 'Als moslim hoor ik een moslimnaam te hebben, daarom heet ik nu Abu Muhammad Hamzah Salameh', aldus Hamzah.

Salam Satu Jari is een organisatie die underground artiesten en bands verenigt die zich in hun religieuze opvattingen, levensstijl en muzikale creaties sterk laten beïnvloeden door fundamentalistische opvattingen van de islam en zich radicaal afzetten van een aantal zogenaamde Westerse invloeden: zoals bijvoorbeeld het gebruik van alcohol en drugs, de seksueel getinte klederdracht en individuele vrijheid van sommige vrouwen, het toestaan van losbandig gedrag en seksuele betrekkingen tussen (niet getrouwde) mannen en vrouwen, de *kondomisasi* van de samenleving, het toelaten van abortus en tot slot ook het geloof in een geheime zionistische agenda opgezet en gestimuleerd door het anti-islamitische Westen.<sup>92</sup> De sluipende invloed van het zionisme zou zowat overal in de samenleving zijn terug te vinden, ook binnen de populaire muziek. Zo vertalen sommige popmuzikanten een zionistische boodschap zonder het zelf te beseffen. Initiatieven als Salam Satu Jari zijn tenslotte bedoeld om de gelovige moslim attent te maken op de gevaren van het zionisme (en negatieve Westerse invloeden in het algemeen)<sup>93</sup> en de diep religieuze islamitische samenleving te beschermen.

Ondanks een Twitter-pagina (334 volgers: mei 2012) en een Facebook-pagina (18.238 ‘likes’: mei 2012) is het onduidelijk hoe groot en actueel de Salam Satu Jari beweging werkelijk is en wie er precies de leiding heeft over het uithangbord van de organisatie en diens initiatieven en evenementen. Wel is bekend dat onder meer de frontman van de populaire grindcore metal band Tengkorak (schedel) – bekend als ‘Ombat’ (Mohammed Hariadi Nasution) – een belangrijke figuur is in het uitdragen van de ideologie van Salam Satu Jari, samen met onder meer de underground solo-rapper en liedzanger van de metal en indie rock band The Roots Of Medinah, Thufail Al-Ghifari. Deze laatste is ook een voorstander van een andere underground organisatie, namelijk *Ghurabba Militan Tawheed*, die opkomt voor gelijkaardige principes als die van Salam Satu Jari (zie deel 2. van dit hoofdstuk).

Naast Salam Satu Jari en Ghurabba Militan Tawheed zijn er ook nog andere lokale underground bewegingen die op hun manier doorheen populaire- en alternatieve muziek opkomen voor de bescherming van islamitische normen en waarden binnen de Indonesische samenleving: zoals *Berandalan Puritan* en *Punk Muslim* (die zich concentreren op punk-jongeren in de omgeving van Blok M en Senayan, Zuid-Jakarta). De bedoeling van al deze bewegingen is een islamitische revolutie gestuwd vanuit de ondergrondse muziekcultuur die, wanneer zij haar doel heeft bereikt, zal moeten blijven onderhouden worden door een soort ‘pembinaan keislaman’ of ‘coaching van de islam’ (zie onder meer Ahmad Zidan op arrahmah.com – *Filter your mind, get the truth*, april 2011).

---

<sup>92</sup> Onder sommige Indonesische moslimfundamentalisten en underground moslim-artiesten leeft sterk het geloof in een zionistische complottheorie tegen de islam. Zo werden er reeds talrijke boeken geschreven over geheime joodse en Amerikaanse invloeden op het land – onder andere door de Indonesische schrijver Herry Nurdi (IndonesiaMatters.com, juni 2008). Ombat, de vocalist van de bekende metal band Tengkorak, zegt in een interview in de documentaire *Global Metal?* (2008) hierover: ‘sommige nummers gaan over ons ongenoegen ten aanzien van een aantal kapitalistische landen, gezien zij derdewereldlanden steeds verdringen, we worden door hen aanzien als een ‘terroristisch land’ omdat de meerderheid in Indonesië moslim is, (...) zionisme is een systeem gecreëerd door de joden en bedoeld om de moslims uit te roeien, dus het zionisme moet verdwijnen, (...) we zijn niet tegen de Joden, maar tegen hun systeem’ (eigen vertaling, *Global Metal?*: 2008). Voor meer uitleg over het geloof in een zionistische agenda: zie paragraaf 2.2 van deel 2. *vid. infra* pp. 74-75.

<sup>93</sup> Zoals bijvoorbeeld het geplande (en later geannuleerde) optreden van de excentrieke popdiva Lady Gaga in Indonesië (2012), waar islamitische organisaties zoals Salam Satu Jari hevig tegen zijn – wegens pornografisch, vulgair en godslasterlijk gedrag (Facebook.com Salam Satu Jari: 22 mei 2012).

Hoewel al deze kleine bewegingen gelijkaardige ideeën en principes onderhouden, is het opvallend dat deze zich niet verenigen tot één grote organisatie – om zo meer invloed te kunnen uitoefenen – maar zich blijven segregeren in aparte en zelfs steeds nieuwe initiatieven: zoals Positive Vibes van Indra Yogiswara. Men kan zich met andere woorden vinden in de initiatieven van anderen en neemt er ook graag aan deel, maar men doet tegelijkertijd ook graag zijn eigen ding.<sup>94</sup>

### 1.5 *Tranen voor Palestina: punk moslims en het anti-zionisme*

‘*Air Mata*’ (tranen) is een rap-nummer van Salameh Hamzah op een beat van Snowgoons – een duo uit de Duitse underground hiphop-producer sfeer – over het leed en de onafhankelijkheidsstrijd van het Palestijnse volk:

*Setapak Bumi ini dipijak*  
Op het stukje aarde dat we staan  
*Berjuta kami akan menghadang*  
Zullen we met miljoenen weerstand bieden  
*Setinggi Semangatmu merebut kemerdekaan (Palestina)*  
Zo sterk als je geestdrift om de onafhankelijkheid te bekomen (Palestina)

*Dengan apa harus kupanggil kalian?*  
Hoe moet ik jullie roepen?  
*Setelah nyawa, setelah air mata, setelah darah, setelah kepedihan*  
Na al de levens, al de tranen, al het bloed, al het verdriet  
*Demi Izzah Islam yang semuanya bermuara pada mata air-air mata*  
Voor de Izzah (majestueuze glorie) van de Islam die uitmonden aan de bron - de tranen

*Sebagai saksi, kami melihat, kami mendengar, kami berteriak*  
Als getuigen, zien we, horen we, roepen we  
*Dimanakah kalian kaum Muslimin??*  
Waar zijn jullie moslims??

*Petaka dunia di bumi tercinta dan kini menjadi telaga derita*  
De rampen in deze geliefde wereld zijn een meer van lijden geworden  
*Telah kalian saksikan kekejaman*  
Julie zijn getuigen geweest van de wreedheid  
*Telah kalian lihat pengkhianatan*  
Jullie hebben het verraad gezien  
*Jiwa-jiwa yang mendengus kematian dengan seribu tanda Tanya???*  
De zielen die de dood hebben gesnoven (?) met duizenden vraagtekens  
*Kemanakah perginya rasa persaudaraan??*  
Waar is ons gevoel van broederschap naartoe??  
*Dimanakah kalian sembunyikan keimanan kalian??*  
Waar verbergen jullie jullie geloof – trouw/vertrouwen??  
*Melihat Al Quds dilucuti kesuciannya??*  
Als jullie zien hoe Al-Quds (Jeruzalem) ontdaan wordt van haar reinheid/heiligheid

<sup>94</sup> Volgens een bespreking van een artikel uit *Sabili* magazine in *Komunitas Salam Satu Jari* door Khilafah Islamiya (globalkhilafah.blogspot.com, mei 2012) heeft elke band of beweging zijn eigen karakter en eigen slogan: Tengkorak bijvoorbeeld met hun ‘Anti Zionist Action’ en GunxRose met ‘Membungkam Mulut-mulut para Atheis’ (Leg de Atheïsten het zwijgen op), ‘Jihad is Our Way’ en ‘Sound for Palestina’.



Onder de naam van Positive Vibes maakte Hamzah en Indra eind 2011 een videoclip voor het nummer Air Mata. De in de video veelal vertraagde beelden werden opgenomen bij een actie tegen de onderdrukking van het Palestijnse volk op het Bundaran HI rondpunt in Centraal-Jakarta.<sup>95</sup> De actie werd in 2011 georganiseerd door Punk Muslim (Jakarta) – een punk-rock band bestaande uit vijf leden – en versterkt door studenten, fans, sympathisanten en overige artiesten (zoals rappers Hamzah en Thufail).

De actievoerders zien er in de video goed georganiseerd uit. Ze dragen plakkaats met kleurenfoto's en opschriften als 'Viva Palestina' en 'Jangan Lupakan Palestina!' (vergeet Palestina niet!), zwaaien met Indonesische en Palestijnse vlaggen, gaan netjes gekleed en dragen hier en daar t-shirts met opschriften en cartoons die verwijzen naar hun overtuigingen. Zo draagt Hamzah een t-shirt waarop in vette letters *Tauhid* staat gedrukt – wat zoals eerder gezegd verwijst naar het monotheïsme van de islam. Anderen lopen rond met het logo van Punk Muslim en nog anderen dragen dan weer kleding die expliciet verwijst naar een anti-zionistische overtuiging. Zo zijn er t-shirts die een cartoon afbeelden van een figuur die een davidster in de vuilnisbak werpt (een idee dat geleend is van een bekende tekening waarbij het hakenkruis wordt weggegooid) en voorzien zijn van een bijbehorende tekst die zegt: 'buanglah Zionis, di tempat sampah' (Gooi het zionisme weg, in de vuilnisbak).

In de muziekvideo is ook een fictief gevecht te zien – tussen zionisten (joodse en Amerikaanse machthebbers) en de Palestijnen – dat eveneens plaatsvond tijdens de actie op Bundaran HI. Enkele jongens (waaronder Luthfi, de gitarist van Punk Muslim) dragen zwarte kleding en hoofddeksels, hun gezicht is wit geschilderd en bewerkt tot een rode davidster of een Amerikaanse vlag. Zij gaan met een Israëliische en Amerikaanse vlag in de handen het gevecht aan met de 'Palestijnen' – Indonesische jongeren die zich gekleed hebben met de Palestijnse kleuren rood, zwart, groen en wit en een Palestijnse vlag dragen. Er wordt wat geduwd en getrokken en een Palestijn valt op de grond. Meteen wordt hij opgevangen door andere Palestijnen en weer recht gezet – deze beweging verwijst naar de solidariteit onder Palestijnen en moslims in het algemeen. Het gevecht symboliseert het conflict tussen Israël en Palestina en de inmenging en macht van de Amerikaanse politiek. De instandhouders van dat conflict zijn de zogenaamde zionisten die verantwoordelijk worden geacht voor alle leed en onderdrukking aangaande de moslimwereld.

Tot slot symboliseert het fictief gevecht tussen zionisten en Palestijnen tijdens de protestactie op Bundaran HI ook bepaalde omstandigheden in Indonesië: zoals de onafhankelijkheidsstrijd in Aceh die door Luthfi van Punk Muslim vergeleken wordt met de strijd van het Palestijnse volk. Daarbij creëert de anti-zionistische en pro-Palestijnse protestactie en klederdracht – zoals we die zien in de geanalyseerde muziekvideo – voor de aanwezige moslims en sympathisanten een gevoel van verbondenheid en solidariteit tussen Indonesische moslims onderling en moslims wereldwijd – in het bijzonder het Palestijnse volk (Youtube: *Interview Punk Muslims at Punk Muslim Action For Palestine 2011* Bundaran HI, december: 2011).

---

<sup>95</sup> Bundaran HI is een grote rotonde voor het historische Hotel Indonesia (HI) in Jakarta en één van de voornaamste plaatsen waar men regelmatig protest voert. In het midden, omgeven door water, staat het Selamat Datang Monument (1962).

## 1.6 Angst voor het verval van de gematigde Indonesische islam

*Membaca koran jadi kebutuhan  
Sedang Alqur'an cuma perhiasan  
Bahasa inggris sangat digalakan  
Bahasa Arab katanya kampungan  
Ngak salah tuh..!*

*De krant lezen is een behoefte,  
de koran is er gewoon ter versiering.  
Het Engels daar is men zot van,  
het Arabisch heeft afgedaan.  
Nee, men heeft ongelijk..!*

(Eigen vertaling uit 'Koran dan Qur'an' (Krant en Koran) van de Indonesische Dangdut beroemdheid Rhoma Irama.)

Een protestactie als die van Punk Muslim op Bundaran HI wordt al snel opgevangen door de media. Hoewel de actie zich beperkt tot een bijzonder klein aantal sympathisanten, bestaat er toch een zekere ongerustheid over en angst ten aanzien van een groeiend aantal underground initiatieven die een fundamentalistische islam boven de gematigde geloofsbelijdenis van de Indonesische meerderheid lijken te plaatsen. Een ongerustheid die zich door de politiek en sommige media uit in misverstanden, argwaan en het betichten van de ander en door de minderheid aan 'fundamentalistische' underground artiesten en fans met waakzaamheid en onbegrip wordt ontvangen.

Ik vertel Hamzah en Indra over een artikel dat ik voor ons gesprek in *The Jakarta Post* heb gelezen: *FPI sets its eyes on underground music* (maart: 2011). Ik kreeg het door een jonge hiphopliefhebber toegestopt, nadat ik hem had verteld dat ik contact probeerde te leggen met enkele zogenaamde 'fundamentalistische' underground rappers: meer bepaald Hamzah en Thufail. De jongen was zichtbaar onder de indruk, ook ietwat ongerust. Door het nieuwsbericht onder mijn neus te schuiven, leek het alsof hij wilde zeggen 'pas op, deze jongens zijn gevaarlijk want ze sympathiseren met het FPI!'

Het artikel in *The Jakarta Post* beweert dat de islamitische organisatie *Front Pembela Islam* (FPI) – een front opgericht ter verdediging van de 'pure' islam in Indonesië en vaak in verband gebracht met gewelddadige acties tegen niet-islamitische activiteiten – zijn zinnen heeft gezet op de underground muziek in Indonesië. Op een publieke lezing van het FPI op hun hoofdkwartier in Petamburan, Centraal Jakarta, zou een FPI lid met de naam Farid Budi Fahri vermeld hebben dat er vanuit de underground muziek-scène een 'samenzwering' op til is die Indonesische jongeren probeert af te leiden van de islamitische doctrine. Farid zou hierbij ook een ononderbouwde (lees: absurde) link gemaakt hebben tussen underground muziek en het zionisme, waarbij hij er niet zozeer vanuit gaat dat underground muzikanten actief een uitgesponnen zionistische missie uitdragen, maar het probleem vooral situeert in hun lyrics. Deze zouden op langere termijn een tegencultuur en levensstijl in de hand kunnen werken die anti-islamitisch is. Farid zou hierbij onder meer verwezen hebben naar de songtekst van *Imagine*, een liedje van John Lennon – overigens geen jood, noch een zionist en laat staan een boegbeeld voor de underground muziek – dat volgens hem een zuiver zionistische boodschap zou bevatten. Ook bands als Sepultura, Metallica and Lamb of God zouden nefast zijn voor jonge moslims. Tot slot zou het FPI met een zeker anti-underground programma alvast pogingen hebben ondernomen om punk groepen in Pulo Gadung en Blok M in Jakarta te bereiken en hen van de ware islam te overtuigen (*The Jakarta Post*: maart 2011).

Het nieuwsbericht afkomstig uit Indonesië's grootste Engelstalige krant is op zijn minst opmerkelijk. Temeer omdat het zich weinig bewust lijkt te zijn van de vele underground bands die wél instaan voor het uitdragen van islamitische normen en idealen – zoals de rappers Hamzah en Thufail, maar evengoed (of waarschijnlijk zelfs meer) metal bands zoals Tengkorak, Purgatory, The Roots of Madinah, Garis Keras 57, GunxRose, PMDI Rhymes, Aftermath, alle bands verbonden aan Salam Satu Jari en soortelijke bewegingen zoals Berandalan Puritan en Punk Muslim (zie *Komunitas Salam Satu Jari* door Khilafah Islamiya: mei 2012). Daarbij blijft de mainstream muziek in Indonesië volledig buiten schot. Opmerkelijk is tenslotte ook dat de lezerscommentaren op het persbericht – opgepikt door diverse forums beheerd vanuit verschillende landen – bijna uitsluitend gaan over de vernietigende wil van het FPI en gezinszins het waarheidsgehalte van het artikel zelf in vraag stellen.<sup>96</sup>

Het is echter niet zozeer de vraag welke zaken er wel en niet uit hun context zijn getrokken, maar eerder waarom een dergelijk artikel de wereld in wordt gestuurd. Schuilt hier niet een algemene angst voor de islamitische underground muziekcultuur? Een angst die onder meer gevoed wordt door politieke acties en omstreden persberichten. Het is immers niet het FPI, noch de underground hiphop- en metal-scène, die buitenlandse metaloptredens – sinds het optreden van Metallica in 1993 – tracht te vermijden (Global Metal: 2008); binnenlandse hiphop en metal evenementen strenger is gaan controleren of zelfs verbiedt – zoals 'Hiphop Kaki Lima' in Bandung (interview Cronik: 2011) –; metal-fans tijdens en na enkele optredens of bijeenkomsten met stokken uit elkaar heeft geslagen; of meer recent, punks massaal arresteren om hun hoofden kaal te scheren, piercings te verwijderen en hen tenslotte na tien dagen gevangenschap tot een heropvoedingskamp met islamitische waarden te dwingen (The Guardian: 20-12-2011). Bovenstaande acties werden niet georganiseerd vanuit de underground,<sup>97</sup> maar zijn op touw gezet door politie-eenheden (zoals de Shariah politie in Aceh) van de lokale en nationale regering (*ibid.*). Deze zien punk en metal evenementen onder meer als 'mass demonstrations' die een gevaar vormen voor de stabiliteit van het land en doen denken aan de tumultueuze studentenprotesten van 1998 (Global Metal: 2008). Daar waar punks – zoals die van Punk Muslim – in Jakarta dus laten zien dat punk rock perfect samen gaat met de islam, worden ze elders toch door shariah politie opgepakt met de veronderstelling dat een dergelijke combinatie in geen geval mogelijk is. Tot slot zou men kunnen stellen dat de regering onder het mom van 'het beschermen van gematigde islamitische waarden' de bevolking tracht te controleren: door 'ongelovige' punks en metals de kop in te drukken en islamitische underground muziekcultuur van een intolerant moslimfundamentalisme te betichten.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Volgens een artikel in Sabili magazine (besproken door Khilafah Islamiya op [globalkhilafah.blogspot](http://globalkhilafah.blogspot), mei 2012) worden ondergrondse muziekbewegingen in Indonesië inderdaad vaak geassocieerd met drugs, tatoeages, wild, niet-religieus, vrijgevochten en overige 'slechte' stigma's. De auteur stelt dat er inderdaad jongeren zijn in de underground-scène die in het verleden 'door een diep dal zijn gegaan', maar veel muzikanten zouden deze moeilijke periode naar eigen zeggen hebben moeten doormaken om daarna bewust voor een beter pad te kiezen. Islamitische bewegingen zoals Salam Satu Jari staan bands met 'ruige' muziek nog steeds toe, maar hun inspiratie is niet (langer) opgeroepen door middel van drugs of alcohol.

<sup>97</sup> Op verschillende plaatsen werd er met solidaire punk-optochten gereageerd op de harde aanpak van punks in Aceh.

Indra kijkt afwachtend naar Hamzah. Die reageert na enkele keren diep ademhalen met scherpe woorden op het omstreden nieuwsbericht. Uit zijn houding valt echter nauwelijks op te maken dat hij boos is. Hij toont eerder triest, onmachtig als hij is, terwijl hij bijna onzichtbaar het hoofd schudt en zegt dat het artikel een ‘grote leugen is, ronduit misleidend en een valse interpretatie van de werkelijkheid’. Volgens Hamzah is het niet de eerste keer dat het FPI besmeurd wordt door de media. De beweging wordt al te vaak als schandpaal gebruikt om alles wat er mis gaat in de samenleving aan op te hangen: ‘FPI is de *‘culprit’* voor alle geweld’. Waar The Jakarta Post met dit nieuwsbericht op doelt, is pure provocatie, aldus Hamzah. Daarbij is het een poging om verdeeldheid te zaaien tussen het FPI en de moslim jeugd in Indonesië. De Indonesiër wordt volgens Hamzah al jaren gebrainwashed door de media: ‘mensen slikken alles dat de media hen wil doen geloven, ze zijn niet meer kritisch en ze controleren nooit of de informatie die hen wordt voorgeschiedt wel waar is’. Tot slot beweert Hamzah dat de naam Farid Budi Fahri – die in het artikel in naam van het FPI spreekt – niet bestaat en dat er nooit contact is geweest tussen de islamitische beweging en The Jakarta Post.

Het valt mij op dat Hamzah zich in zijn commentaar op het nieuwsbericht volledig aan de kant van het FPI schaaft. Ik vraag hem dan ook voorzichtig of hij en Indra lid zijn van de radicaal-islamitische organisatie. Hamzah legt uit dat ze met de organisatie sympathiseren, maar dat ze geen lid zijn. Waarom dan niet? Omdat ze reeds lid zijn van andere organisaties – zoals de Salam Satu Jari beweging – en zich ook niet in alle standpunten van het FPI kunnen terugvinden: ‘wij denken dat geweld en sociale druk niet het juiste antwoord is op bepaalde maatschappelijke problemen, daarom verkiezen wij muziek als medium om jongeren tot betere gedachten te brengen’, zo luidt hun antwoord.

Toch verdedigen ze het FPI in de discussie die we hebben: omdat ze hoe dan ook opkomen voor de ‘zuivere’ islam in Indonesië; sympathiseren met (onderdrukte) moslim-broeders elders in de wereld; zich trachten te beschermen tegen een zeker anti-zionisme dat de samenleving zou proberen binnen te sluipen; en tot slot omdat de organisatie al te vaak door de media wordt beschuldigd van zaken waar zij niet verantwoordelijk voor is. ‘Als je wil kunnen we je in contact brengen met enkele kennissen die lid zijn van het FPI’, voegt Indra er nog aan toe, ‘dan kan je zelf over hen oordelen’.

Er komen enkele mannen achter ons aan een tafeltje zitten en Hamzah gaat plots zachter praten. Indra geeft aan dat hij zich niet langer op zijn gemak voelt en vraagt of we ergens anders kunnen gaan zitten. Nu anderen ons gesprek kunnen horen, ziet mijn gezelschap er plots minder ontspannen uit.

Waarom is het FPI zo’n gevoelig onderwerp? Eerder was ik op straat met enkele hiphop liefhebbers een gesprek begonnen over de vermeende acties van het FPI. Toen ik echter iets te luid deze drie initialen uitsprak, werd er ‘sstttt...’ gefluisterd. ‘Het FPI is overal en luistert mee, het is beter dat men niet weet dat je over hen praat’, zo werd mij toen althans op het hart gedrukt. En daar bleef het bij. Ook tijdens mijn gesprek met Hamzah en Indra vraag ik mij af of dat werkelijk ook zo is.

---

<sup>98</sup> De islamitische underground hiphop-scène wordt hier minder veroordeeld omdat deze veel kleiner is dan de metal en punk-rock scène. Bovendien wordt hiphop vandaag de dag vaker gezien als een commercieel mainstream genre. In tegenstelling tot eind vorige eeuw staat het daarom minder als tegendraads genre in de kijker (zie Bodden 2005: 16).

De mannen achter ons verkiezen zelf om ergens anders te gaan zitten en Hamzah is daarom enigszins gerustgesteld: gaan lopen zou ons verdacht hebben gemaakt, dat zij weggaan wil zeggen dat ze niet in ons geïnteresseerd zijn. Het gevaar is geweken en het gesprek gaat verder: ‘Jullie doen niets verkeerd, en toch zijn jullie bang?’, vraag ik mij hardop af. Hamzah neemt het woord en zegt dat ze maar beter waakzaam kunnen zijn. Om die stelling te onderbouwen, vertelt hij het verhaal van enkele mannen die in Aceh en elders in het land werden gearresteerd op verdenking van terrorisme. Volgens Hamzah zouden ze echter niets te maken hebben met de feiten, maar is de regering met haar anti-terreurprogramma voortdurend op zoek naar potentiële verdachten. Hamzah lijkt met dit alles te willen zeggen dat hij zichzelf en zijn vriend niet onnodig verdacht wil maken of in de kijker wil zetten – ook niet met zijn muziek en provocerende teksten –, dit uit angst onterecht beschuldigd te worden.<sup>99</sup>

Hiernaast koestert het tweetal ook een sterke vrees om verkeerd geïnterpreteerd te worden. Indra vertelt hier over een kennis, Herry Nurdi – voormalig hoofdredacteur van het fundamentalistische blad *Sabili* –, die in het boek *My Friend the Fanatic - Travels with an Indonesian Islamist* (2008) door de Indisch-Amerikaanse journalist Sadanand Dhume uitvoerig wordt besproken. Het boek werd in het Westen met veel lof ontvangen, maar enkele figuren zoals Herry Nurdi en de geletterde Richard Oh zijn alles behalve blij met de manier waarop ze door de schrijver worden neergezet. Volgens Indra zou Nurdi jaren psychologische schade hebben ondervonden van de – naar zijn mening – grove onwaarheden die in het boek over hem worden verteld (IndonesiaMatters: 2008).<sup>100</sup>

Nog voor hij zegt waarom, biedt Indra zijn excuses aan en vraagt hij om vergiffenis. Hij en Hamzah zouden mij naar eigen zeggen om bovenstaande redenen eerst gewantrouwd hebben. Later kwamen ze op hun beslissing (om mij niet te ontmoeten) terug, met de voorwaarde dat ze mij alleen sámen zouden opzoeken.<sup>101</sup> Nu ik hier zit, vraag ik mij af waarom ik nu plots niet meer als bedreigend aanzien wordt. Heeft mijn jonge leeftijd en gestalte misschien een onschuldig en zelfs ietwat naïef voorkomen? Of is het mijn oprechte interesse in de islam en hun muziek die hen van het tegendeel heeft overtuigd? Indra had immers met grote ogen geluisterd toen ik vertelde over mijn positieve kennismaking met de islam en zei: ‘Ik wist niet dat er in het Westen ook mensen zijn die niet vijandig staan tegenover de islam!’.

<sup>99</sup> Volgens Hamzah’s verhaal zou na de reeks bomaanslagen in Indonesië de druk hoog liggen om terug een gevoel van veiligheid te creëren en mogelijk gevaar hard aan te pakken. Sinds 2002 waren er bomaanslagen op onder meer Bali (2002, 2005), het Marriott Hotel, het parlement en de luchthaven in Jakarta (2003), de Australische ambassade (2004), een markt op Sulawesi (2004, 2006), Ambon (2005) en (opnieuw) het Marriott Hotel en het Ritz-Carlton Kuningan Hotel in Jakarta (2009).

<sup>100</sup> Richard Oh reageert uitgebreid op *Indonesia Matters.com* (juni 2008) waar hij onder meer stelt: ‘I found myself in a book that (...) is not balanced but based on a cast of caricatures. (...) ..I feel offended by a person who I once deemed as a friend and confidante and who then betrayed that trust and wrote a book that basically placed me in a context and situation I feel totally ashamed of’. Het lezen van dergelijke commentaren doet mij als antropoloog stilstaan bij de ethische kant van het schrijven over mijn eigen onderzoek. Ik hoop met deze immers geenszins een enkele vorm van schade te berokkenen.

<sup>101</sup> Eén van de redenen waarom Indra hier in dit hoofdstuk aan bod komt, is omdat hij vergeleken met Hamzah meer mainstream is en anders dan zijn vriend minder zuinig is met informatie. Hoewel sociale media voor veel moslim-artiesten een belangrijke ‘tool’ blijkt te zijn in het verspreiden van hun ideologie, wordt er hier en daar anders mee omgegaan. Daar waar Indra bijvoorbeeld belang hecht aan het vernoemen van al de mogelijke mensen die iets te maken hebben met de video-clips die hij op de sociale netwerksite Facebook post, zijn de beheerders van de online-pagina’s van Salam Satu Jari eerder voorzichtig met persoonlijke informatie.

## 2. Thufail Al-Ghifari: de solo rapper en de metal stem van The Roots of Madinah

*'We rock your life without drugs, [getting] drunk and Zina'*<sup>102</sup>

(Slogan van metal en punk-rock band The Roots of Madinah (blogspot.com: november 2011))

Ik ontmoet Thufail Al-Ghifari voor het eerst aan de ingang van de Al-Azhar Moskee in Zuid-Jakarta. Hij ziet er met zijn afgedragen jeans en sneakers, een wit Taqiyah-hoedje, beginnende baard en een donkere 'gebeds-vlek' op het voorhoofd, minder opvallend en streng uit dan ik had verwacht. We begroeten elkaar van op ruime afstand en Thufail verontschuldigt zich voor zijn te laat komen. Nadat hij zijn oldtimer motor op de parking van de moskee gestationeerd heeft, lopen we samen het terrein op. Even later komen we aan de zijkant van de moskee een groepje jonge moslima's tegen. Thufail stelt mij voor als Amanah<sup>103</sup>, een vriendin uit Europa, waarna ik door de vrouwen hartelijk wordt verwelkomt. Enkele mannen die Thufail aanspreekt, houden zich op de achtergrond. Het zijn de mannen van zijn Jama'ah<sup>104</sup> die een gesprek tussen ons om onduidelijke redenen eerst niet toestonden.<sup>105</sup>

Enkele weken geleden had ik via e-mail reeds contact met rapper Thufail. Deze stond aanvankelijk open voor een interview, maar zijn Jama'ah verbood hem dat. Mijn hoop hem te ontmoeten zonk weg. Ik wachtte enkele dagen – om niet opdringerig over te komen – en bedankte hem alsnog voor zijn bericht, waarbij ik er overigens koppig aan toe voegde dat ik niettegenstaande nog steeds in zijn muziek geïnteresseerd was. En dat was het dan, althans zo dacht ik. Twee weken na zijn afwijzing, kreeg ik opnieuw een e-mail van Thufail. Hij wilde mij naar eigen zeggen toch ontmoeten, zij het met de voorwaarde dat ik alleen zou komen.

Even had ik getwijfeld. De verhalen over Thufail door onder meer rappers en muzikliefhebbers klinken immers niet al te positief. Hij zou een zogenaamde 'moslimfundamentalist' zijn en een vermeend lid van het FPI. Ook zou hij een *Mualaf*, een 'bekeerling' zijn, die juist daarom religieus veel fanatieker is dan 'geboren' moslims, en een vrouw hebben die een boerka draagt – overigens nog steeds een uitzondering op de meeste plaatsen in Indonesië. Hiernaast zou Thufail voor conflict hebben gezorgd door underground rapper Ucok uit Bandung te 'dissen'<sup>106</sup> omwille van diens atheïstische songtekst van het nummer *Puritan* en zou hij reeds jaren door de *HiphopIndo.net*-community verbannen zijn na het uitbrengen van een anti-zionistisch en anti-Amerikaans nummer uit zijn eerste album getiteld *Syair Perang Panjang* (Poëzie van een Lange Oorlog). En toch wilde ik Thufail nog steeds ontmoeten.

<sup>102</sup> *Zina*: seks buiten of voor het huwelijk.

<sup>103</sup> Mijn islamitische naam *Amanah* (vertrouwen) kreeg ik in 2006 toen ik op zeventienjarige leeftijd naar het Indonesische eiland Lombok trok. Ik was toen al geïnteresseerd in de islam in Indonesië en wandelde samen met Lombokse jongeren van mijn leeftijd soms tot een uur door de dichte bossen om in een madrassa (islamitisch schooltje) koranlessen te volgen.

<sup>104</sup> *Jama'ah* vertaald zich als 'community', een groep praktiserende moslims die met een bepaalde regelmaat samenkomen.

<sup>105</sup> Mogelijk speelt hier het wantrouwen tegenover (Westerse) buitenstaanders (zie deel 1. van dit hoofdstuk). Daarbij zou Thufail eerder 'op een verdachte manier' benaderd zijn geweest door iemand van de Amerikaanse ambassade in Jakarta.

<sup>106</sup> 'Diss' is slang voor 'belediging' en afkomstig van 'disrespect'. Iemand 'dissen' wil zeggen iemand publiekelijk beledigen.

2.1 *'Islam is my life, is my way, is my attitude'* – uit *'Puritan – Homicide is Dead'*.

*'Muziek is wat ik heb met de mensen, religie is tussen mij en God'*

Metal fan uit de documentaire 'Global Metal' met Sam Dunn, 2008.

Na mijn kennismaking met Thufail's Jama'ah, wil hij mij alleen spreken. Zo dus besluiten we om een korte wandeling te maken en later alsnog verkoeling te zoeken onder de hoge bomen rond de Al-Azhar moskee. Daar lopen we dan, in een walm van uitlaatgassen, stof en gebakken *Sate Ayam Manis*. De straat wordt bezet door voertuigen en mobiele eethuisjes. Groepjes schoolmeisjes gehuld in lange blauwe rokken en wijde witte hoofddoeken, slenteren met hun boeken onder de arm langs de kant van de weg. De stad is heet en chaotisch, haar moskeeën verkoelend en rustgevend.

Thufail is ondertussen al aan zijn redevoering begonnen. 'Ik ben niet als een moslim geboren' zegt hij met zijn scherpe en luide stem, 'ik heb mij in 2002 pas tot de islam bekeerd' – hij was toen twintig jaar. Na de bomaanslagen op Bali voelde hij zich als zoon van een christelijke priester steeds meer aangetrokken tot de islam. Hij begon na te denken – zo'n aanslag gebeurde toch niet zomaar? – en legde zich met veel interesse toe op het lezen en leren over de islam. Toen hij zijn bekeringsplannen echter aan zijn ouders ging voorleggen, werd hij prompt het huis uit gezet. Hij was niet langer welkom. Later zal Thufail in zijn nummer *Surat Untuk Ibu* (Brief aan Moeder) nog naar dit gebeuren verwijzen. Hier rapt hij: 'het is niet mijn bedoeling om je [zijn moeder] pijn te doen, maar dit is het leven waarvoor ik zonder dwang gekozen heb'. Waarop hij vervolgens met een ietwat scherpere toon zijn vraagtekens plaatst bij het geloof in de heilige drie-eenheid en zijn nummer afsluit met de stelling dat hij (als zoon) zijn moeder verplicht is oprecht te zijn en daarom niet anders kan dan te getuigen dat 'er geen God is dan Allah en dat Mohammed Zijn booschapper is'.

Thufail (voordien Richard genaamd) sloot zich tenslotte aan bij een groepje jongeren die als straatmuzikanten trachtten te overleven. Hij maakte op die manier kennis met het harde leven en zag zichzelf met ongeloof onder een brug overnachten. Tot hij op een dag door een religieus man letterlijk van de straat werd geplukt. Deze begeleide Thufail bij het zoeken naar een baan. Uiteindelijk kwam hij zo bij de zakat-organisatie<sup>107</sup> terecht waar hij nu nog steeds werkt.

Muziek is een constante in Thufail's leven. Zijn ultra-katholieke vader introduceerde hem op jonge leeftijd – mede door zijn rol als priester – in de gospel en soul muziek en leerde hem verschillende instrumenten te bespelen. Thufail zelf is voornamelijk een vocalist en rapper, maar kan zichzelf ook begeleiden met zijn gitaar. Reeds op jonge leeftijd speelde hij in verschillende schoolbandjes, waarna hij later zelfs een poosje van zijn muziek moest zien te overleven. In 2005 werkte Thufail zijn eerste

---

<sup>107</sup> Zakat-organisatie: een organisatie die de (verplichte) zakat (almoezen) van moslims verzamelt en in zijn verschillende diensten aan de armen en hulpbehoevenden herverdeelt.

solo rap-album af: *Syair Perang Panjang* (Poëzie van een Lange Oorlog). Met dit album legde Thufail zijn scherpe tong voor goed vast en werd hij door *HiphopIndo.net* ook meteen uitgesloten van de belangrijkste Indonesische hiphop-community van dat moment.<sup>108</sup> Dit omdat Thufail's songteksten te hard zouden zijn en volgens sommigen niet binnen de Indonesische hiphop-scène passen.<sup>109</sup>

Thufail werd echter niet afgeschrikt door negatieve commentaren en kwam als jonge solo-rapper in 2007 zelfs tot een tweede album: *Dari Atas Satu Tanah Tempat Kita Berpijak* (Vanop het Stuk Grond dat We Staan). Tijdens onze wandeling zegt hij over zijn controversiële reputatie: 'Ik treed niet op voor meer fans of voor meer populariteit. Ik treed op voor mijn vijanden, opdat ze het tegendeel zullen inzien'.<sup>110</sup> Vervolgens vertelt hij over hoe hij benaderd werd door een label dat met hem een deal wilde sluiten op voorwaarde dat hij zijn rap-teksten zou aanpassen en vooral de scherpe kantjes van zijn lyrics zou afronden. Maar Thufail weigerde. Het censureren van zijn teksten (en dat voor geld!) ging in tegen zijn geweten en voelde aan als een ontkenning van zijn identiteit als rapper. Liever underground en onbemind, dan mainstream en commercieel.

Samen met enkele metal vrienden die Thufail's eigen karakter wél respecteerden, richtte de rapper in 2008 een metal en punk-rock band op: *The Roots of Madinah*<sup>111</sup> (één van de belangrijkste exponenten van Metal Satu Jari) waar Thufail de zanger en songwriter van werd. Voor Thufail was dit een 'genre-switch' die sommige fans betreurden, maar hijzelf vond het echter tijd voor een nieuwe uitdaging en zag de band als een 'experimenteel project van kunst en weerstand' (blogspot.com, november: 2011).

In 2009 brachten The Roots of Madinah – die overigens even controversieel zijn als Thufail's solo-carrière – hun eerste album uit: *Konfrontasi Teror*. Gevolgd door een tweede en lang verwacht album in maart 2011 met de titel: *Jurnal Untuk Para Singa Tauhid* (Dagboek voor de Leeuwen van Tauhid). Dit werd ook meteen hun laatste album, aangezien de band in 2011 ophield te bestaan.<sup>112</sup>

De titels<sup>113</sup> van Thufail's nummers als solo rap-artist en als metal-zanger van de The Roots of Madinah zijn sprekend: *Polisi Tembak Polisi* (Politie Beschiet Politie), *Peran Pemuda Islam* (De Rol van de Islamitische Jeugd) en *Dari Jakarta hingga Jalur Gaza* (Van Jakarta tot de Gazastrook), *Sehelai Tirai Demokrasi* (Het (dunne) Gordijn van de Democratie), *Democracy (sic.)*, *Sejarah Darah*

<sup>108</sup> *HiphopIndo.net* is één van de belangrijkste (online) kanalen waarlangs rappers zichzelf kunnen promoten en hiphop fans op de hoogte kunnen blijven van mainstream hiphop evenementen, nieuwe artiesten, CD/Mixtape 'releases' en overige.

<sup>109</sup> Voor een voorbeeld zie alinea 2.2 en 2.3 van dit hoofdstuk (vid. supra pp. 74-75 en 76-78).

<sup>110</sup> Een gelijkaardige slogan prijkt ook op zijn Facebook pagina (November: 2011): 'If people are trying to bring u down, it only means that u are above them. So? Love ur haters because they are ur biggest fans! (sic)'.

<sup>111</sup> *The Roots of Madinah* bestaat uit vijf leden: Thufail Al-Ghifari (zang), Udenk Hermawan (gitaar) Arif Attack (gitaar), Bobby (bas) en Ivan Noval Husmi (drum).

<sup>112</sup> Voor het einde van The Roots of Madinah, zie 2.4 van dit hoofdstuk (vid. supra pp. 78-80)

<sup>113</sup> Eén van Thufail's bekendste solo-nummers is misschien wel *Puritan – Homicide is Dead*. Hierin dist hij de linkse rapper Ucok van de voormalige rap- en experimentele band *Homicide* uit Bandung. Deze laatste schreef volgens Thufail een godslasterlijk en ronduit aanstootgevend nummer getiteld: *Puritan – God Blessed Fascists*. Als reactie op het nummer gebruikte en vervormde Thufail een sterk vereenvoudigde, maar niet minder herkenbare, versie van Ucok's *Puritan*-beat en diens controversiële songtekst en rapte er vervolgens giftig op terug. Even leek het alsof beide rappers een onuitgesproken conflict symboliseerde tussen moslimfundamentalisten enerzijds en linkse underground muzikanten anderzijds. Enkele roddels en geruchten gingen de ronde. Moslimfundamentalisten zouden stenen door de ramen van Ucok's huis in Bandung hebben gegooid en de situatie zou gespannen zijn. Thufail echter nuanceert het underground-conflict. Naar eigen zeggen ging hij zelf naar Ucok's huis in Bandung om het conflict weer bij te leggen. Thufail gelooft tenslotte ook dat zijn diss Ucok aan het denken heeft gezet en dat mede daarom zijn beide dochters nu een hoofddoek dragen.



*dan Sampah* (Een Geschiedenis van Bloed en Afval) en *Azzam dan Jihad* (Azzam<sup>114</sup> en de Jihad). Deze en vele andere titels verraden op zich een uitgesproken mening en ideologie die steeds in Thufail's muziek terug komt. Muziek met een boodschap – en wel één van religieuze en politieke aard – lijkt voor Thufail belangrijk. Daarbij geniet Thufail kennelijk ook van de shock die zijn muziek veroorzaakt (voor het 'shock therapie' gehalte van Thufail's muziek zie hieronder 2.2).

## 2.2 Muziek, protest en islam: rappen over de dichotomie van goed en kwaad.

*Pion catur pariwara dan benih konsumerisme*  
(een pion van de reclamewereld en een zaadje van de consumptiemaatschappij)

*Uang, sex dan kekuasaan dari racun materialisme..*  
(geld, seks en de macht van het giftig materialisme)

(Fragment uit de rap-tekst van *Invasi Zionisme* door Thufail Al-Ghifari).

Wanneer we na een ommetje plaats nemen bij een kleine warung, vraagt Thufail wat ik wil drinken. Hij ziet me kijken naar de opgestapelde bakken met flesjes frisdrank en zegt dan 'dat is geen echte ice tea, dat is gewoon gecommmercialiseerd water met suiker', waarna hij er nog aan toevoegt 'mooie meisjes drinken water'. En dus is de keuze voor mij snel gemaakt: 'water graag!'.

Thufail's afkeer van de groeiende drang en mogelijkheid tot overbodige consumptie, de gretige aanwezigheid van plaatselijke en internationale ketens en multinationals, een kapitalistische moraal, secularisering en individualisering, het opdringen van een democratisch politiek stelsel door buitenlandse staten en de (naar zijn mening) vernietigende invloed van het Westen op de Indonesische maatschappij in het algemeen, komt meermaals terug in zijn muziek en in onze gesprekken. Thufail ziet de waarden van de islam bij de jeugd zienderogen afnemen en plaatsmaken voor een westerse levensstijl die volgens hem het gebruik van alcohol en drugs toestaat en buiten- en voorechtelijke seks en het verspreiden van pornografische beelden in de hand werk. 'De samenleving hier en elders in de wereld wordt verpest door een westerse, alles vernietigende, maar des te invloedrijke ideologie die geld en macht boven respect en liefde (lees: religie) plaatst', aldus Thufail die zijn werk voor een zakat-organisatie in Jakarta niet voldoende acht om de sociale en morele ondergang van de wereld te redden. Hij wil zich nog meer, en via verschillende kanalen, inzetten voor het terugbrengen van religieuze normen en waarden en vooral van liefde en respect in de Indonesische samenleving.

Muziek – en wel die muziek die zich leent voor het uiten van ongenoegen en protest – is voor Thufail zowel een uitlaatklep als één van de belangrijkste vormen van waaruit hij voornamelijk jongeren (zonder dwang) tot beter inzien wil brengen. 'Muziek en creativiteit is een middel om gevoelens te kunnen uiten en voldoening te geven aan het innerlijke', aldus Thufail die verschillende gevoelens koestert die hij noodgedwongen naar de buitenwereld wil vertalen. Hierbij valt hij voort-

<sup>114</sup> Abdullah Yusuf Azzam staat bekend als de 'Godfather van de Jihad'.

durend terug op de dichotomie van goed en kwaad. Langs de ene kant bezingt hij zijn grote dankbaarheid en bewondering ten aanzien van de schepping, het bestaan en de aanwezigheid en liefde van één God voor de gehele mensheid. Langs de andere kant rapt hij over het door de duivel gestuwd onheil dat de schoonheid van die zelfde schepping tracht te vernietigen – met name over de gevolgen van een atheïstisch of polytheïstisch overtuiging die het geloof in één God afzweert. Want het zijn de ‘afgedwaalden’ die zich vergrijpen aan drugs, alcohol en *zina* en de mensheid uiteindelijk de diepte in zullen storten. Thufail rapt dus zowel voor zichzelf – om zijn eigen emoties en frustraties een uitweg te bieden –, als voor gelijkgestemden en diegenen die zijn ‘afgedwaald’ van de religieuze doctrine.

Hoewel Thufail zich uitermate kritisch opstelt ten aanzien van bepaalde westerse invloeden, zoals de opkomst van grote ketens, de commercialisering van bepaalde goederen – zoals ‘gebotteld water met suiker’ (lees: ice tea), de import van *haram*-gedrag door middel van televisie, reclame en westerse magazines zoals Playboy en de door het Westen opgezette verborgen zionistische agenda,.. is het opvallend dat hij tegelijkertijd wel gretig gebruik maakt van andere invloedrijke aspecten afkomstig uit het Westen – zoals de sociale netwerksite Facebook (zowel voor persoonlijk gebruik als voor The Roots of Madinah). Het feit dat Facebook deel uitmaakt van de agressieve reclamewereld, een jaarlijkse omzet kent van miljoenen dollars en gerund wordt door de joods-Amerikaanse multimiljardair en oprichter Mark Zuckerberg – die door sommigen aanzien wordt als een zionist<sup>115</sup> – kan Thufail kennelijk niet beletten om net Facebook te verkiezen als fan-pagina en communicatiemiddel. Dat zijn keuze voor een Facebook-account dus induist tegen de door hem gemaakte opmerkingen omtrent de commercialisering van de wereld en ‘de domme massa’ die zich zonder beter weten laat inpakken door westerse producten, vormt hier blijkbaar geen enkel dilemma. Niet voor Thufail tenminste, noch voor Hamzah, Indra, The Roots of Madinah en meerdere leden van de Salam Satu Jari beweging.

Er zijn genoeg voorbeelden van hoe de ondergrondse muziek-scène in Jakarta westerse sociale en culturele invloeden ‘islamiseert’ om ze in een vrome levensstijl te kunnen integreren. Zo maakt men bijvoorbeeld metal en punk rock muziek, maar dan met islamitisch getinte lyrics. En gebruikt men de typische metal-tekenstijl voor het maken van A.D.A.S<sup>116</sup> concertaffiches, mits het aanpassen of censureren van minder aanvaardbare symbolen – zoals het gekende El Diablo-teken. Indien men wil, kan men ook Facebook op een meer ‘islamitisch aanvaardbare’ manier gebruiken – bijvoorbeeld door het censureren van foto’s die iets of wat bloot bevatten (zoals een foto van Madonna op de Facebook-pagina van Salam Satu Jari) of door simpelweg de toegang tot de foto’s voor mannelijke bezoekers te blokkeren. Op die manier kan men het ‘kwade’ – in dit geval de commerciële invloed uit het Westen – een beetje ‘goed’ of minstens beter maken, al blijft Facebook nog steeds dat *multibillion-dollar* bedrijf dat kapitalisme (volgens Thufail de bron van veel kwaad) hoog in het vaandel draagt.

<sup>115</sup> In een televisie interview (zie: TFI News) liet Zuckerberg eerder de binnenzijde van zijn *hoodie* zien. Daar zou een schematisch werkplan zijn afgedrukt (de weg naar een succesvol bedrijf) dat volgens sommigen tweemaal een duidelijk davidster vertoont – wat zou verwijzen naar een verborgen zionistische missie. Volgens een fragment van de Iraanse nieuwzender IRINN (31-12-2010) zou de Israëlische minister Daniel Hershkowitz dan weer gezegd hebben: ‘We should honor Zuckerberg, who said: It is my honor to give 100 gold coins to any Zionist soldier who kills a Palestinian in Gaza’.

### 2.3 'Bommetjes gooien' en het belang van symboliek

In het uitdrukken van gevoelens en frustraties door middel van rap is het Thufail voornamelijk te doen om de tekst. Op muzikaal gebied blijven zijn creaties (ondanks een uitgebreid oeuvre) bijzonder simpel. Elektronische, eentonige beats, begeleidt door zwakke effecten en soms voorzien van eenvoudige synthesizer melodieën en of een Arabisch-klinkend deuntje, vullen elkaar aan. Van de voorbeeld-rappers (onder meer de Noord-Amerikaanse RZA en de Wu-Tang Clan) die Thufail in een interview vernoemt, is nauwelijks enige muzikale invloed terug te vinden. De opnames van zijn nummers zijn niet altijd helder en bevatten niet zelden geruis en slordigheden. Toch blijft Thufail, voornamelijk door zijn 'klok' van een stem, in zijn muziek overeind. Muzikale imperfecties lijken nu eenmaal deel uit te maken van zijn stijl. Het gaat Thufail tenslotte om de lyrics. Deze zijn vaak hard en scherp van inhoud, overigens net zoals het karakter van Thufail's rap en stem. Woorden volgen elkaar op als kogels uit een machinegeweer en vormen op papier soms lange lappen tekst.

Met betrekking tot The Rooths of Madinah is Thufail onder meer geïnspireerd door de Amerikaanse rock band Rage Against The Machine, die bekend staat omwille van haar links-kritische houding tegenover de 'American Dream' en het cultureel imperialisme van Amerika. Net zoals de band haalt Thufail zijn muzikale en ideologische inspiratie bij onder meer de (vroeg) heavy metal en rap bands als Afrika Bambaataa, the Beastie Boys en Public Enemy. Deze laatste maatschappij-kritische hiphop-band heeft omwille van haar muzikale strijd om gerechtigheid een bijzondere invloed op Thufail nagelaten. Net zoals de strijd van de Afro-Amerikaanse onderklasse, ten tijden van de Civil Rights Movement, met figuren als Malcolm X die niet bang waren om hun overtuiging publiekelijk te uiten.<sup>117</sup>

'Ben je boos?', vraag ik Thufail wanneer we het op een keer over de inhoud van zijn teksten hebben. Thufail beweegt zich al glimlachend heen en weer en zegt dan, 'nee, eigenlijk niet.. ik ben een gelukkig man, ik heb een prachtige vrouw en een wondermooi kind'. 'Waarom vinden velen je teksten dan scherp en assertief?', probeer ik opnieuw. 'Het is mijn stijl..', begint Thufail, '..en ja, ik zie heel wat negatieve dingen in deze samenleving evolueren, heel wat wanhoop en ellende, machtsmisbruik, politieke spelletjes.. ik heb daarover mijn mening en ik ben niet bang om deze te uiten..'. Thufail denkt na en zegt dan tenslotte: 'eigenlijk ben ik net zoals Abu Bakar Bashir,<sup>118</sup> ik gooi ook met bommen, het verschil is alleen dat ik dat met woorden doe en hij met springstof'.<sup>119</sup> Thufail verwijst hierbij naar een symbool dat hier en daar op het internet bij zijn muziek opduikt: een zwart-wit tekening met op de

<sup>116</sup> A.D.A.S staat voor Approach Deen (religie), Avoid Sins.

<sup>117</sup> Voor de discussie over 'islam als het nieuwe zwart' zie hoofdstuk II. *Hiphop en Globalisering*, paragraaf 2. (pp. 25).

<sup>118</sup> Abu Bakar Bashir is een islamitische geestelijke en leider van de Indonesische *Moedjahedienraad*. Er wordt gezegd dat hij het spirituele hoofd is van de islamistische terreurorganisatie *Jemaah Islamiyah* die vermoedelijk in verband staat met Al Qaida. Bashir werd opgepakt voor zijn aandeel in de Bali-bom van 2002 en werd in 2005 veroordeeld tot een gevangenisstraf van 30 maanden. Hij kwam vervroegd vrij. Bashir ontkent zijn aandeel in de bomaanslagen en zijn contact met de JI.

<sup>119</sup> Dat sommigen Thufail's muziek als 'jihad rap' zouden omschrijven – rap die onder meer rebeleert tegen de invloed van het niet-islamitische Westen –, wil daarom niet zeggen dat de muziek aanzet tot geweld. Of zoals Solomon (2006: 62) het zegt: '[jihad rap] should not necessarily be understood as a threat to engage in actual physical violence, but rather, following the practice of rap in the US' [bijvoorbeeld de 'gangsta rap'], as hyperbole used for rhetorical effect'. Thufail's strijd is niet fysiek bedoeld (met bommen en geweld) maar betreft een mentale strijd (tegen onder meer drugs, alcohol en zina).

voorgond een westelijke maansikkel met vijfpuntige ster<sup>120</sup> en daarachter een microfoon waarvan de kop eruit ziet als een granaat. De tekening symboliseert precies wat Thufail met ‘bommen gooien’ bedoelt: ‘ik verdedig de islam met muziek en (scherpe) woorden, niet met geweld!’ (zie onder).



Van rechts naar links: (1) het symbool van The Roots of Madinah (voor een beschrijving zie onder), (2) de ‘granaat-microfoon’, één van de symbolen van Thufail’s solo-rap muziek (zie boven) en (3) de opgestoken vinger van de Salam Satu Jari beweging – die het monotheïsme van de islam symboliseert – met daaronder de (doorstreepte) symbolen van organisaties en ideologieën waar de beweging tegen rebelleert (zie 1.4 van deel 1. van dit hoofdstuk (pp. 63-65)).

Ook het logo van The Roots of Madinah (zie boven) verwijst in zijn geheel naar deze ideologie en diens lyrics. De grote letter ‘M’, die gevormd wordt door een aantal vlammen (de wortels), verwijst naar Medina – de stad van de profeet en de plaats waar de islam zijn wortels schoot. De barsten in de goud-bruine wortels in het logo symboliseren de aarde die onder druk van onder meer het Westen en het zionisme aan het bezwijken is. In het logo past ook een cirkel met een vijfster – die overigens niet in het eindontwerp is afgebeeld – en wordt er ook naar satan en opnieuw naar het zionisme verwezen: twee vernielende krachten die zowel op politiek, economisch als sociaal-cultureel vlak hun stempel willen drukken op de samenleving en waar elk goed moslim zich moet tegen zien te beschermen.

Het symbool van The Roots of Madinah verwijst tenslotte ook nog naar het geslachtsorgaan van de vrouw. De schede symboliseert hier de losbandigheid tussen mannen en vrouwen, het gebruik van het condoom (wat Thufail de ‘*kondomisasi* van de samenleving’ noemt), het motiveren van abortus (overigens nog steeds illegaal in Indonesië, maar steeds vaker uitgevoerd (The Jakarta Globe, 4 november 2010), de aanwezigheid van meer ‘bloom’ (uitgedrukt als *pornografi*) in de huiskamer en het

<sup>120</sup> De maansikkel, vaak samen afgebeeld met een vijfpuntige ster, is een belangrijk symbool binnen de islam dat verwijst naar een nieuwe maand (volgens de islamitische kalender) en daarom ook naar een nieuw begin – de komst van het licht na de duisternis. De vijfpuntige ster verwijst naar de vijf zuilen van de islam: de geloofsbelijdenis (*shahada*), het gebed (*salat*), het geven aan de armen (*zakat*), het vasten tijdens de maand Ramadan (*ramadan*) en de bedevaart naar Mekka (*hadj*).

straatbeeld (door reclame, televisie, kranten en tijdschriften, maar ook de gewaagde kledingstijl van meestal jonge vrouwen), en andere factoren die het welzijn van de vrouw kunnen schaden en of tegen Allah's wil zouden zijn (blogspot The Roots of Madinah: 2011). Thufail heeft het in onze gesprekken herhaaldelijk over de vrouw – en de schoonheid van haar hele wezen – die tegen de harde buitenwereld moet worden beschermd. Dit kan wanneer zowel mannen als vrouwen de nodige (islamitische) maatregelen respecteren. Zo zal Thufail iemand van het andere geslacht bijvoorbeeld op geen enkele manier aanraken en wat de schoonheid van zijn vrouw betreft, zal niemand in eerste instantie meer te zien krijgen dan enkel haar ogen.

Niemand is perfect, ook de leden van The Roots of Madinah zijn dat niet. 'Maar', staat er op hun website te lezen, 'niemand is beter zonder zijn verleden.. en er is geen zondig mens dat niet het recht heeft om zichzelf te verbeteren voor het aanbreken van een nieuwe dag' (rootsofmadinah.blogspot.com, november 2011). Voor sommige 'betere mensen' (lees: mensen die bewust de keuze hebben gemaakt om een vromer leven te leiden) is symboliek aangepast aan de religieuze overtuiging van bijzonder belang. Zo veranderde men in de ondergrondse muziekbeweging, zoals eerder besproken, het bekende metal teken (wijsvinger en pink) in de 'geïslamiseerde' opgestoken wijsvinger (zie boven). Deze vinger verwijst niet alleen naar het geloof in het monotheïsme van de islam en de verbintenis die moslims zoeken met Allah, maar schept ook een gevoel van verbondenheid tussen islamitische underground artiesten en fans onderling. Daarnaast zijn bijvoorbeeld ook t-shirts of voorwerpen met politiek en islamitisch getinte opschriften bijzonder in trek.<sup>121</sup> Zo droeg Hamzah bij onze eerst ontmoeting een broche met daarop 'Mohammed' in Arabische kalligrafie en een t-shirt met een grote gebalde vuist, op een zwart-wit-rood-groene achtergrond, met daaronder in vette letters 'Jihad Palestine'. Deze afbeelding verbind hem overigens niet alleen met gelijkgestemde moslims uit zijn eigen omgeving, maar ook met alle moslims wereld-wijd die meeleven met hun moslimbroeders in Palestina, met in het bijzonder het Palestijnse volk.<sup>122</sup>

#### 2.4 *Contra-terrorist en het einde van The Roots of Madinah*

*'Het Westen is niet in staat het recht van anderen te erkennen. Het zal niet in staat zijn andermans geloof en gevoelens te respecteren. Het Westen gelooft nog altijd in etnische suprematie en kijkt neer op andere naties. Ze delen mensen op in categorieën van blanke meesters en gekleurde slaven'.*

(Osama Bin Laden's radioboodschap van 23 april 2006, in De Standaard 2006).

Wanneer ik Thufail enkele dagen na onze eerste ontmoeting opnieuw aantref, heeft hij voor zichzelf – en nog meer voor zijn gezelschap – een groot glas *Es Kelapa Mudah* besteld, een zoete en flashy

<sup>121</sup> In Indonesië is ook de verkoop van zelfontworpen en –gedrukte t-shirts bijzonder populair en handig om een centje bij te verdienen. Zo kunnen fans online t-shirts kopen met onder meer de logo's van The Roots of Madinah en Salam Satu Jari.

<sup>122</sup> Sommige jongeren kiezen bewust voor bepaalde islamitische symbolen, terwijl anderen ze dragen omdat ze het ergens hebben gezien en denken dat het 'cool' is. Zo is de gekende Arafat-sjaal verworden tot iets dat modejournalisten 'sharia chic' noemen. Ondertussen is de sjaal even 'onschadelijk' geworden als een Che-T-shirt (De Standaard: 22- 3-2012), zelfs sterren als voetballer David Beckham en rapper Kanye West werden er reeds mee gespot.

ijsdrank met stukjes jonge cocosnoot. Hij vindt het heerlijk, te meer omdat het drankje bereid is door een plaatselijke warung. Het is pal op de middag en de zon steekt venijnig telkens wanneer we ons buiten het bescheiden stukje schaduw van een oude paraplu wagen. Ik smelt weg van de hitte, maar Thufail vindt het kennelijk niet te warm voor een zwarte lederen jacket. Hij ziet er ontspannen uit, frunnikt af en toe aan zijn kakigroen militair petje en praat er vinnig op los. Wat zijn uitstraling betreft, kan niemand opmaken dat hij zowel een diepgelovig moslim, rapper als luidkeelse metal zanger is.

Dat Thufail door sommigen in verband wordt gebracht met terrorisme vindt hij een jammere misvatting die hem overigens triest maakt. Hij is naar eigen zeggen ook geen lid van het controversiële FPI (zie 1.6 van deel 1. *vid. supra* pp. 76-70) – zoals velen mij voor onze ontmoeting hebben willen doen geloven. Hij sympathiseert met de beweging's intentie, maar hij is geen lid omdat hij niet akkoord gaat met hun strategie – met name het met geweld vernietigen van ‘storende factoren’ (zoals bepaalde bars, clubs en casino's, opzichtige reclame en cinemacomplexen) en het rekruteren en bekeren van onder meer punk-jongeren in de omgeving van Blok M, Zuid Jakarta.

‘Je mag niemand tot de islam verplichten, je kan de ander alleen informeren.. met geweld bereik je niets gezonds’, zegt Thufail terwijl hij met gematigd succes enkele zachte stukjes cocosnoot uit zijn glas probeert te vissen. Vervolgens vraagt hij zich af of ik iets heb opgevangen over de zogenaamde ‘boek-bommen’ die in de periode van mijn veldwerkonderzoek her en der in Jakarta ontploften. Een vier tot zestal bommen, verpakt in een specifiek boek, zouden naar uiteenlopende individuen zijn gestuurd. Onder anderen naar een muziek-artiest die gekend zou zijn om enkele controversiële uitspraken en zijn joodse achtergrond. Hij kreeg het boek *Yahudi Militan* (De Joodse Militanten) toegestuurd, samen met een brief die hem er van verdenkt een zionist en joodse informant te zijn (The Jakarta Globe 17, 18 maart 2011, The Jakarta Updates *idem*).<sup>123</sup>

Thufail die weliswaar in een zionistische complottheorie geloofd en daar ook herhaaldelijk op terugkomt in zijn muziek – onder anderen met het nummer ‘*Invasi Zionisme*’ –, zegt niets tegen joden op zich te hebben (zij geloven immers ook in één God) en keurt elke vorm van geweld tegen eender welke groep of individu dan ook af. Het zelfde geldt voor zijn houding tegenover Noord-Amerika. Hij respecteert de Amerikaanse burger, maar hekelt hun politieke systeem en vernietigende invloed op en macht over de rest van de wereld.

*Di atas kamuflase sensasi CNN*  
(Bovenop de camouflage van de CNN)  
*Kosovo Balkan dan fitnah Al Qaeda menjadi tren*  
(waar Kosovo, de Balkan, en het zwartmaken van Al Qaeda trendy (‘in’) is)

<sup>123</sup> In korte tijd werden er ook boek-bommen verstuurd naar het adres van Ulil Abshar Abdalla (mede oprichter van een liberale islamitische organisatie) en Comr. Gen. Gories Mere (voormalige officier van het anti-terrorisme orgaan van de nationale politie: genaamd *Densus 88*) – zij kregen het boek: *They Deserved to Be Killed: Because of Their Sins to Islam and Muslims*. Yapto Suryosumarno kreeg een boek-bom met de titel *Masih Adakah Pancasila?* (Bestaat de Pancasila nog?). Abu Bakar Bashir, die ontkent iets met de boek-bommen noch met terrorisme in het algemeen te maken te hebben, beweert dat de Indonesische Densus 88 zelf achter de reeks aanslagen zit. ‘Als ze ons van iets proberen te beschuldigen, dan weet je dat ze er zelf achter zitten.’, aldus Abu Bakar die overigens ook beweert dat Densus 88 door middel van dergelijke ‘opgezette’ acties geld probeert binnen te lijven van buitenlandse veiligheidsdiensten (Jakarta Updates, 18 maart 2011).

*Antara pipa minyak dan bank dunia*  
 (Tussen de oliepijpen en de werelddbank)  
*Kepentingan struktur intelektual wall Street*  
 (Het belang van de intellectuele structuur van Wall Street)  
*Bursa efek yang menjadi bursa darah jutaan umat manusia*  
 (De effectenbeurs die de beurs is van miljoenen mensen)  
*Diktatoriat pintu pembuka armagedon dunia*  
 (De dictatuur die de deur van het einde van de wereld opendoent/inluidt)  
*Revolver bisnis*  
 (De wet van de sterkste (eigen vertaling))

Thufail Al-Ghifari in *Syair Perang Panjang* (Poëzie van een Lange Oorlog).

Dat Thufail islamitische normen en waarden in zijn muziek verdedigt en zich in zijn rap afzet van de verwestering van de samenleving, maakt van hem echter nog geen terrorist. Evenmin willen hij en de leden van The Roots of Madinah gezien worden als een zogenaamde Dakwah-groep: een band die (in dit geval) mensen tot de islam zou willen bekeren. De pijnlijke vaststelling dat de groep door sommigen wel degelijk als een ‘bekeer-groep’ bestempeld wordt, is in November 2011 één van de belangrijkste redenen om een punt te zetten achter het bestaan van The Roots of Madinah (blogspot: 17 november: 2011).<sup>124</sup> Op hun website werd vervolgens een in ongelukkig Engels geschreven tekst gepost – *The Roots of Madinah is Over*.<sup>125</sup> – waarin uitgelegd wordt waarom de band er mee ophoud.

### 2.5 ‘I don’t need your fake support’: Ghurabaa, de echte vrienden van Thufail Al-Ghifari

Hoewel het naar eigen zeggen een harde beslissing was om het einde van The Roots of Madinah aan te kondigen, hopen de leden dat hun échte fans zich aansluiten bij een beweging die zich *Ghurabaa* of *Militant Tauhid* noemt. Een underground beweging – voortgevloeid uit onder meer de Salam Satu Jari beweging en The Roots of Madinah – die opgericht werd in juni 2011.

Een Ghurabaa – of Militant Tauhid (strijder voor het monotheïsme) – is onder meer iemand die tegen de stroom durft in te gaan: iemand die niet bang is om anders te zijn en verstoten te worden omwille van zijn idealisme en geen kameleon is die zich zonder beter weten aan zijn omgeving aanpast (wanneer die zich bijvoorbeeld laat verleiden tot *haram*-gewoonten).<sup>126</sup> Ook is een Ghurabaa iemand die creativiteit (zoals muziek) laat ontstaan uit eerlijkheid en een goed geweten, en dus niet door de hoop op succes en geld. Daarbij is een Ghurabaa iemand die zich strikt aan bepaalde islamitische

<sup>124</sup> Daarnaast wordt er als reden gegeven dat: ‘Allah nog steeds boven alles staat en dat, wanneer die relatie in het gedrang komt, er moet worden ‘ingegrepen’ (in dit geval het beëindigen van de band); men geen behoefte heeft aan populariteit en (valse) fans – beroemdheid mag niet de ambitie zijn; men niet wil deel uitmaken van concerten waarvoor jongeren tien keer de prijs van hun ontbijt moeten betalen; men niet wil spelen op een concert/festival dat gesponsord wordt door een merk van sigaretten; men niet wil uitgelachen worden omwille van hun overtuiging; men niet bang is om geïsoleerd te worden; men niet tot de (domme) massa wil behoren; en tot slot dat de beste reden om te stoppen met de band is ‘dat het beter is om te stoppen’. Eigenlijk is de echte reden dat men ophout met The Roots of Madinah helemaal niet duidelijk, maar het lijkt gemakkelijker om met een hele lijst redenen te komen die van de leden alleen maar betere moslims maakt.

<sup>125</sup> Het is onduidelijk waarom men hier de Engelse taal verkiest, voorgaande berichten verschenen steeds in het Indonesisch.

<sup>126</sup> Zie 1.1 van deel 1. van dit hoofdstuk (pp. 59-60) voor het verhaal van de moslim-rapper Hamzah. Op een gegeven moment in zijn leven kon en wilde Hamzah zich niet langer meer aan zijn omgeving en diens *haram*-gewoonten aanpassen.

dogma's houdt (zoals het verbod op alcohol, drugs en *zina*) en iemand die anderen niet tot de islam wil bekeren, maar louter wil informeren en kortweg tot 'de vrienden van Ghurabaa' wil behoren.

De beweging heeft naast een Facebook- en Twitter-account ook een eigen website, *Underground Tauhid, Muslim Media For Underground Movement*,<sup>127</sup> waar met grote regelmaat diverse nieuws-artikelen op verschijnen. Deze handelen voornamelijk over zowel lokale, nationale als internationale gebeurtenissen in de islamitische wereld – met bijzondere aandacht voor populaire- en alternatieve muziek – en de lokale islamitische underground muziek-scène in Indonesië. Aanvankelijk was er op de website ook een zogenaamd 'manifest' te lezen (een samenvatting van wat 'een vriend van Ghurabaa' precies inhoudt), maar deze tekst werd later om onduidelijke redenen weer off-line gehaald. Vergeleken met de artikelen op de website was het manifest mogelijk te fanatiek, bijvoorbeeld met betrekking tot de radicale standpunten die gemaakt werden ten aanzien van het zionisme en de verwestering en 'kondomisasi' van de islamitische samenleving.

Daarnaast heeft de beweging ook haar eigen label *Ghurabaa Records*, met een fan-pagina op de muziek-website Reverbnation.com. De muziekuploads blijven tot nog toe echter bijzonder beperkt: met een metal song van The Fourty's Accident – Against the stream, met *Protes kecil-kecilan melawan kebohongan media massa dalam memberikan isu isi islam* ('een kleinschalig protest tegen de leugenachtige berichtgeving van de massa media over de islam') en een rap-nummer van Thufail Al Ghifari en The Enemy of The State met *Peran pemuda islam* (de rol van de islamitische jeugd).

Tenslotte vertegenwoordigt de Ghurabaa of Militant Tauhid beweging voornamelijk een alternatieve islamitische levenswijze die sterk verbonden is met de underground-muziek scène in Indonesië. Een levenswijze waarbij strikte opvattingen van de islam gecombineerd worden met een moderne levensstijl en waarin men selectief is in de integratie van westerse en niet-islamitische elementen in het dagelijks leven. Sommige globale invloeden worden afgeweerd (zoals de opkomst van multi-nationals en een kapitalistische moraal in het algemeen), terwijl andere globale elementen (zoals populaire muziek en moderne media) worden 'geïslamiseerd' en in het religieuze leven geïntegreerd. Op deze manier creëert men een unieke levenswijze die zowel lokaal als globaal georiënteerd is.

Hoewel de levensvisie van de Ghurabaa of Militant Tauhid sterke overeenkomsten kent met die van andere underground cultuur- en muziek-bewegingen (zoals Salam Satu Jari en Muslim Punk) is er geen sprake van één grote, overkoepelende organisatie. Thufail zelf daarentegen fungeert echter wél als een soort knooppunt waar verschillende religieuze en muzikale bewegingen samenkomen. Zo spraken we in de periode dat we elkaar ontmoette bijvoorbeeld regelmatig af op verschillende locaties (waaronder vaak moskeeën) waar hij mij steeds introduceerde aan nieuwe mensen van (nog) andere bewegingen. Veel van die mensen weten niets of weinig over Thufail's muziek. Dit werd duidelijk toen ik meermaals polste naar wat mensen in zijn omgeving van zijn rap vinden: 'ik ken Thufail al een tijdje, ik weet dat hij rapt, maar ik moet eerlijk toegeven, ik heb nog nooit naar zijn muziek geluisterd', was het antwoord van een jonge moslima. Een ander voorbeeld is een benefiet-concert waarop Thufail



werd aangekondigd als ‘dé rapper Thufail’, maar wat hij uiteindelijk van zichzelf liet horen waren de zachtste liedjes van de avond begeleidt op zijn akoestische gitaar. Nummers die niets lieten blijken van zijn enigszins agressieve rap-toon van The Roots of Madinah. Thufail gaat met andere woorden schuil achter verschillende bewegingen (en daarbij ook achter meerdere muzikale persoonlijkheden) die hem allen op een andere, maar persoonlijke, manier kennen.

Voor mijn ontmoeting met Thufail, overheerste er maar één persoonlijkheid: de scherpe moslim-rapper die omwille van zijn radicale ideeën (en wat de media en tegenstanders over hem wil doen geloven) gezien wordt als een onbereikbare ‘fundamentalist’ die zich verstopt in de underground muziek-scène om van daaruit vervolgens met harde taal de sharia te verdedigen. Na onder meer het volgen van internetfora en blogs, het bekijken van video’s en hun commentaren, observatie in het algemeen en vraaggesprekken met fans en Thufail zelf, werd het beeld van Thufail als een sympathisant van het moslimterrorisme en een vermeend lid van het FPI echter genuanceerd.

Eerst door het beeld van sommige fans die Thufail nog steeds zien als een scherpe-moslim rapper, maar hem juist daarom ophemelen als iemand die de roem en populariteit kan weerstaan, iemand die zich niet laat verleiden tot ‘market-oriented mouthpiece’, een uitgesproken mening heeft, tegen de stroom durft in te gaan en juist daarom wel een sterk karakter moet hebben. Daarna door het beeld van Thufail die fungeert als een knooppunt tussen verschillende bewegingen met mensen die hem vaak op een heel andere en juist heel open manier ervaren.

Dat de rapper bijvoorbeeld onbereikbaar zou zijn en zelfs zijn eigen fans de rug toe zou keren,<sup>128</sup> is slechts gedeeltelijk waar. Thufail houdt niet van ‘fake fans’, van mensen die hem ‘cool’ vinden maar tegelijkertijd rustig verder gaan met zondigen. Hij wil daarentegen het liefst omringd worden door mensen die hem oprecht respecteren, die zijn diepe interesse en geloof in de islam delen, en die dit al dan niet ook mede uitdragen. Voor die mensen is Thufail alles behalve een gesloten persoonlijkheid.<sup>129</sup> Tegelijkertijd is het beeld dat buitenstaanders van Thufail hebben, en waar ik voor onze ontmoeting voor werd gewaarschuwd, echter niet onbegrijpelijk. Het is een interpretatie van Thufail doorheen zijn muziek en een manier om zich te beschermen tegen het ‘verval van de gematigde islam’ (zie 1.6 van deel 1. van dit hoofdstuk, *vid. supra* pp. 67-70) dat de rapper mogelijk in de hand werkt.

Thufail geniet tenslotte van de verschillende persoonlijkheden die hij zich over tijd en ruimte en met een zeker charisma heeft toegeëigend. In al die (al dan niet muzikale) persoonlijkheden vormt zijn zelfde, diepe geloof in de islam een constante. Elke vriend meer voor ‘de vrienden van Ghurabaa’ is ook een vriend meer voor Thufail Al-Ghifari. En hoe meer vrienden van Ghurabaa er zijn, hoe beter het vooruitzicht op een meer respectvolle en religieuze wereld.

<sup>127</sup> Website: <http://www.undergroundtauhid.com/> (maart 2012).

<sup>128</sup> In een interview in Jakarta (2011) zegt een jonge fan: ‘na een zeldzaam optreden in Bulungan wilde ik Thufail om een handtekening vragen, maar toen hij ons zag, draaide hij zich om en weg was hij’. In de teleurstelling van de fan in Thufail’s koelbloedigheid klonk ook een waarschuwing voor mij: ‘Thufail laat niet snel iemand toe in zijn gesloten vriendenkring’.

<sup>129</sup> Thufail koestert net zoals Hamzah en Indra een zekere angst om verkeerd geïnterpreteerd te worden. Daarbij werd hij om onduidelijke redenen meermaals benaderd, onder anderen door iemand van de Amerikaanse ambassade in Jakarta. Dit is één van de redenen waarom hij een gesprek met mij in eerste instantie weigerde.

## V. Slotgedachten

Veel rappers in Indonesië zijn moslim, slechts enkele onder hen zijn ‘moslim-rapper’. Het verschil tussen beide is dat een rapper die moslim is niet per se over zijn religieuze overtuiging rapt, terwijl een moslim-rapper dat wel doet. Hoe hij of zij dat doet, kan echter grondig verschillen: zachte of harde woorden, symbolische of expliciete taal, mainstream of underground,.. of overall ergens tussenin.

In bovenstaande case studies heb ik mij geconcentreerd op de achtergrond, motieven, muzikale creaties, religieuze ervaring en lokale en globale oriëntatie van twee verschillende Jakartaanse underground moslim-rappers: Hamzah Salameh en Thufail Al-Ghifari. Belangrijke vragen waren hier: vanuit welke achtergrond en om welke redenen voelen zij zich aangetrokken tot het maken van ‘islamitische hiphop’ en op welke manieren voelen zij zich wel en niet verbonden met de globale wereld?

Zoals we onder hoofdstuk III. *Hiphop in Indonesië* hebben besproken, behoort hiphop in Indonesië voornamelijk tot de gegoede, stedelijke middenklasse. Wat eerst een gemarginaliseerd fenomeen in de Noord-Amerikaanse en zwarte onderklasse was, heeft zich in het Indonesië van de jaren '90 – in een periode van veranderende identiteiten en een snel vernieuwende consumptiemaatschappij – ontwikkeld tot een genre en stijl die gekenmerkt wordt als een wezenlijk onderdeel van ‘modern willen zijn’. Een levensstijl waarbij moderniteit, vrijheid, consumentisme en individualisme centraal staat. Ook rappers Hamzah en Thufail en figuren als Indra behoren tot die gegoede, stedelijke midden-klasse. Zij genoten een degelijke opleiding, hebben een baan die voldoende oplevert om hun familie te onderhouden, zich creatief en intellectueel te ontwikkelen en zichzelf toegang te verschaffen tot kennis- en informatiebronnen, moderne communicatiemiddelen, (sociale) media en materiaal (zoals muziek- en opnameapparatuur) dat niet tot een standaard huishouden behoort. Al deze aspecten geven toegang tot een moderne levensstijl die hen op verschillende manieren met de globale wereld verbindt.

Hun liefde voor muziek is slechts één, maar niet een onbelangrijke, manier waarop men zich over tijd en ruimte met de globale wereld verbonden voelt. Zo voelt Thufail zich door zijn liefde voor rap en rock en zijn drang tot gerechtigheid en respect voor de mens, bijvoorbeeld aangetrokken tot bands als Public Enemy die opkwamen voor de rechten van de zwarte man in Noord-Amerika. Terwijl Hamzah zich door zijn moslim-rap en een gevoel van onrecht en onbegrip jegens de islamitische wereld dan weer meer verbonden voelt met het leed van het Palestijnse volk, zijn moslimbroeders.

In hoofdstuk II. *Hiphop en Globalisering* hebben we gezien dat – ondanks de globale commercialisering van de mainstream hiphop – artiesten wereldwijd de Amerikaanse hiphop niet louter trachten te kopiëren en toeëigenen, maar dat men in hun creativiteit ook op zoek gaat naar nieuwe en unieke invalshoeken – onder meer door het genre te combineren met hun eigen achtergrond en lokale cultuur. De verschillende wendingen die men op die manier aan een globale cultuur als hiphop geeft, laten hiernaast zien dat er weinig of geen sprake is van een homogene ‘globale jeugdcultuur’ – zoals we onder hoofdstuk I. *Jongeren, subculturen en populaire cultuur* hebben besproken. Jeugdcultuur mag met andere woorden door haar transnationale marktideologie en door de wereldwijde culturele ‘flow’

van symbolen en betekenissen een aantal globale overeenkomsten hebben, dit wil echter niet zeggen dat jeugdcultuur daarom overal ter wereld op één en dezelfde manier wordt geïnterpreteerd.

Dit geldt ook voor de zogenaamde ‘islamitische hiphop’. Hoewel het een fenomeen is dat zowel door moslims in westerse landen als door vrome artiesten in islamitische landen wordt uitgedragen, is het echter nergens hetzelfde – hoewel de Amerikaanse autoriteiten wel een dergelijk beeld trachten te scheppen, door islamitische hiphop bands van eigen bodem (zoals Native Deen) als ambassadeurs naar Indonesië te sturen en er de impressie te wekken dat moslim-rappers overal zo goed als identiek zijn. ‘Wij zijn geen kopie van een westerse metal-band..’, zegt een metal-artiest in een interview, ‘onze muziek is uiterst moreel en religieus geïnspireerd, met een boodschap en een missie... hiernaast keren wij ons nog altijd tot het gebed, wij vasten en houden ons aan religieuze verboden (zoals *haram*-voedsel, alcohol, drugs en *zina*),.. onze metal is muziek gecreëerd vanuit een ander perspectief..’.

Zoals we hebben gezien, kwam de belangstelling voor islamitische populaire cultuur in landen als Indonesië en Maleisië er in in de jaren '80 met de groeiende nieuwe islamitische middenklasse, voor wie het publiekelijk uitdragen van zowel religieuze als seculiere kenmerken van bijzonder belang is. Populaire muziek speelt voor deze klasse niet alleen een belangrijke rol in het verspreiden van de islamitische doctrine, maar ook omdat deze kan aantonen dat de islam een cultuur en religie is die zich aanpast aan de westerse moderniteit – wat overigens niet wil zeggen dat men die moderniteit zomaar aanneemt. Want ook al voelt men zich sterk aangetrokken tot globale trends in de populaire muziek, het gebruik van nieuwe technologie, media en marketing strategieën,.. men ziet islamitische populaire muziek als een expressie van een eigen, niet-westerse maar islamitische moderniteit.

Door islamitische muziek (zoals nasheed) op een westerse manier te populariseren of populaire cultuur en muziek afkomstig uit het Westen (zoals hiphop) te ‘islamiseren’, gaan artiesten samen met hun publiek op zoek naar de betekenis van die islamitische moderniteit en hoe deze precies vorm moet krijgen. Hiervan hebben we voorbeelden gezien in de case studies: in de eerste plaats van het ‘islamiseren’ van rap-muziek zelf (zoals het integreren van religieuze thema’s en islamitische en Arabische culturelementen in muziek, lyrics en muziekvideo’s), maar ook het aanpassen van westerse culturele symbolen aan de religieuze identiteit (zoals de transformatie van het gekende metal-teken in één vinger die verwijst naar het monotheïsme van de islam). Symboliek in het algemeen en de kennis van uit het Westen afkomstige symbolen en de capaciteit om deze aan de eigen omgeving aan te passen, blijkt tenslotte een enorm populair onderdeel van de underground islamitisch-populaire levensstijl.

De vraag is hier echter waar het evenwicht ligt tussen islamitische vroomheid en een moderne levensstijl? Hier botsen moslim-rappers vaak bewust, maar nog vaker onbewust, op dilemma’s. Mag men bijvoorbeeld rijk worden of roem vergaren door de verkoop van islamitische muziek en hoe moet die muziek precies klinken om religieus aanvaardbaar te zijn? Een voorbeeld is rapper Thufail die in interviews stevast benadrukt tegen de commercialisering van muziek en de religieuze samenleving in het algemeen te zijn (omdat dit de mens zou afleiden van zijn religieuze normen en plichten), maar tegelijkertijd wel de commercieel uitgedoste sociale netwerksite Facebook verkiest als communicatie-

middel en fan-pagina. Voor sommigen is Thufail omwille van zijn muziek een held, voor andere zijn zijn lyrics onacceptabel. Mogen artiesten überhaupt voor anderen het woord van God vertalen en als zij dat doen, dragen zij dan de verantwoordelijkheid om dat goed te doen?

Deze dilemma's schrikken, zoals we gezien hebben, veel jonge moslims af om over hun religie te rappen. Juist omdat de betekenis van 'religieus aanvaardbare muziek' onduidelijk is. Mede daarom, maar zeker niet uitsluitend, is de populariteit van islamitische hiphop en het aantal uitgesproken moslim-rappers in Indonesië (nog) heel beperkt. De vraag is dan ook of dit genre zich de komende jaren verder zal ontwikkelen of zich zal blijven beperken tot een kleine sub-groep binnen de Indonesische hiphop-scène – en dan voorlopig voornamelijk die van de underground-scène die, zoals in de case studies besproken, nauw samengaat met en deel uitmaakt van de underground metal- en punk rock-scène.

Uit de case studies kunnen we vervolgens afleiden dat er eigenlijk geen sprake is van dé islamitische underground sub-cultuur of muziek-beweging in Indonesië. Dit aangezien er bijzonder veel aparte initiatieven bestaan, verdwijnen en bijkomen (zoals Salam Satu Jari, Punk Muslim, Ghurabaa,..), die zich ondanks hun gelijkaardige ideeën opvallend genoeg niet verenigen tot één grote en meer gewichtigere organisatie – wat duidt op verschillen en nuances tussen bewegingen onderling.

Dit wil echter niet zeggen dat men niet solidair is met elkaar. Eensgezindheid is onder meer zichtbaar op evenementen als die van Punk Muslim op Bundaaran HI en *Approach Deen, Avoid Sins* concerten georganiseerd door Salam Satu Jari. Moslims voelen er zich verbonden door onder meer hun gedeelde interesse in muziek, hun in sommige opzichten strikte interpretatie van de islam en hun geloof in een zionistische complottheorie. Daarbij schept hun anti-zionistische en pro-Palestijnse instelling niet alleen een gevoel van verbondenheid en solidariteit tussen Indonesische moslims in Jakarta (lokaal) en de rest van Indonesië (nationaal), maar ook met moslims wereldwijd (globaal) – zoals met het Palestijnse volk. Tenslotte blijft het ondanks meerdere online-pagina's moeilijk om in te schatten hoe groot islamitische underground muziek-bewegingen zoals Salam Satu Jari eigenlijk zijn en wat hun lidmaatschap precies inhoudt. Zoals we binnen de case studie van Thufail hebben gezien, beperken artiesten zich vaak niet tot één beweging maar zijn ze lid van, en sympathiseren ze niet zelden met, verschillende al dan niet muzikale religieuze bewegingen. Net zoals sommige artiesten, zoals Thufail, ook in verschillende bands spelen met verschillende muzikale genres.

Islamitische (underground) hiphop in Indonesië is tot slot zoals reeds gezegd een redelijk onontgonnen terrein voor de sociale wetenschap. Met dit onderzoek hoop ik echter een bijdrage te kunnen leveren aan gelijkaardig onderzoek in de regio. Ik zal mij alleszins met veel nieuwsgierigheid blijven interesseren in de ontwikkelingen in de Indonesische underground cultuur. En wie weet kom ik Hamzah of Thufail in de toekomst dan nog wel eens tegen, in de koelte van de Al-Azhar moskee in Zuid-Jakarta of slurpend aan een glas échte Es Teh Manis.

## Bronnenvermelding

- Aidi, H. (2011) 'The Grand (Hip-Hop) Chessboard Race, Rap and Raison d'État' *Middle East Report* 260: 25-39.
- Aidi, H. (2007) 'Jihadis in the Hood: Race, Urban Islam and the War on Terror' in James, J. 'Warfare in the American Homeland: Policing and Prison in a Penal Democracy' Duke University Press, US. (en eerder verschenen in *Middle East Research and Information Project* (2002) Volume 32: <http://www.merip.org/mer/mer224/jihadis-hood>).
- Aidi, H. (2004) 'Verily, There is Only One Hip Hop Umma: Islam, Cultural Protest and Urban Marginality' *Socialism & Democracy* 18-2: 107-126 (1-19).
- Aidi, H. (2001) 'Hiphop of the gods' *Planète Afrique*: [http://www.columbia.edu/~ha26/hip-hop/hip\\_hop\\_of\\_the\\_gods.htm](http://www.columbia.edu/~ha26/hip-hop/hip_hop_of_the_gods.htm)
- Anderson, B. (1983) 'Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism' Verso, London.
- Appadurai, A. (1990) 'Disjuncture and Difference in the Global Economy' in Featherstone, M. 'Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity' Sage Publications, London: 295-310.
- Arundhati, P. (2002) 'Global Youth United' *Marketing News* 36-22: 1-49.
- Atia, T. (2000) 'Pimpin' a classic' *Al-Ahram Weekly*, Issue 484 (juni 1-7): <http://weekly.ahram.org.eg/2000/484/cu2.htm>
- Barendregt, B. (2006) 'The art of no-seduction: Muslim boy-band music in Southeast Asia and the fear of the female voice' *IIAS Newsletter* 40: 10.
- Barendregt, B. (2008) 'The Sound of islam, Southeast Asian Boy Bands' *ISIM Review* 22: 24-25.
- Barendregt, B. & W. van Zanten (2002) 'Popular Music in Indonesia; Mass-mediated Fusion, Indie and Islamic Music since 1998' *Yearbook for Traditional Music* 34: 67-113.
- Baulch, E. (1996) 'Punk, Rastas & Headbangers: Bali's Generation X' *Inside Indonesia* 48: 23-5.
- Bayat, A. & L., Herrera (2010) 'Being Young and Muslim' Oxford Scholarship Online, UK.
- Bennett, A. (1999) 'Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste' *Sociology* 33-3: 599-617.
- Bennett, A. (2002) 'Researching youth culture and popular music: a methodological critique' *British Journal of Sociology* 53-3: 451-466
- Bennett, A. (2001) 'Cultures of Popular Music' Open University Press, Buckingham Philadelphia.
- Blackman, S. (2005) 'Youth Subcultural Theory: A Critical Engagment with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism' *Journal of Youth Studies* 8-1: 1-20.
- Bodden, M. (2005) 'Rap in Indonesian youth music of the 1990s: 'Globalization', 'outlaw genres', and social protest' *Asian Music* 36-2: 1-26.
- Brenner, S. (1996) 'Reconstructing self and society: Javanese Muslim women and 'the veil' *American*

*Ethnologist* 23-4: 673-697.

Bracke, S. & N. Fadil (2009) 'Tussen dogma en realiteit. Secularisme, multiculturalisme en nationalisme in Vlaanderen' in: Arnaut, K., Bracke, S., Ceuppens, B., De Mul, S., Fadil, N. & M. Kanmaz *Een leeuw in een kooi, de grenzen van het multiculturele Vlaanderen* Antwerpen/Amsterdam, Meulenhoff/Manteau: 93-110.

Buitelaar, M (2006) *Islam en het dagelijks leven, religie en cultuur onder Marokkanen* Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen.

Decker J.L. (1993) 'The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalisms' *Social Text* 34: 53-84.

Dennis, C. (2012) *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities* Lexington Books, UK.

Ferguson, J. (2005) 'Seeing Like an Oil Company: Space, Security, and Global Capital in Neoliberal Africa' *American Anthropologist* 107-3: 377-382.

Ferguson, J. (1999) *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt* University of California Press, London.

Forman, M. & M.A. Neal (2004) *That's the joint!: the hip-hop studie reader* Routledge, New York.

Foster, J.R (2008) *Coca-Globalization: following soft drinks from New York to New Guinea* Palgrave Macmillan, UK.

Frith, S. (1996) 'Music and Identity' in Hall, S. & P. Du Gay *Questions of Cultural Identity* SAGE Publications, California: 108-127.

Gerlach, J. (2006) *Zwischen Pop und Dschihad. Muslimische Jugendliche in Deutschland* Ch. Links Verlag, Frankfurt.

Göle, N. (2002) 'Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries' *Public Culture* 14: 173-190.

Gupta, A. & J. Ferguson (2007) 'Beyond 'Culture': Space, Identity, and the Politics of Difference' in Robben A.C.G.M. & J.A. Sluka *Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader* Wiley-Blackwell, Malden/US: 337-346.

Hall, S. & T., Jefferson (1993) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* Routledge, England/ New York.

Hebdige, D. (1979) *Subculture the Meaning of Style* Methuen & Co., England/New York

Hobsbawn, E.J. & T. Ranger (2000) *The Invention of Tradition* Cambridge University Press, UK.

Huq, R. (2006) *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World* Routledge, Oxon/New York.

Janssen, J. & M., Prins (1991) 'Jeugdsubculturen binnenstebuiten, Een onderzoek naar homologie in jeugdsubculturen' *Jeugd en samenleving* 21-2/3: 194-213.

Kitwana, B (2002) *The hip hop generation: young blacks and the crisis in African Amerikan culture*, BasicCivitas Books, US.

Kjeldgaard, D. & S., Askegaard (2006) 'The Glocalization of Youth Culture: The Global Youth

- Segment as Structures of Common Difference' *Journal of Consumer Research* 33: 231-247.
- Laughey, D. (2006) *'Music & Youth Culture'* Edinburgh University Press, Edinburgh
- Levitt, P. (2008) 'Religion as a path to civic engagement' *Ethnic and Racial Studies* 31-4: 766-791.
- Loots, G. & N. Uiterlinden (2010) 'Get fresh with me' *Lover* 37-1: 4-6.
- Lynch, G. (2006) 'The Role of Popular Music in the construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies' *Journal for the Scientific study of Religion* 45-4: 481-488.
- Maffesoli, M. (1996) *'The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society'* Sage Publications, England/London
- Mitchell, T. (2002) *'Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA'* Wesleyan University Press, Middletown/ US.
- Miyakawa, F.M. (2005) 'Five Percenter Rap: God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission' Indiana University Press, Bloomington.
- Meyer, B. & P. Geschiere (2003) *'Globalization and Identity, dialectics of Flow and Closure'* Blackwell Publishing, UK/USA.
- Pennycook, A. (2010) 'Nationalism, Identity and Popular Culture' in Hornberger, N.H & S.L McKay *'Sociolinguistics and Language Education, New Perspectives on Language & Education'* Clevedon: Multilingual Matters, New York/ Canada: 62-86.
- Plitschka, T. (2010) 'Hip-Hop in Indonesien' (thesis) Bonn/Duitsland: 1-37.
- Roy, O. (2009) 'We begrijpen niets van de nieuwe godsdienstigheid' door G. Goris in *MO\* Mondiaal Magazine* 2-71: 21-23.
- Roy, O. (2002) 'L'islam mondialisé' Edition du Seuil, vertaald uit het Frans (2003) *'De globalisering van de islam'* Van Gennep, Amsterdam.
- Rose, T. (1994) *'Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America'* Wesleyan University Press, Hanover.
- Price, E.G (2006) *'Hip Hop Culture'* ABC-CLIO, California.
- Sarkissian, M. (2005) 'Religion Never Had It So Good: Contemporary Nasyid and the Growth of Islamic Popular Music in Malaysia' *Yearbook for Traditional Music* 37: 124-152.
- Small, M.L. (2009) ''How many cases do I need?': On science and the logic of case selection in field-based research' *Ethnography* 10-5: 5-38.
- Solomon, T. (2006) 'Hardcore Muslims: Islamic Themes in Turkish Rap in Diaspora and in the Homeland' *Yearbook for Traditional Music* 38: 59-78.
- Stokes, M. (2004) 'Music and the Global Order' *Annual Review Anthropology* 33: 47-72.
- Storey, J. (2006) *'Cultural Theory and Popular Culture, an Introduction'* Pearson Education Limited, England.
- Storey, J. (2006) *'Cultural Theory and Popular Culture, a Reader'* Pearson Education Limited,

England.

Swedenburg, T (2009) 'Fun^Da^Mental Islamophobic Fears: Britain's 'Suicide Bomb Rappers'' *Explorations in Anthropology* 9-1: 123-132.

Swedenburg, T (2010) 'Fun^Da^Mental's 'Jihad Rap'' in Herrera, L & A. Bayat 'Being Young and Muslim: New Cultural Politics in the Global South and North' Oxford University Press: 291.

Tan, B.S (2007) 'Singing Islamic Modernity: Recreating Nasyid in Malaysia' *Kyoto Review of Southeast Asia* Issue 8: <http://heliconia.wordpress.com/2008/06/21/singing-islamic-modernity-recreating-nasyid-in-malaysia/>

Tate, G. (1996) 'Is Hip Hop Dead?' *Vibe Magazine*, 4-2: 1-136.

Tsing, A.L (2000) 'The Global Situation' *Cultural Anthropology* 15-3: 327-360.

Van Zanten, W. (2011) 'The Discourse on Islam and Music in West Java, with Emphasis on the Music Group, Ath-Thawaf' in Harnish, D.D & A.K. Rasmussen 'Music & Islam, Divine Inspirations' Oxford University Press, New York: 241-265.

Watkins, S.C. (2005) 'Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and The Struggle for the Soul of a Movement' Beacon Press, Boston.

Documentaire's:

Dunn, S. & S. McFadyen (2008) 'Global Metal' Seville Pictures/Warner Home video.

Marzuki M.C.H (2011) 'HiphopDinigrat', een documentaire van 'HiphopFoundation'.

Documentatie/ afbeeldingen:

Official Blog van The Roots of Madinah: <http://rootsofmadinah.blogspot.be/> (23-7-2012).

Khilafah Islamiya: <http://globalkhilafah.blogspot.be/2011/01/komunitas-salam-satu-jari.html> (23-7-2012).

Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=HnT71Vitnzw> (23-7-2012).

Geciteerde (niet anonieme) interviews – afgenomen tussen 3 januari en 5 april 2011:

Andre (Jakarta)

Fafa (Jakarta)

Faro (Jakarta)

Ferdian – HiphopIndo (Jakarta/Bogor)

Gaya – EyefeelSix (Bandung)

Hamdi – Indonesian b-boying (Jakarta)

Herdi'Oflo – Halloback Family (Jakarta)

Iam – Beatbox Indonesia (Jakarta)

Indra Yogiswara (Jakarta)

Iwan-K – Cronik (Bandung)

Jecko (Jakarta)

Ebit Beat A (telefonisch contact/ Kuala Lumpur)



Marzuki – HiphopFoundation (Jakarta/Yogyakarta)  
MasDoniel (Jakarta)  
Mila – Botanic Crew (Bogor)  
Ras Mohammad (Bandung/Jakarta)  
Salameh Hamzah (Jakarta)  
Thufail Al-Ghifari (Jakarta)  
Ucok (Bandung)  
Wizzo (Jakarta)  
8-ball (Jakarta)

Krantenartiekels (niet online):

De Standaard (2012) ‘*De Arafatsjaal: van de vuurlinie naar de catwalk, Zwart-wit icoon bekend kleur*’, 22-3-2012.

Internetpagina’s:

All About Nasheed ‘*Izzatul Islam Biography*’

<http://www.raihanews.info/2011/08/izzatul-islam-biography.html> 30-1-2012.

Antara News (2010) ‘*Native Deen*’ *pukau ribuan mahasiswa UMSU*

<http://www.antaranews.com/berita/299473/native-deen-pukau-ribuan-mahasiswa-umsu> 21-09-2010.

Arrahmah.com (2011) ‘*Band Tengkorak dan Komunitas Salam Satu Jari tolak kehadiran Iblis Lady Gaga*’ <http://arrahmah.com/read/2012/05/23/20418-band-tengkorak-dan-komunitas-salam-satu-jari-tolak-kehadiran-iblis-lady-gaga.html>

Arrahmah (2012) ‘*Awasi, Yahudi menjajah Indonesia lewat musik*’ 3-5-2012

<http://arrahmah.com/read/2012/05/03/19891-awasi-yahudi-menjajah-indonesia-lewat-musik.html>

Banjoko, A. (2002) ‘Hip-Hop and the New Age of Ignorance’ *FNV Newsletter/ OnIslam*

<http://www.onislam.net/english/culture-and-entertainment/music/422877.html> 26-2-2002

BBC – News Asia-pacific (2011) ‘*US Islamic hip-hop act on ‘diplomatic mission’ in Indonesia*’

<http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-14501200> 12-8-2011.

Facebook – Salam Satu Jari (One Finger Underground Movement!).

<http://www.facebook.com/Salam.Satu.Jari?filter=2> 22-5-2012

Facebook – Positive Vibes (2012) <http://www.facebook.com/lovepositivevibes>

GlobalFaction.org (2011) <http://www.globalfaction.com/>

HiphopIndo.net (2009) ‘*About*’ <http://hiphopindo.net/news/about/>

HiphopIndo.net (2012) ‘*BlackBook Indonesia Hiphop Documentary, chapter.1 – Trailer*’

<http://hiphopindo.net/news/blackbook-indonesian-hiphop-documentary-chapter-1-trailer/> (16-1-2012)

IRR News (2001) ‘*Independent Race and Refugee News Network*’

<https://www.irr.org.uk/cgi-bin/news/open.pl?id=133> 1-4-2001.

Khalifah Islamiya (2012) ‘*Komunitas Salam Satu Jari*’ (5-12-2012)

<http://globalkhilafah.blogspot.be/2011/01/komunitas-salam-satu-jari.html>

Kompas (2010) 'U.S. and Indonesian Hip Hop Artists Collaborate at America Workshop'  
<http://www.youtube.com/watch?v=mBOGc2bjH4Q&feature=youtu.be> 22-09-2010.

MTV News (2002) '*Benzino Calls Eminem 'The Rap Hitler,' Says There's No Beef – Rapper further disses Slim Shady with new cut 'Die Another Day.'*'  
<http://www.mtv.com/news/articles/1459003/benzino-calls-eminem-hip-hop-hitler.jhtml> 5-12-2002

Paris (2007) '*Are u a hip-hop apologist?*' [www.guerrillafunk.com](http://www.guerrillafunk.com), 4-18-2007.

Qantara (2006) '*Young, Trendy and Deeply Religious*'  
<http://en.qantara.de/Young-Trendy-and-Deeply-Religious/7806c166/index.html> 14-9-2006-

ReverbNation.com – Salameh Hamzah (2011) <http://www.reverbnation.com/salamehhamzah>

The Guardian (2011) '*Indonesian punks detained and shaved by police*' (20-12-2011).  
<http://www.guardian.co.uk/world/2011/dec/14/indonesian-punks-detained-shaved-police>

The Jakarta Globe (2009) '*Campaigning for the Country*'  
<http://www.thejakartaglobe.com/lifeandtimes/campaigning-for-the-country/391641> 19-7-2009

Jakarta Globe (2011) '*Is Hip-Hop the Rhythm of Papua?*'  
<http://www.thejakartaglobe.com/arts/is-hip-hop-the-rhythm-of-papua/434575> 6-2-2011.

The Jakarta Post (2008) '*Ucok: Veteran of Indonesian hip-hop*'  
<http://www.thejakartapost.com/news/2008/03/02/ucok-veteran-indonesian-hiphop.html> 2-3-2008.

The Jakarta Post (2011) '*Eyefeelsix sets the record straight with 'Pain Per Hate'*'  
<http://www.thejakartapost.com/news/2011/09/18/eyefeelsix-sets-record-straight-with-%E2%80%98pain-per-hate%E2%80%99.html> 18-9-2011.

The Jakarta Post (2011) '*Jecko Siempo's Papuan hip-hop*'  
<http://www.thejakartapost.com/news/2011/06/10/jecko-siempo%E2%80%99s-papuan-hip-hop.html>

The National (2009) '*Busta Rhymes album banned over track that quotes Quran*' 29-5-2009  
<http://www.thenational.ae/news/uae-news/busta-rhymes-album-banned-over-track-that-quotes-quran>

The Society Pages (2008) '*Lil' Kim in a Sexualized Burqa*'  
<http://thesocietypages.org/socimages/2008/02/15/lil-kim-in-a-sexualized-burqa/> 15-2-2008.

Today Music (2004) '*Remembering the golden age of hip-hop: flying under radar, rappers able to experiment in the '80s*' <http://today.msnbc.msn.com/id/5430999> 8-2-2004.