

sur / on / über
bodies



political

édité par / edited by / herausgegeben von
Yolanda Gutiérrez & Jens Dietrich

HYPERZINE verlag

- 3** **Introduction** / Einleitung
- Djily Bagdad
- 8** **The Doggali Campaign**
- Jens Dietrich
- 12** **Des mouvement dans l'environnement de Political Bodies**
Bewegungen im Umfeld der Political Bodies
- B-Boy Ben-j
- 28** **La vie est réelle**
Das Leben ist echt
- Yolanda Gutiérrez
- 32** **About the project Political Bodies**
- Abdoulaye Niang
- 36** **Rap et africanité : S'engager pour le devenir d'une nouvelle Afrique**
Rap und Afrikanität: Einsatz für die Zukunft eines neuen Afrikas
- Matador
- 50** **Le Quotidien**
Der Alltag
- Fran Ilich
- 58** **Bring the noise: music and revolution in Mexico in the era of Hip-Hop and Zapatismo**
- 68** **Biographies**
- 72** **Imprint**

Introduction

En anglais, le terme *Political Body* relève d'une double signification. Il peut désigner une institution politique, mais littéralement, il s'agit de la portée politique du corps.

Le projet *Political Bodies* tente de rendre visible toute la gamme entre ces deux interprétations : Quel rôle politique joue le corps dans l'art et comment un mouvement artistique se transforme-t-il en mouvement politique ?

Les premières idées pour la performance de danse *Political Bodies* sont nées en 2011, quand Yolanda Gutiérrez est rentrée en contact avec des danseurs du milieu hip-hop de Dakar lors de sa résidence d'artiste de à l'École des Sables à Toubab Dialaw. Au même moment, des centaines de milliers de jeunes sénégalais étaient dans la rue pour manifester contre la politique corrompue du gouvernement.

Précurseur pour initier et mener la résistance démocratique, le mouvement citoyen *Y'en a marre* a été, à l'origine, fondé par les intellectuels, les artistes et les musiciens les plus connus du pays. Ce mouvement, avec sa stratégie de protestation pacifiste, a réussi à toucher les masses et est devenu l'expression la plus forte du mécontentement général dans le pays.

En s'appropriant le vocabulaire du hip-hop, il a inspiré la pièce *Political Bodies*, qui fut créée entre Dakar, Toubab Dialaw et Hambourg de décembre 2014 à février 2015.

Einleitung

Political Body hat im Englischen eine doppelte Bedeutung. Als feststehender Begriff bezieht sich der Ausdruck auf eine politische Institution. Und wortwörtlich genommen geht es um das Politische des Körpers. Mit dem Projekt *Political Bodies* beabsichtigten wir, die Bandbreite zwischen den beiden Lesarten sichtbar zu machen: Welche politische Rolle übernimmt der Körper in der Kunst, und wie wird aus einer künstlerischen Bewegung eine politische?

Die ersten Ideen für die Tanzperformance *Political Bodies* entstanden, als Yolanda Gutiérrez 2012 eine Künstlerresidenz an der Ecole des Sables in Toubab Dialaw machte und mit Tänzern aus der Hip-Hop-Szene Dakars in Kontakt kam. Zeitgleich zeigte sich die Jugend Senegals auf den Straßen und demonstrierte zu Hunderttausenden gegen die eklatant korrupte Politik der Regierung. Federführend bei der Initiierung und Durchführung des demokratischen Widerstands war die Bürgerbewegung *Y'en a Marre*, die von den bekanntesten Intellektuellen, Künstlern und Musikern des Landes gegründet wurde. Sie verfolgte eine friedliche und zugleich massenwirksame Strategie des Protests und wurde zum stärksten Ausdruck der allgemeinen Unzufriedenheit des Landes. Die Bewegung griff auf das Vokabular der Hip-Hop-Kultur zurück und inspierte das Stück *Political Bodies*, das in

Le langage corporel des combats de groupe, mélangé avec du b-boying, du Krump et des techniques de danse contemporaine, des gestes d'attaque, de la force que dégagent des corps réunis – tout cela devient un dictionnaire dansé du soulèvement. Le propre des dictionnaires n'est-il pas de juxtaposer les contradictions et les oppositions par entrée ?

Par cette performance, le sentiment d'une déception individuelle rencontre l'envie de transformation de la société. Mais c'est aussi le concept du dandy fougueux avec sa coiffure afro qui rencontre la spiritualité modeste du soufisme sénégalais. Pour le dire avec les mots d'Achille Mbembes : « S'approcher des différentes cultures africaines nécessite une observation très précise de ce qu'elle montrent à travers leurs rythmes et énergies spécifiques. »

Le fond sonore de *Political Bodies*, qui articule des chants religieux, des tambours de l'Afrique de l'ouest, des Vogue House-Beats, du Kuduro très dur et des bruits des rues de Dakar, réunit le ton rude et la voix rauque du rappeur underground et légende du hip-hop sénégalais Matador. Entre le discours de la libération de l'Afrique et la chorégraphie des protestations de masse, les danseurs explorent leurs corps en tant qu'outil de résistance, la relation entre danse et combat. C'est aussi une manière d'éprouver comment leur propre biographie les a amenés à proclamer leur propre révolution.

Dakar, Toubab Dialaw und Hamburg im Zeitraum September 2014 bis Februar 2015 produziert wurde. Die Körpersprache der Gruppenkämpfe, vermischt mit B-Boying, Krump und zeitgenössischen Tanztechniken, sowie mit den Gesten des Widerstands und der Kraft, die vereinte Körper aussenden – all das wird auf der Bühne in einem tänzerischem Wörterbuch des Aufstandes formuliert und steht kommentarlos nebeneinander. Das Gefühl der individuellen Enttäuschung trifft auf den Drang zur Gesellschaftsveränderung; das Konzept des ungestümen Afro-Dandys auf die bescheidene Spiritualität des senegalesischen Sufismus. Um es mit den Worten Achille Mbembes zu sagen: Den verschiedenen afrikanischen Kulturen näherzukommen verlangt eine genaue Betrachtung dessen, was durch ihre spezifischen Rhythmen und Energien zutage tritt.

Die Geräuschkulisse von *Political Bodies* vereint den rauhen Ton und die kratzige Stimme des Underground-Rappers und der senegalesischen Hip-Hop Legende Matador mit religiösem Gesang, westafrikanischen Drums, Vogue House-Beats, hartem Kuduro und Geräuschen der Straßen Dakars. Zwischen dem Diskurs der afrikanischen Befreiung und der Choreografie der Massenproteste erforschten die Tänzer den Körper als Widerstandswerkzeug, die Beziehung von Tanz und Kampf und wie ihre eigene Biografie sie dazu brachte, ihre eigene Revolution auszurufen.

Les exposés de ce livre ont été écrits après le colloque « African Hip-Hop – A Lesson for European Democracy » qui a eu lieu le 6 et 7 février 2015 à Kampnagel à Hambourg en parallèle aux représentations de *Political Bodies* et qui évoque les thèmes de la performance de danse. Les auteurs se sont posé la question de l’articulation hip-hop et protestation, mais aussi de celle de la culture pop et du post-colonialisme. Il s’agit de savoir comment l’art peut initier et accompagner des mouvements politiques.

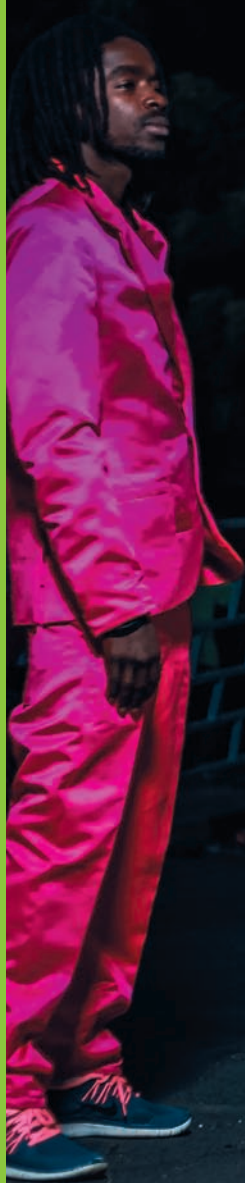
Nous voulons remercier tous les participants à ce projet, les auteurs de ce livre et les sponsors et nous espérons que ce livre en accompagnement du projet *Political Bodies* sera lu d’une manière engagée et qu’il inspire d’autres discussions.

Yolanda Gutiérrez & Jens Dietrich

Die Aufsätze in diesem Buch entstanden nach dem Symposium “African Hip-Hop – A Lesson for European Democracy”, das am 6. und 7. Februar 2015 auf Kampnagel in Hamburg parallel zu den Aufführungen von *Political Bodies* stattfand und sich mit den Themen der Tanzperformance auseinandersetzte. Die Autoren gehen den Fragen nach, wie Hip-Hop und Protest zusammenhängen, Popkultur und Postkolonialismus und wie Kunst politische Bewegungen initiieren und begleiten kann.

Wir möchten uns bei allen Mitwirkenden des Projekts, den Autoren dieses Buches und den Förderern bedanken und hoffen, dass dieser Begleitband zu dem Projekt *Political Bodies* nicht nur engagiert gelesen wird, sondern weitere Diskussionen inspiriert.

Yolanda Gutiérrez & Jens Dietrich





The Doggali Campaign

When we said “Y’en a marre” (“We are fed up”), it was like a wake-up call for a whole country. We have gone a long way since. The movement was founded in January 2011. From campaign to campaign, protest to protest, from “dass fanaanal” (“my electoral card my weapon”), to the June 23 protest, to fighting against Abdoulaye Wade’s candidacy to run for a third term — now here we are in between the two rounds of the presidential election.

Abdoulaye Wade, who forced his candidacy, is being confronted by Macky Sall, who has the whole opposition behind him.

We are in the first week of March 2012, it’s Tuesday and we are having our weekly meeting, like every Tuesday, in *Y’en a marre*’s headquarters in Dakar.

The main subject of today’s meeting is how to strategize and come up with a new slogan for a new campaign to get Senegalese voters rid of Wade for good on March 25, 2012. The meeting room is packed and everybody is brainstorming on what we should call this new campaign. We have to find the right “Wolof” word to catch people’s attention easily. After lots of propositions, we all agree on the word “Doggali” which means “to finish up”.

Malal Talla and I are in charge of the artistic direction of the movement and now the next step is to produce a “Doggali” song that we will use for the “Doggali” campaign. There is no time to waste, so all the artists that will participate in the song are called to meet in “Guediawaye” in Malal’s studio for the recording session the next day.

It’s Wednesday night, 9 pm, and everybody is here for the recording. After choosing the beat, everyone starts writing their lyrics. We are six rappers and everyone has to write 8 bars and the song will be 3 verses of 16 bars each. Another rapper, Simon, is busy with the hook that has to be simple and catchy. We are all helping in creating a nice hook for the song and we finally got it. One by one, we get into the recording booth to lay down our verses, then we all lay down the hook together.

After 4 hours of recording and arranging, we have a brand new song called “Doggali” (for our new campaign) that features 7 *Y’en a marre* artists.

For this “Doggali” campaign, we are planning to do caravans in the eastern and southern part of the country in some strategic regions, and then finish it up in

Dakar. The agenda is Kaolack, Tamba, Yelingara, Kolda, and back to Dakar for the closing up. The song will also be sent to our representations in the middle and north part of the country for them to do their own “Doggali” campaign with the song as musical support.

Macky Sall, Abdoulaye Wade’s opponent for this second round of the election, is coming to visit us in our headquarters to ask for *Y’en a marre*’s help for the new campaign. A couple of days later, he shows up with his team to talk to us. The headquarters is full of news reporters, journalists, and photographers, but the discussion we have with him is in private. We let him know that our fight is not for him but to protect our democracy, that we are also not fighting against Abdoulaye Wade as a person, but we are defending some principles. At the end of our meeting, we did some interviews and answered some questions from the journalists. We let Macky know that no matter who’s in power, *Y’en a marre* will always be the sentinel of our democracy.

From Kaolack to Kolda, the “Doggali” campaign is a success. Everywhere we go, we travel with a van full of people and a very big truck with a sound system big enough to hold a concert. That’s why we are not only doing a caravan, but also a “mobile concert” everywhere we go. We stop in strategic public places to raise awareness about preserving our democracy by not voting Wade and then we perform the “Doggali” song live on the truck, and the whole population sings along with us. Wade is definitely about to be ejected from the presidential seat.

In Tamba, some Wade militants try to attack us, but we defend ourselves very well.

After almost a week touring in the south, we are back in Dakar to close up the “Doggali” campaign. From neighborhood to neighborhood, we tour the capital city and spread our message.

We are very optimistic that our message is well understood and that Wade will be kicked out of power by Senegalese voters on March 25, 2012.

Now that the “Doggali” campaign is done, I’m back at my regular artistic job with my crew 5Kiem Underground, working on our upcoming mixtape that will be launched in a few months. I’m on my way to the studio to choose beats to work on for my new project.





Des mouvements dans l'environnement de Political Bodies

« Il s'agit du changement dans les têtes. Nous faisons la promotion d'un nouveau type humain. Le Nouveau Type Sénégalais. C'est quelqu'un qui ne cherche pas la faute chez les autres. Qui ne dit pas que les problèmes que nous avons ici sont de la faute de l'ancienne puissance coloniale française. Ou bien de la Banque Mondiale. L'homme nouveau est quelqu'un qui assume sa responsabilité. Pour lui-même, sa famille, son environnement. Quelqu'un qui ne jette pas les ordures dans la rue. »

Djily Bagdad, rappeur du le groupe *Skiem Underground*, se sent dans son élément. Chaque mardi soir, les dirigeants des sous-groupes locaux du mouvement protestataire *Y'en a marre* se retrouvent au nord de Dakar, dans l'ancien appartement du journaliste Fadel Barro. En ce jour chaud de septembre 2014, 20 personnes sont assises autour de quelques tables. Sur leurs ordinateurs portables, deux femmes mettent à jour les derniers messages Facebook venus des différents quartiers de la ville. On sert des cacahuètes grillées, tandis que Djily oscille entre les grands mouvements d'idées et les difficultés du quotidien. Il s'agit du projet de coopération avec les divers mou-

Bewegungen im Umfeld der Political Bodies

„Es geht um die Veränderung in den Köpfen. Wir propagieren einen neuen Menschentyp. Den Nouveau Type Senegalais. Das ist jemand, der die Schuld nicht bei den Anderen sucht. Der nicht sagt, an den Problemen, die wir hier haben, sei die ehemalige Kolonialmacht Frankreich Schuld. Oder die Weltbank. Der neue Mensch ist jemand, der Verantwortung übernimmt. Für sich, seine Familie, seine Umwelt. Jemand, der seinen Müll nicht auf die Straße wirft.“

Djily Bagdad, Rapper in der Gruppe *Skiem Underground*, ist in seinem Element. Jeden Dienstag Abend treffen sich die Vorstände der lokalen Untergruppen der Protestbewegung *Y'en a marre* in der ehemaligen Wohnung des Journalisten Fadel Barro im Norden von Dakar. An diesem heißen Septembertag 2014 sitzen 20 Leute an Tischen. Zwei Frauen aktualisieren an Notebooks die Facebook-Meldungen aus den verschiedenen Teilen der Stadt. Frisch geröstete Erdnüsse werden herumgereicht, während Djily zwischen den großen Zusammenhängen und den Mühen der Alltagsebenen hin und her wechselt. Es geht um die geplanten Kooperationen mit Protestbewegungen in Kinshasa, um die anstehenden

vements de protestation à Kinshasa, des élections nationales imminentes au Burkina Faso, de la nomination du dirigeant du groupe local à Kaolack. Au QG de *Y'en a marre*, les idées prennent corps. L'art y prend un poids politique, car c'est ici que l'on a cherché les moyens pour enthousiasmer la jeunesse en faveur d'un changement politique et pour faire échouer la violation de la Constitution prévue par le Président de la République.

Les précurseurs

Tout a commencé en janvier 2011 pendant une coupure d'électricité. Quelques amis, – des rappeurs, des journalistes, Koyo Kouho, la plus connue des galeristes de Dakar – parlaient autour d'un thé de ce qui ne tournait pas rond dans le pays, quand tout à coup, la lumière s'éteignit. Malgré l'augmentation constante du prix de l'électricité, les coupures s'avéraient quasi permanentes. Alors quelqu'un du groupe cria, exaspéré : « Y en a marre ! » Les autres participants étaient d'accord, et avant que la lumière ne soit revenue, on s'était mis d'accord sur le besoin d'un nouveau mouvement. Il fallait un groupe indépendant pour intervenir dans les événements politiques sans se faire acheter ou corrompre. L'exclamation spontanée devint très vite le nom du groupe. En mars de la même année, l'anniversaire de la nomination du Président Wade fut fêté en grande pompe : c'était la première apparition publique importante du nouveau mouvement *Y'en*

Wahlen in Burkina, um die Neubesetzung der Leitung einer Ortsgruppe in Kaolack. Im Headquarter von *Y'en a marre* nehmen Ideen Gestalt an. Kunst bekommt ein politisches Gewicht, denn hier wurde geplant, wie man die Jugend für einen politischen Wechsel begeistern und den geplanten Verfassungsbruch des Präsidenten vereiteln kann.

Wegbereiter

Angefangen hat es im Januar 2011 bei einem Stromausfall. Einige Freunde, Rapper, Journalisten, Koyo Kouho, die bekannteste Galeristin Dakars, saßen beim Tee zusammen und sprachen über das, was im Land gerade falsch lief, als das Licht ausfiel. Obwohl die Strompreise stiegen, war Stromausfall Dauerzustand. „Ich hab die Schnauze voll!“, rief jemand aufgebracht. Die anderen stimmten mit ein, und noch bevor es wieder hell wurde, hatte man sich darauf geeinigt, dass es eine neue Bewegung braucht. Eine unabhängige Gruppe, die in das politische Geschehen eingreift und sich nicht kaufen lässt. Man einigte sich darauf, die Gruppe nach jenem spontanen Ausruf zu benennen. Ihren ersten größeren Auftritt bekam die Bewegung *Y'en a marre* am groß angelegten Jahrestag der Ernennung von Präsident Wade im März desselben Jahres. Als Präsident Wade trotz katastrophalen Missmanagements und entgegen der Verfassung bekannt gab, zum dritten Mal kandidieren zu wollen, explodierte die Lage. *Y'en a marre* organisier-

a marre. Malgré sa gestion catastrophique en contradiction avec la Constitution en vigueur, le Président Wade annonça vouloir se porter pour la troisième fois consécutive candidat à la Présidence de la République : la situation devenait explosive. *Y'en a marre* organisa plusieurs manifestations de masse pour faire sortir les populations de leur désintérêt léthargique et de leur rappeler leurs devoirs en tant que citoyens. Fin 2011/début 2012, les conflits devinrent plus rudes, les fronts opposés plus intransigeants. Malgré les appels du mouvement pour ne pas avoir recours à la violence, les manifestations dégénérèrent juste avant les élections présidentielles et firent 2 morts. Mais les manifestants ne se laissaient pas décourager. Dans la tradition de Malcolm X, *Y'en a marre* propagea l'idée que les bulletins de vote étaient des armes qui devaient être utilisés à bon escient. Ils motivèrent les gens avec leur mot d'ordre : « Peu importe pour qui vous votez, l'important est d'y aller ». Dans sa chanson *23 Juin*, Djily Bagdad évoque les batailles de rues, la police qui essaye d'encercler les manifestants à plusieurs reprises, les canons à eau et les gaz lacrymogènes qui créent une atmosphère de guerre civile et comment il fallut déployer toutes les forces pour éviter que la violence éclate pendant la manifestation.

Le 25 mars 2012, le Président Wade perd les élections. Son successeur, Macky Sall, derrière lequel se rassemblèrent au final

te Massenproteste, um die Leute aus ihrer desinteressierten Lethargie zu holen und an ihre politischen Bürgerpflichten zu erinnern. Über die Jahreswende 2011/12 wurden die Auseinandersetzungen heftiger, die Fronten unversöhnlicher. Trotz des Aufrufs der Bewegung, keine Gewalt anzuwenden, eskalierten im Vorfeld der Präsidentschaftswahlen die Demonstrationen, es gab zwei Todesopfer. Doch die Demonstranten ließen sich nicht abschrecken. *Y'en a marre* propagierte in der Tradition von Malcolm X, dass Stimmzettel wie Waffen seien, die gut eingesetzt werden müssten. Sie motivierten die Leute, ihre Parole lautete: Es ist egal, was ihr wählt, aber geht wählen. In seinem Song *23 Juin* singt Djily Bagdad von den Straßenschlachten, wie die Polizei versucht, die Demonstranten einzukesseln, wie Wasserwerfer und Tränengas eine Atmosphäre von Krieg schaffen und es nur unter Aufbietung aller Kräfte möglich bleibt, die Demonstration gewaltfrei zu halten.

Am 25. März 2012 wurde Präsident Wade abgewählt. Sein Nachfolger Macky Sall, hinter den sich zum Schluss alle Oppositionsparteien versammelten, übernahm die Macht. Bei seiner Antrittsrede nachts auf dem mit freudig feiernden Menschen vollgepackten Place d'Obélisque dankte Sall allen Präsidentschaftskandidaten und der Bewegung *Y'en a marre*. Gegenüber dem Rednerpult des neuen Präsidenten inmitten der Menge auf einem Lastwagen mit Sound System

tous les mouvements d'opposition, prit le pouvoir. Le soir des élections, lors de son discours inaugural sur la Place d'Obélisque, face à une foule en liesse, Sall remercia tous les candidats aux élections présidentielles et le mouvement *Y'en a marre*. En face de la tribune du nouveau président se tenaient, au plein milieu de la foule sur un camion équipé d'une sonorisation, des représentants de *Y'en a marre*, les bras levés en croix au dessus de leurs têtes. Ils portaient des casquettes de base-ball, des pantalons larges, des survêtements. Un porte parole s'approcha du micro pour annoncer que le mouvement *Y'en a marre* était satisfait des résultats électoraux, mais qu'ils allaient rester très vigilants et observer de très près le nouveau président comme ils l'avaient fait avec le précédent. Le travail ne faisait que commencer.

Urban Poetry Guerilla

Quelques semaines après les élections, Yolanda fit la connaissance des activistes militants sénégalais et tissa de nombreux contacts. Elle était fascinée par un optimisme mêlé d'un pragmatisme dynamique. *Y'en a marre* avait remporté une victoire, mais ils n'y voyaient qu'une petite étape. Il restait plusieurs revendications à réaliser : l'éradication de la corruption, l'élargissement des droits civiques et la remise en état des institutions les plus diverses. Le point de départ du mouvement avait été les gens dans la rue, qui avaient donné une voix claire et une présence physique incon-

standen einige Vertreter von *Y'en a marre* und reckten gemeinsam die Hände überkreuzt in die Luft. Sie trugen Baseballcaps, weite Hosen, Trainingsjacken. Ein Sprecher ging ans Mikrofon und erwiderte, dass *Y'en a marre* mit dem Ausgang der Wahl zufrieden sei, sie aber den neuen Präsidenten genauso argwöhnisch beobachten würden wie den alten. Die Arbeit habe gerade erst begonnen.

Urban Poetry Guerilla

Ein paar Wochen nach der Wahl hatte Yolanda die Aktivisten der senegalesischen Szene in Dakar kennen gelernt und zahlreiche Kontakte geknüpft. Sie war fasziniert vom Optimismus, der sich mit tatkräftigem Pragmatismus verband. *Y'en a marre* hatte einen Sieg errungen, aber sah das erreichte Ziel nur als Abschluss einer kleinen Etappe an. Auf der Agenda standen die Beseitigung der Korruption, die Ausweitung der Bürgerrechte und die Instandsetzung unterschiedlichster Institutionen. Ausgangspunkt der Bewegung waren die Menschen auf der Straße gewesen, die ihrem Nicht-einverständnis eine deutliche Stimme und eine nicht zu ignorierende physische Präsenz verliehen. Für Yolanda war der Einsatz des Körpers der zentrale Punkt, der den Erfolg brachte. Der alte Präsident dominierte auf den Fernsehkanälen, die Hip-Hop-Bewegung im Stadtbild. Sie nahm sich nicht einfach den öffentlichen Raum, sie schaffte ihn erst durch die Inbesitznahme. Politik wurde durch den Zusammen-

testable à leur désaccord. Pour Yolanda, cet engagement du corps était le point central du succès obtenu. L'ancien président était sur toutes les chaînes de télévision, mais le mouvement hip-hop était partout dans le paysage urbain. Ce mouvement ne s'est pas contenté de s'emparer de l'espace public, il l'a créé par sa prise de possession. La politique elle-même s'est vu transformée grâce au rassemblement des gens dans la rue. Avant, la politique, c'était des experts qui négociaient, dans des sphères isolées, des questions de fond ; là, la politique devenait une action qui concerne tout le monde et où tout le monde participe à la tâche. Les manifestants militaient avec leurs corps pour la fin de l'ancien régime, et les danseurs dans les rues représentaient ce bouleversement révolutionnaire.

La mise en scène du pouvoir politique a toujours un caractère théâtral. Pour saper et contester ce pouvoir, il faut aussi bien des arguments que des contre-images qui échappent au contrôle du pouvoir politique. Les mouvements d'opposition ont leurs grandes figures entrant dans l'univers de la culture pop mondialisée mais perçus très différemment au niveau local. Le héros de l'un est l'ennemi de l'autre : Le Che, Gaddafi, Malcolm X, Julian Assange. Les mouvements politiques créent des costumes signifiants, utilisent des chorégraphies de masse ou des mises en scène individualisées du corps. En parallèle à la création du mouvement *Y'en a marre* et du « Printemps

schluss der Menschen auf der Straße transformiert. War Politik zuvor eine Verhandlung über Sachfragen von Experten in einer abgesonderten Sphäre, wurde Politik nun zu einem Akt, der alle etwas angeht und von allen verhandelt wird. Die Demonstrierenden standen mit ihren Körpern für die Beendigung des alten Regimes ein, und die Tänzer auf der Straße repräsentierten den Umbruch.

Die Inszenierung von Macht hat einen theatralen Charakter. Die Unterminierung und Infragestellung dieser Macht operiert sowohl mit Argumenten wie auch mit der Produktion von Gegenbildern, die sich der Kontrolle der Macht entziehen. Gegenbewegungen haben ihre großen Figuren, die in der globalisierten Pop-Kultur Einzug halten und lokal sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Wer für die einen ein Held ist, ist für die anderen ein Feind: Che, Gaddafi, Malcolm X, Julian Assange. Politische Bewegungen entwickeln signifikante Kostüme, benutzen Massenchoreografien oder individualisierte Körperinszenierungen. Parallel zur Gründung von *Y'en a marre* und zum arabischen Frühling besetzte 2011 die *Occupy*-Bewegung die öffentlichen Plätze und die Feuilletons, die Theater- und Kunstwelt. Ähnlich wie *Occupy* zielte *Y'en a marre* darauf ab, eine im Stadtraum sichtbare Vertretung für die bisher stumme Mehrheit zu bilden, offensichtliche Ungerechtigkeiten zu benennen und den Wandel zu initiieren, indem der

arabe », le mouvement *Occupy* s'empara des places publiques, des pages culturelles de journaux et revues, des théâtres et des musées en automne 2011. Semblable à *Occupy*, *Y'en a marre* avait pour but de créer une représentation visible dans l'espace urbain pour la majorité silencieuse, de nommer clairement les injustices évidentes et d'initier le changement en le mettant en pratique au sein même du mouvement. Le manque d'influence de l'individu était comblé par la création d'un mouvement. La réalité – vécue d'une manière fragmentaire – devint maniable dans les slogans et les principes. Mais contrairement à *Occupy*, le mouvement *Y'en a marre* réussit à atteindre de larges couches de la population et devint la plus forte expression du mécontentement général dans le pays. Le mouvement utilise le vocabulaire de la culture hip-hop, le chanté-parlé véhiculant des messages politiques, mélange le français avec le Wolof, la langue la plus parlée au Sénégal, et crée de cette manière une forme de contestation que les membres du mouvement ont appelé « *urban poetry guerilla* ». Partout sur les places publiques de la capitale, dans les autobus bondés, sur les petits marchés, les militants tentent de toucher la jeunesse avec leurs chansons et leurs chorégraphies, oscillant entre arts martiaux stylisés et breakdance. C'est ainsi qu'*Y'en a marre* a prit le rôle des médias indépendants, en relayant des informations sur les événements et problèmes sociaux du reste du pays.

Wandel selbst in der Bewegung praktiziert wurde. Die Einflusslosigkeit des Einzelnen wird im Zusammenschluss zu einer Bewegung aufgehoben und die fragmentarisch erlebte Wirklichkeit in Grundsätzen und Parolen handhabbar gemacht. Aber anders als *Occupy* konnte *Y'en a marre* breite Bevölkerungsschichten erreichen und wurde zum stärksten Ausdruck der allgemeinen Unzufriedenheit des Landes. Die Bewegung griff auf das Vokabular der Hip-Hop-Kultur zurück, benutzte Sprechgesang mit politischen Botschaften, mixte Französisch mit Wolof, der meistgesprochenen Sprache Senegals, und kreierte so eine Protestform, die die Mitglieder „*urban poetry guerilla*“ nannten. Die Aktivisten gingen auf die öffentlichen Plätze der Hauptstadt, in die überfüllten Busse und verwinkelten Märkte, um mit ihren Songs und ihren zwischen stilisierter Kampfkunst und Breakdance changierenden Choreografien die Jugend zu erreichen. *Y'en a marre* übernahm die Rolle der unabhängigen Medien und berichtete, was sich im Land abspielte, welche sozialen Verwerfungen gerade stattfanden.

Botschafter einer Generation

Das *Journal Rappé* läuft, seit der alte Präsident abgedankt hat, zwei Mal die Woche im senegalesischen Fernsehen und auf YouTube. Keyti und Xuman, ebenfalls Gründungsmitglieder von *Y'en a marre*, machen ein Nachrichtensendung, die mit den gra-

Ambassadeurs d'une génération

Depuis la démission de l'ancien Président, le *Journal Rappé* paraît deux fois par semaine sur la télévision sénégalaise et sur Youtube. Keyti et Xuman – tous deux membres fondateurs de *Y'en a marre* – produisent une émission d'informations dotée de tous les insignes graphiques qui lui donnent un air très sérieux : un globe terrestre tournant, des barres d'informations, des interviews en direct et des complets-vestons. Avec leurs invités, ils rappent en français et en Wolof à propos des nouvelles manifestations à l'Université de Dakar, des programmes de la Banque Mondiale, de la vie des populations au nord-ouest de l'Irak et sur le racisme général aux USA et en Europe. En juin 2014, Xuman diffusa une émission consacrée aux affaires d'un policier corrompu de Dakar qui avait tiré un profit important du trafic de cocaïne d'Amérique du Sud vers l'Europe via le Sénégal. Quand il y affirma que ce policier n'était certainement pas le seul à être mêlé à cette affaire, il fut arrêté et mis en détention provisoire pour dénonciations calomnieuses. Les médias, alarmés et indignés, relayèrent ce cas immédiatement. Djily organisa des manifestations, le milieu hip-hop activa tous ses contacts avec la politique. Cinq jours plus tard, Xuman fut remis en liberté.

Dans l'Europe post-démocratique, la place grandissante des nouvelles technologies et de la mondialisation au sein de notre vie privée, ainsi que du monde du travail avec une

fischen Insignien der Seriosität versehen ist: sich drehende Weltkugel, Infobalken, Liveschaltungen und Anzüge. Sie rappen in Französisch und Wolof mit wechselnden Gästen über die neuen Proteste an der Universität von Dakar, über die Programme der Weltbank, das Leben der Zivilisten im Nordwesten des ehemaligen Irak und den alltäglichen Rassismus in den USA und Europa. Als Xuman Mitte Juni 2014 in einer Sendung über die Geschäfte eines korrupten Polizisten aus Dakar berichtet, der mit Kokainschmuggel von Südamerika über Senegal nach Europa gute Gewinne machte, und andeutete, dass der Polizist nicht alleine hinter der Organisation stecken könne, wurde er wegen falscher Anschuldigungen in Untersuchungshaft genommen. Die Medien berichteten alarmiert und aufgebracht über den Fall. Djily organisierte Demonstrationen, die Hip-Hop-Szene aktivierte alle Kontakte in die Politik. Xuman wurde nach 5 Tagen wieder freigelassen.

Im postdemokratischen Europa hat die voranschreitende Digitalisierung und die Globalisierung des Privatlebens und der Arbeitswelt sowie die zunehmende Liberalisierung des Letzteren zu einer Verunsicherung geführt, die den Einzelnen die Sphäre des Privaten als Zufluchtsort imaginieren lässt. Das Politische ist aus dem individuellen Entscheidungsbereich verschwunden. Angst vor einer diffusen Bedrohung durch Terrorismus, Wirtschafts-

libéralisation de plus en plus importante, ont contribué à un sentiment d'insécurité. La sphère du privé est ainsi vue comme un refuge face à ces menaces. La politique a disparu des décisions individuelles. La peur d'une menace diffuse causée par le terrorisme, les crises financières ou bien les épidémies anarchiques, tout cela isole les gens ; les réseaux sociaux simulent une certaine communauté ; les protestations de masse ne sont pas initiées pour lancer un changement profond des situations, mais au contraire pour empêcher tout changement. *Y'en a marre* est un autre modèle politique et dépasse le stade de la simple indignation grâce au hip-hop. Le mouvement prend ses responsabilités.

Corps politiques

« À l'origine, le hip-hop était une réponse à l'abandon brutal de la jeunesse noire dans l'Amérique des années 1970 », écrivait l'activiste américain Bakari Kitwana. Il y avait seulement besoin d'une bouche pour parler ; d'un corps pour danser ; de la capacité d'écouter et de la frustration par rapport à la situation. Depuis, le hip-hop est devenu un phénomène mondial.

De plus en plus de jeunes, dans les pays les plus divers, redéfinissent les images de la culture hip-hop et les utilisent dans leurs propres contextes. Dans les débats télévisés, les élites politiques ne peuvent pas contrôler les contenus et les buts, car ils ne connaissent pas les codes.

krisen oder unberechenbaren Epidemien isoliert die Menschen, Netzwerke simulieren Verbundenheit, massenwirksame Proteste werden nicht für eine Veränderung der Verhältnisse initiiert, sondern um jegliche Veränderung zu verhindern. *Y'en a marre* steht für ein anderes Modell des Politischen und geht mit den Mitteln des Hip-Hop über das Stadium der bloßen Empörung hinaus. Die Bewegung übernimmt Verantwortung.

Politische Körper

Hip-Hop war eine Antwort auf die rücksichtslose Aufgabe der schwarzen Jugend im Amerika der 70er Jahre, schreibt der US-amerikanische Aktivist Bakari Kitwana. Man brauchte nur einen Mund, um zu sprechen, einen Körper, um zu tanzen, die Fähigkeiten zuzuhören und die Frustration mit den Verhältnissen. Inzwischen ist Hip-Hop global geworden. Immer mehr Jugendliche in den unterschiedlichsten Ländern deuten die Bilder der Hip-Hop-Kultur um und benutzen sie in ihrem Kontext. Die politischen Eliten und Talkshows können die Inhalte und Ziele nicht kontrollieren, weil sie von den Codes ausgeschlossen sind.

„In den Senegal“, sagt Dr. Niang, Professor für Soziologie an der Universität Gaston Berger in Saint-Louis, „kam Hip-Hop über Videokassetten in den 80er Jahren. Das, was die Leute sahen und hörten,

« Au Sénégal, » dit le Docteur Niang, Professeur de Sociologie à l'Université Gaston Berger de Saint-Louis, « le hip-hop est arrivé via les cassettes-vidéos dans les années 1980. Ce que les gens y entendaient et voyaient, était à la fois nouveau et en même temps familier. Le « sound » était nouveau, les « breaks » inconnues, mais quelques mouvements des b-boys dans les vidéos ressemblaient aux danses d'ici. La première génération qui prit contact avec le hip-hop essaya de copier le style de vie. C'étaient des jeunes gens issus de la couche moyenne qui regardaient les cassettes VHS. Ils imitaient la mode, la danse. L'acte de résistance était la création d'une propre culture de jeunes qui ne se basait pas sur des valeurs traditionnelles : un processus inouï dans une société, où ce sont les vieux qui détiennent le pouvoir.

Fin des années 1990, quand le FMI et la Banque Ford firent appliquer des réformes sévères ruinant ainsi l'infrastructure du pays et le secteur de l'éducation, le rap est devenu politique au Sénégal. Les jeunes ne pouvaient plus se payer une formation, la paix sociale était menacée. C'est dans cette ambiance que Pee Froiss sortit sa chanson *Génération sacrifiée* qui éclata comme une bombe. Les jeunes s'identifièrent à ce morceau qui exprimait exactement ce que

war völlig fremd und gleichzeitig vertraut. Der Sound war neu, die harten Breaks unbekannt, aber einige Bewegungen der B-Boys in den Videos hatten Ähnlichkeiten mit den Tänzen von hier. Die erste Generation, die mit Hip-Hop in Berührung kam, versuchte, den Lifestyle zu kopieren. Es waren junge Leute aus der Mittelschicht, die sich die VHS-Kassetten anschauten. Sie imitierten die Mode, den Tanz. Der Moment des Widerstands lag in der Schaffung einer eigenen Jugendkultur, die nicht auf traditionellen Werten beruht. Ein unerhörter Vorgang in einer Gesellschaft, in der die Alten das Sagen haben.“

Politisch wurde der Rap im Senegal vor allem in den späten 90ern, als der IWF und die Fordbank Reformprogramme durchsetzten, die die Infrastruktur und den Bildungssektor ruinierten. Junge Leute konnten sich keine Ausbildung mehr leisten, der soziale Frieden war gefährdet. In dieser Stimmung brachte Pee Froiss den Song *Génération sacrifiée* heraus, der einschlug wie eine Bombe. Die jungen Leute identifizierten sich mit dem Song, der das zum Ausdruck brachte, was sonst keiner zu sagen wagte. Dass eine Generation in diesem Land heranwächst, die keinen Einfluss hat, keine Stimme, keine Zukunft.

personne n'osait dire : « Dans ce pays une génération grandit sans aucune influence, sans voix, sans futur. »

Dans une enquête menée avec ses étudiants il y a 2 ans, le Dr Niang a compté plus de 1200 groupes hip-hop à Dakar. À cela s'ajoutent encore certainement d'autres, inconnus pour l'instant. De plus, même au cours du sondage, ces 1200 groupes se sont défaits et regroupés autrement. Ils ont créé de nouvelles alliances. Au Sénégal, un rappeur se considère comme un ambassadeur de son pays et de sa génération, ce qui amène une responsabilité pour chacun. La production se fait dans de simples studios. Les vidéos sont financées par des subventions des ONG et des programmes internationaux. On les utilise, de préférence, comme un moyen d'information. Dans le clip de la chanson *Aksidaa*, une voiture heurte une barrière de sécurité et fait un tonneau, le tout filmé au ralenti. Le « beat » commence. Quatre jeunes hommes se tiennent sur un îlot au milieu de la rue. Autour d'eux, la circulation est intense, ils tirent leurs casquettes vers le bas. Des images d'accidents graves se succèdent. Une femme tape des messages sur son portable, ne remarque pas un virage et s'écrase contre un arbre. Les jeunes rappent sur les dangers des excès de vitesse. D'autres vidéos sont utilisées pour informer sur Ebola ou sur les moyens de contraception.

1200 Hip-Hop-Crews hat Dr. Niang mit seinen Studenten bei einer Erhebung vor zwei Jahren in Dakar gezählt. Daneben dürfte es noch etliche unbekannte geben. Die 1200 Crews hatten sich während der Zeit der Datenerfassung aber auch schon wieder umgruppiert. Sie sind neue Allianzen eingegangen. Ein Rapper im Senegal versteht sich als Botschafter seines Landes und seiner Generation, und das geht mit einer Verpflichtung einher. Produziert wird in einfachen Studios. Die Videos finanzieren sich über die Zuschüsse von NGOs und internationalen Programmen und werden bevorzugt als Mittel der Aufklärung eingesetzt. Im Clip zum Song *Aksidaa* fährt ein Auto in eine Leitplanke und überschlägt sich in Zeitlupe. Der Beat setzt ein. Vier junge Männer stehen auf einer Verkehrsinsel. Um sie herum tost der Verkehr, während sie sich die Baseballcaps nach unten ziehen. Weitere drastische Unfallbilder folgen. Eine Frau tippt Nachrichten in ihr Handy, übersieht eine Kurve und knallt gegen einen Baum. Die Jungs rappen über die Gefahren des zu schnellen Fahrens. Andere Hip-Hop-Videos werden zur Aufklärung über Ebola eingesetzt oder über Empfangnisverhütung.

„Die Hip-Hop-Kultur kommt von der Straße“, sagt Docta, Graffiti-Künstler, der *Festigrapp*, das erste Graffiti-Festival in Afrika gegründet hat. Er kommt gerade zurück aus Dubai, wo eine Galerie eine Vernissage mit seinen Bildern ausrichtete.

« La culture hip-hop est une culture qui vient de la rue » dit Docta, artiste graffeur qui a créé le Festigraff, le premier festival de graffitis en Afrique. Il revient de Dubai où a eu lieu un vernissage de ses tableaux dans une galerie connue.

« Le hip-hop est un style de vie à travers lequel on exprime ce qui est. Lasalle pensait que toute grande action politique commence par dire de ce qui est. Mes dessins font partie de la rue. La danse, c'est le corps humain. Il ne montre pas ce qui est possible, mais ce qui est. Le hip-hop, c'est la rue. Quand je peins, je suis moi-même la rue. Dans les sociétés occidentales, il y a peut-être besoin de se positionner contre quelque chose, de détruire quelque chose pour exprimer son mécontentement. Mais ici, il s'avère nécessaire de redonner quelque chose à la société, de construire quelque chose avec l'art. J'ai peint sur un mur public dans un quartier pauvre, un médecin avec le slogan La Médecine doit être gratuite. J'ai pu mobiliser un docteur du quartier et l'inciter à distribuer gratuitement des tests du sida et de grossesse. Les gens doivent apprendre qu'ils ont des droits. »

Depuis les vagues de protestation de 2011, la relation entre l'art et le militantisme politique s'est intensifiée. Ces activistes

„Hip-Hop ist ein Lebensstil, bei dem man das ausdrückt, was ist. Lassalle meinte, jede große politische Aktion beginnt damit zu sagen, was ist. Meine Zeichnungen sind Teil der Straße. Der Tanz ist der menschliche Körper. Er zeigt nicht, was möglich ist, sondern das, was gerade ist. Hip-Hop ist die Straße. Wenn ich male, bin ich die Straße. In westlichen Gesellschaften gibt es vielleicht das Bedürfnis, sich gegen etwas zu stellen, etwas zu zerstören, um seine Unzufriedenheit auszudrücken. Aber hier ist es notwendig, etwas der Gesellschaft zurück zu geben, etwas Aufzubauen mit Kunst. Ich habe zum Beispiel in einem armen Viertel einen Arzt auf eine Wand gemalt mit dem Slogan Medizin muss kostenlos sein. Ich konnte einen Arzt aus dem Viertel gewinnen, Aidstests und Schwangerschaftstests kostenlos zu verteilen. Die Leute müssen lernen, dass ihnen Rechte zustehen.“

Seit den Protestwellen von 2011 hat sich das Verhältnis von Kunst und politischem Aktivismus intensiviert. Aktivisten formulieren mit künstlerischen Mitteln Positionen, die sonst in der Öffentlichkeit kein Gehör fänden. Sie erreichen Menschen, indem sie griffige Parolen mit fetten Beats unterlegen, die sich ins Gedächtnis einhaken, indem sie treffende Bilder für ihre gesell-

expriment des positions par des moyens artistiques qui, autrement, ne trouveraient aucune audience dans l'opinion publique. Ils parviennent à toucher des gens en accompagnant leurs mots d'ordre avec des « beats » bien gras qui restent dans la mémoire en créant des images dévoilant leurs buts socio-politiques. De plus, la danse crée un espace dans lequel l'utopie peut se réaliser temporairement. Le mot d'Alain Badiou « La danse symbolise l'espacement de la pensée » gagne dans ce contexte une dimension politique. Au Sénégal, le hip-hop est en partie utilisé comme stratégie d'un mouvement politique. L'appropriation du vocabulaire de mouvements des *Urban Dances* américaines et des traditions d'Afrique Occidentale permet d'exprimer sa propre situation, spécifique d'un nouveau départ, mais également d'élaborer de nouveaux modèles de mouvement et de pensée.

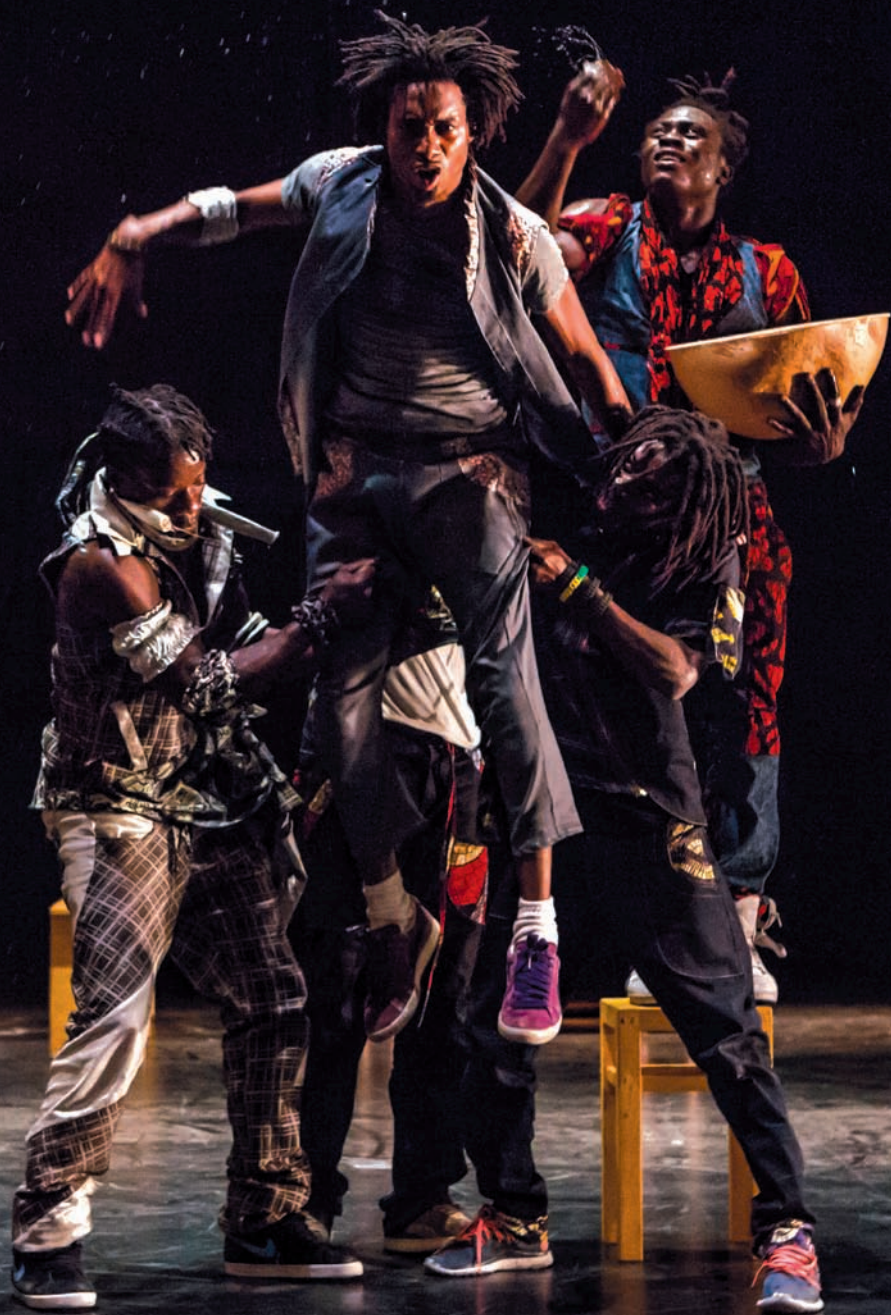
schaftspolitischen Ziele entwerfen. Tanz aber schafft darüber hinaus einen Raum, in dem eine Utopie temporär wirklich wird. Alain Badiou's Diktum „Der Tanz symbolisiert den Raum, der das Denken ausfüllt“ bekommt in diesem Kontext eine politische Dimension. Hip-Hop im Senegal wird nur zum Teil eingesetzt als Strategie einer politischen Bewegung. Die Aneignung verschiedener Bewegungsvokabulare, der amerikanischen *Urban Dances* und westafrikanischer Traditionen ermöglicht es, die eigene spezifische Situation des Aufbruchs auszudrücken und zugleich neue Bewegungs- und Denkmuster zu entwickeln.





Eigentlich siehst du mich nicht.





B-Boy Ben-j

LA VIE EST RÉELLE DAS LEBEN IST ECHT

Nous faisons tous attention
Wir richten unsere ganze Aufmerksamkeit
à la vie alors que nous
auf das Leben, obwohl wir
devons faire attention à
auf uns selbst Acht
nous mêmes.
geben sollten.

Nous disons tous que le
Wir alle sagen,
système est contrôlé,
dass das System kontrolliert wird,
alors que c'est nous qui
obwohl wir selbst
faisons le système.
das System sind.

On nous fait comprendre
Man gibt uns zu verstehen,
que le temps est de
dass Zeit

l'argent est-ce que

Geld und

l'argent est la nécessité

Geld eine

de l'homme.

menschliche Notwendigkeit sei.

La politique tue ce monde

Die Politik tötet die Welt,

qui nous donne la vie.

die uns das Leben schenkt.

On ferme les yeux parce

Wir verschließen davor die Augen,

qu'on n'a pas le courage

weil wir keinen Mut haben,

de s'opposer à eux.

uns gegen sie aufzulehnen.

Sommes-nous libres de

Können wir über unser eigenes Leben

notre propre vie?

frei entscheiden?

Le superficiel est juste un

Die Oberfläche ist nur

test que nous nous

ein Test,

imposons pour oublier
den wir uns selbst auferlegen,

que nous sommes des
um zu vergessen,

êtres humains.
das wir menschliche Wesen sind.

Personne n'est supérieur
Niemand ist einem anderen

à personne,
überlegen,

car nous avons tous
denn wir haben

le même sang qui est
all das gleiche

rouge.
rote Blut.

Et ce monde est celui dans
Und das ist die Welt,

lequel nous vivons.
in der wir leben.

Vivons «Peace, Love and
Lasst uns "Peace, Love and

Harmony».
Harmony" leben.

Do you know who I am?

Do you know who I am?

Je suis toi et tu es moi.

Ich bin du, und du bist ich.

These are my

These are my

Political Bodies.

Political Bodies.

L'unité fait de nous la force

Einheit macht aus uns die Kraft

de ce monde.

dieser Welt.

B-Boy Ben-j

B-Boy Ben-j

About the Project *Political Bodies*

My main motivation in the project — with the dancers and the musician MATA-DOR in Dakar — was to explore the engagement between body and politics. During my “artist in residence” in Senegal in 2012, I discovered the hip-hop culture in Dakar and was mesmerized by the dancers’ virtuosity.

Looking at them dancing in the public spaces, I began to wonder who defined the term “contemporary” in dance. As a Mexican choreographer living in Hamburg, I learned that modernity only had a Eurocentric definition. But what happens outside Europe? And how can it influence development in dance? With dancers and musicians, I wanted to explore the various aspects of *body presence* in public spaces and its effect on politics, arts and society.

The aim of this project was to investigate the position of the body in an artistic and political context, defining the term *contemporaneity* from a non-European point of view. I called this *the periphery*, which means looking beyond/outside of Europe. In 2011, a political movement called “Y’en a marre” (enough is enough) was started in Dakar. This movement was called an urban *poetry guerrilla* action and was initiated by artists, intellectuals and musicians to inspire youth to take political responsibility.

In addition, throughout the past few years the hip-hop dance community in Dakar has been growing immensely. It shows that the manifestation of the body in politics and in public spaces is a strategy that’s likely to contribute to changing society. For the project, I invited 5 dancers and one musician from Dakar, as well as a US American-Swiss DJ to strengthen the bond and fusion between the presence of the body in public spaces and its relationship to arts, society and politics. I see these elements as one aspect that cannot be separated. This is a discourse about what comes after post-modernity. A deconstruction has already begun and we shared and discussed these thoughts and questions with the dancers and the musicians.

We developed and researched in Senegal and came back to Germany to continue the work for two more weeks. Our rehearsal took place in Hamburg and the premiere was at the Kampnagel in Hamburg, Germany’s largest production and performance facility for national and international freelance artists and one of the most reputable venues for the performing arts since 1984. Afterwards we went to Cologne where *Theater im Bauturm* had offered us a venue, and we performed twice to packed houses.

In my work, as I pursue the artistic processes, I'm always interested in the stories and biographies of the artists so that I can incorporate their environments and their perspectives. It becomes an exchange or a collaboration that we experience together. That's why, for me, the preparation period of the project is as important as the rehearsal itself.

The manifestation of the body in an unexpected context could be seen as a political declaration. — *Gutiérrez*

Concept and Artistic Direction: **Yolanda Gutiérrez** [Choreography],

Jens Dietrich [Dramaturgy]

Artistic Assistance: **Daniel Chelminiak**

Set design: **Anton Lukas**

Costumes: **Tukki Mode**

Dance: **Baidy Bâ, B-Boy Abdallah, B-Boy Ben-j,**

Papa Sangoné Vieira, Lamine Diagne

Music: **Matador**

DJ: **Zen Jefferson**

Management: **Janosch Pomerence**

Lights: **Ricarda Könecke**

Internship: **Joana Richter**

Booking: **Annette Buschermöhle**

Training: **Saky Tchebe Bertrand, Wajdi Gagui, Nina Wollny,**

Trinidad Martínez, Andres Moreno García

Counselling Senegal: **Djily Bagdad**

Corporate Design: **Daniel Sauthoff**





Rap et africanité: S'engager pour le devenir d'une nouvelle Afrique

Le mouvement hip-hop en Afrique s'est caractérisé à ses débuts par une tendance à reproduire des créations faites notamment aux États-Unis et en France. Mais, même si l'influence occidentale est toujours présente, on pourrait cependant constater qu'il y a une certaine « tropicalisation » qui exprime le potentiel créatif des jeunes africains. Ceux-ci ne se contentent plus de reproduire des modèles tels quels, ils y apportent leur touche personnelle dans un élan de contribution de la jeunesse africaine à la construction des identités des jeunes du monde.

Ainsi, s'il est admis qu'il y a eu cette forte présence de l'imitation de créations occidentales rejetées du reste par la société globale en général, et fréquemment soulignées (Perullo 2007: 251 ; Casco 2006: 230-231 ; Niang 2006 : 167-168) ; aujourd'hui, le hip-hop, globalement, connaît des réorientations majeures. Produit artistique d'une jeunesse africaine en mal d'expression, cette branche du hip-hop a troqué la reprise de Face B par des *lyrics* originaux dont l'un des maîtres-mots est la « conscientisation ».

En se fondant principalement sur les productions des jeunes rappers sénégalais comme je le fais dans ce chapitre, et en les comparant avec leurs homologues maliens, burkinabé, guinéens, ghanéens,

Rap und Afrikanität: Einsatz für die Zukunft eines neuen Afrikas

Die Hip-Hop-Bewegung in Afrika hatte anfangs die Tendenz, Songs aus den USA und Frankreich zu reproduzieren. Trotz des weiterhin bestehenden westlichen Einflusses lässt sich eine „Tropikalisierung“ feststellen, die das kreative Potenzial der jungen Afrikaner zum Ausdruck bringt. Diejenigen, denen es nicht mehr genügt, immer die gleichen Rollenbilder zu bedienen, tragen im Beteiligungsdrang afrikanischer Jugend ihre persönliche Note zur Identitätsbildung der Weltjugend bei.

Obwohl zunächst hauptsächlich westliche Werke nachgeahmt wurden – was die globale Gesellschaft größtenteils negativ beurteilte (Perullo 2007: 251; Casco 2006: 230–231; Niang 2006: 167–168) – entstehen heute im Hip-Hop bedeutende Neuorientierungen. Als künstlerisches Produkt einer unzufriedenen afrikanischen Jugend hat dieses Hip-Hop-Genre die Aufbereitung von B-Seiten gegen die Produktion von Neutexten eingetauscht, bei denen „Bewusstseinsbildung“ eines der zentralen Stichworte ist.

Schaut man sich die Produktionen der jungen senegalesischen Rapper im Vergleich mit ihren Kollegen aus Mali, Burkina Faso, Guinea und Ghana (Künzler 2007; Cho 2008; Dunn 2006) genau an, wie ich es in diesem Kapitel tue, kann man jenseits der lokalen Besonderheiten über die

etc. (Künzler 2007; Cho 2008; Dunn 2006), l'on peut être frappé par la convergence de leurs thématiques, au-delà de spécificités locales.

L'une des thématiques que ces jeunes artistes évoquent et que j'aimerais aborder ici se rapporte à l'engagement par rapport aux problèmes et à la place de l'Afrique dans le monde globalisé (Niang 2011). Dans leur entendement et pratique, le hip-hop tout entier, devrait être un élément clé de la réaffirmation de la place centrale que l'Afrique, « berceau des civilisations », peut et doit jouer. Ces convergences de vue sont inspirées par l'idée que les Africains qui vivent actuellement des situations difficiles assez communes sur le plan politique (mal-gouvernance), social (pauvreté), culturel (« crise des valeurs »), etc., ont été à l'avant-garde du monde. Les *hip-hoppeurs* s'attellent ainsi à recréer des cadres renouvelés d'une africanité en perte de vitesse à travers la promotion d'un Africain nouveau décomplexé et redevenu conscient de ses possibilités.

Cela mène à des créations artistiques qui, sous des formes musicales, scripturaires, graphiques (*DJing*, *MCing*, graffiti, danse hip-hop), tentent de miser à fond sur un art engagé. Cet engagement est perceptible à travers l'ensemble des branches des cultures urbaines, même si dans ce court chapitre, je mets l'accent sur le rap, plus précisément le *MCing*. Deux points principaux sont évoqués dans ce travail : un premier porte sur l'évolution de l'imitation

Übereinstimmung ihrer Themen verblüfft sein.

Eine der Thematiken, die diese jungen Künstler vorbringen und die ich hier erörtern möchte, bezieht sich auf das Engagement hinsichtlich der Probleme und der Stellung Afrikas in einer globalisierten Welt (Niang 2011). In ihrem Verständnis und ihrer Praxis sollte Hip-Hop ein Schlüsselement der erneuten Bestärkung der Zentralstellung Afrikas als „Wiege der Zivilisationen“ sein. Diese Perspektivenübereinstimmungen sind von der Vorstellung inspiriert, dass die Afrikaner, die die aktuell schwierige Situationen im politischen (miserable Regierungsführung), sozialen (Armut) und kulturellen („Wertekrise“) Bereich erleben, einst die Avantgarde der Welt waren. Die Hip-Hopper machen sich dementsprechend daran, den Rahmen einer immer mehr ins Hintertreffen geratenden Afrikanität neu abzustechen und das Bild eines neuen, von seinen Komplexen befreiten und sich seiner Potenziale bewussten Afrikaners in den Vordergrund zu stellen.

Dies führt zu Kunstproduktionen, die in Form von Musik, Writing und Grafik (*DJing*, *MCing*, Graffiti, Hip-Hop-Tanz) ganz und gar versuchen, auf Engagement zu setzen. Dieses Engagement ist durch die Gesamtheit der einzelnen Sparten der Urban Cultures hindurch spürbar, wenngleich ich in diesem kurzen Kapitel lediglich auf den Rap, genauer genommen auf das *MCing* Bezug nehme. Zwei Punkte sind darin von

aux prises de consciences panafricanistes, et un deuxième sur la représentation revendiquée de leur continent par des rappeurs.

De l'imitation aux prises de consciences panafricanistes: la longue marche du rap africain

Des différences significatives caractérisent la naissance du hip-hop aux États-Unis et en France, par rapport au Sénégal. L'une des différences les plus fondamentales est la nature de la catégorie sociale qui a créé le mouvement dans ces pays. Aux États-Unis et en France, le hip-hop a été porté par des jeunes issus de classes sociales populaires et de communautés migrantes en particulier. En effet, c'est d'abord dans le Bronx, que les premières manifestations du mouvement, sous la forme des *block parties*, se mettent en place sous la houlette de DJ Kool Herc, un Jamaïcain d'origine. En France, ce sont principalement des jeunes des cités dites « difficiles », majoritairement issus des communautés noires et arabes en général, qui implantent le mouvement.

Au Sénégal, par contre, et dans d'autres pays africains, les premiers jeunes qui se sont intéressés au mouvement, dès le milieu des années 1980, sont issus des classes moyennes et supérieures, qui avaient ainsi plus commodément accès aux supports musicaux, vidéographiques, etc. en provenance des États-Unis et de la France. Cela a commencé préalablement avec la « danse debout », le *Smurf* précisément. Les premiers danseurs sénégalais qui formeront

zentraler Bedeutung: der erste behandelt die Entwicklung von der Nachahmung hin zur panafricanistischen Bewusstwerdung und der zweite ist die von den Rappern beanspruchte Repräsentation ihres Kontinents.

Von der Nachahmung zur panafricanistischen Bewusstwerdung: der lange Weg des afrikanischen Raps

Verglichen mit dem Senegal liegen der Entstehung des Raps in den USA und in Frankreich bedeutend unterschiedliche Charakteristika zugrunde. Einer der fundamentalen Unterschiede stellt die soziale Schicht dar, aus der die Bewegung in diesen Ländern hervorgegangen ist. In den Vereinigten Staaten und in Frankreich wurde Hip-Hop von den ärmeren Bevölkerungsschichten und insbesondere von den aus den Migrationsgemeinschaften stammenden Jugendlichen getragen. Tatsächlich finden die ersten Veranstaltungen der Bewegung in Form von Blockpartys in der Bronx unter der Führung von DJ Kool Herc, eines gebürtigen Jamaikaners, statt. In Frankreich sind es hauptsächlich Jugendliche aus den als „schwierig“ verrufenen Vierteln, zum größten Teil aus schwarzen und arabischen Communities, die die Bewegung starten.

Im Senegal und in anderen afrikanischen Ländern kamen im Gegensatz dazu die ersten an der Bewegung interessierten Jugendlichen Mitte der 80er Jah-

les groupes PBS, Slam Revolution, African Yeu Fu, Pee Froiss, etc. se sont formés d'abord sur le tas en utilisant ces supports. Par la suite, des émissions radiophoniques ont élargi les possibilités d'audience et de réception, à l'instar de ce qui a été observé dans d'autres pays africains.

Cette situation explique largement pourquoi la première génération dite *old school* est composée de danseurs qui, à partir de la fin des années 1980, se sont reconvertis en rappeurs. Certains ont même, pendant plusieurs années, pratiqué les deux disciplines en même temps. L'adhésion au mouvement a aussi été considérablement renforcée par le désœuvrement qui a frappé la jeunesse scolaire et étudiante sénégalaise avec « l'année blanche » de 1988. Néanmoins, le hip-hop était déjà sur place depuis quelques années à travers la danse et, plus timidement, le DJing (Niang 2013a: 573-575).

L'expression artistique et l'engagement n'ont donc pas été très présents à ces débuts. Les premiers rappeurs sénégalais se sont notamment contentés de reprendre les productions américaines et françaises: les instrumentaux et *lyrics*, les langues utilisées (anglais et français) et les phases de danse. Cette période marquée au premier chef par la « répliation » a eu comme conséquence notable la première discorde entre les *hip-hoppeurs* et le grand public qui n'y voyait à l'œuvre qu'une logique imitative et non conforme aux valeurs locales. Par rapport au schéma de l'implantation du

re aus der Mittel- und Oberschicht, die dementsprechend bequemen Zugang zu Ton- und Videoträgern usw. aus den USA und Frankreich hatten. Dies hatte zuerst mit den „Upright Moves“, genau genommen dem Smurf angefangen. Die ersten Tänzer, die später die Gruppen PBS, Slam Revolution, African Yeu Fu, Pee Froiss usw. gründeten, hatten sich zunächst mit Hilfe der Videos selbst ausgebildet. Danach haben Radiosendungen die Hör- und Rezeptionsmöglichkeiten erweitert, ähnlich wie in anderen afrikanischen Ländern.

Diese Situation verdeutlicht, warum die erste, sogenannte *old school* Generation aus Tänzern besteht, die sich seit Ende der 1980er Jahre zu Rappern umgeschult haben. Einige haben sogar mehrere Jahre lang beides praktiziert. Die Bewegung erlebte auch durch die Untätigkeit der Schüler und Studenten während des „année blanche“ 1988 einen erheblichen Zulauf. Dennoch war zu diesem Zeitpunkt Hip-Hop bereits seit einigen Jahren im Bereich Tanz extrem populär und setzte sich nach und nach auch mit dem DJing durch (Niang 2013a: 573-575).

Der künstlerische Ausdruck und das soziale Engagement waren dementsprechend nicht sehr präsent in den Anfängen. Die ersten senegalesischen Rapper haben sich vor allem damit zufrieden gegeben, amerikanische und französische Werke zu kopieren, inklusive der Instrumentalkompositionen, den Texten, der verwendeten Sprachen (Englisch und Französisch)

mouvement hip-hop, le même phénomène a été noté dans d'autres pays africains tels la Tanzanie (Perullo 2007 : 251), l'Ouganda où les jeunes ont été identiquement perçus comme des « déracinés » (Ssewakiryanga 1999: 99).

À partir de plusieurs facteurs, l'appropriation de la culture hip-hop va se faire par la mise à contribution du patrimoine culturel africain dans la langue, l'instrumentation, le *sampling*, le port vestimentaire, etc. Siège déclaré d'une culture-monde, le rap en particulier va s'efforcer parallèlement de « représenter » les spécificités d'un continent aux contours multiples en promouvant un activisme au service d'idéaux et de pratiques à la fois panafricains, nationaux, locaux.

Comme l'a réaffirmé le rappeur Duggy Tee, parlant des membres de son groupe, ils sont « citoyens du monde, mais africains avant tout » sans nier leur sensibilité sénégalaise en s'occupant d'abord des problèmes qui touchent leur pays au plus près. Mais le « feeling panafricain » est bien présent et plusieurs festivals africains de hip-hop tels que *Le rap aussi* en Guinée, *Festa 2 H* au Sénégal, *Waga hip-hop* au Burkina Faso, recèlent cet engagement panafricain. Les nationalités et les rythmiques africaines y défilent à côté de sonorités plus internationales, mais aussi et surtout des slogans politiques et des dynamiques panafricanistes.

L'idée défendue par les rappeurs, des *hip-hoppeurs* africains en général, est que

und der Tanzeinlagen. Diese in erster Linie durch „Replikation“ gekennzeichnete Periode hatte eine beachtliche erste Zwietracht zwischen den Hip-Hoppern und dem breiten Publikum zufolge, das in den Werken eine bloße Imitationslogik sah, die den lokalen Werten nicht entsprach. Ähnliche Schemata der Einführung des Hip-Hops konnten in anderen afrikanischen Ländern wie Tansania (Perullo 2007: 251) und Uganda beobachtet werden, wo die Jugendlichen als „Entwurzelte“ betrachtet wurden (Ssewakiryanga 1999: 99).

Begünstigt durch mehrere Faktoren vollzieht sich die Aneignung der Hip-Hop-Kultur durch die Einbindung des afrikanischen Kulturerbes in die Sprache, die Instrumentalkomposition, das Sampling, den Kleidungsstil usw. Als erklärter Sitz einer Weltkultur versucht Rap gleichermaßen die Eigenheiten eines vielfältigen Kontinents zu vertreten, indem er einen Aktivismus der panafrikanischen, nationalen und lokalen Ideale und Praktiken voranbringt.

So wie es einmal der Rapper Duggy Tee bereits bekräftigte, als er über die Mitglieder seiner Gruppe sprach, sie seien „Weltbürger, aber vor allem Afrikaner“, ohne ihre senegalesische Sensibilität zu leugnen, indem sie sich prioritär um die Probleme sorgten, die ihr Heimatland am dringendsten betrafen. Dennoch bleibt das „panafrikanische Feeling“ sehr präsent und mehrere afrikanische Hip-Hop-Festivals wie zum Beispiel *Le rap aussi* in Guinea, *Festa 2 H* im

devant les actions douteuses des hommes politiques africains qui hypothèquent, par leurs incompétences ou leur mauvaise volonté, l'avenir de tout un continent, la jeunesse, sous la « bannière unificatrice » du hip-hop et de l'africanité, devrait se lever, avec un nouvel esprit, pour aller plus loin que des courants comme la Négritude qui ont certes joué un rôle. Mais cet apport serait à dépasser. À l'instar du MC Makhtar le Cagoulard (2009), il s'agirait d'établir de nouvelles manières d'être africains, nègres plus précisément: « Je suis la négritude, la nouvelle négritude, je ne suis ni senghorienne, ni césairienne, j'accouche (...) sans césarienne ».

Ainsi, différentes initiatives à portée sociopolitique conduites par des rappeurs entrent dans cette croisade où art et activisme se soutiennent mutuellement, sur fond de panafricanisme.

Rap et africanité: *Représenter son continent*

Après les premiers moments de copiage, le rap africain a donc redécouvert l'importance de croire en soi. Le Collectif AURA (Artistes Unis pour le Rap Africain) exprime ouvertement cet engagement, cette posture. Ce collectif n'hésite pas à se prononcer sur les grandes questions stratégiques comme les APE (Accords de partenariat économique) redéfinis en « Argument pour entuber » ou « Accord de pillage économique ».

Au final, ce rap récuse une histoire et un

Senegal oder *Waga hip hop* in Burkina Faso zeugen von diesem Engagement. Die afrikanischen Nationalitäten und Rhythmen präsentieren sich dort an der Seite von internationalen Sounds, aber vor allem auch zusammen mit politischen Slogans und panafricanischen Dynamiken.

Die von den Rappern und generell allen afrikanischen Hip-Hoppern vertretene Idee ist, dass im Angesicht der zweifelhaften Machenschaften der afrikanischen Politiker, die durch ihre Inkompetenz oder Böswilligkeit die Zukunft eines ganzen Kontinents aufs Spiel setzen, die unter dem „Banner der Vereinigung“ des Hip-Hops und der Afrikanität agierende Jugend sich in einem neuen Geist erheben sollte, um weiter zu gehen als die Bewegung der Négritude, deren Rolle unzweifelhaft bedeutend war. Nun sollen diese Verdienste übertroffen werden.

Laut MC Makhtar le Cagoulard (2009) geht es darum, auf neue Arten und Weisen Afrikaner, genauer genommen schwarz zu sein: „Ich bin die Négritude, die neue Négritude, ich bin weder Senghorierin, noch Césairierin – ich gebäre ohne Kaiserschnitt“.

So münden verschiedene von Rappern gesteuerte Initiativen soziopolitischer Natur in diesen Kreuzzug, in dem sich Kunst und Aktivismus gegenseitig vor dem Hintergrund des Panafricanismus unterstützen.

présent galvaudés par le néocolonialisme, tente de réécrire ses nouvelles pages, dans la revalorisation du passé africain et de ses figures emblématiques jugées vertueuses.

En outre, nombre de MC estiment que même si le rap est devenu international, il aurait des origines africaines. Cette position pourrait être nuancée. Je suis aussi d'avis qu'il y a effectivement des ponts entre des pratiques socioculturelles d'origine africaine et le rap, mais que dans sa forme moderne, le rap, tel qu'on le connaît actuellement, est une émanation d'une culture urbaine qui, dans ses manifestations contemporaines, s'est principalement construite aux États-Unis.

Mais établir, quand bien même que cela ne serait qu'indirectement, une filiation entre leur continent et le rap, leur donne le sentiment d'une plus grande légitimité. Cela les conforte sur leurs statuts d'acteurs à part entière. Ces rappeurs ne s'inscrivent plus dans cette appartenance périphérique des débuts qui était moins valorisante, mais dans une posture d'héritiers légitimes qui sont les témoins du retour du « boomerang hip-hop » lancé, selon Daara J (2003), depuis des siècles.

Cependant, une fois encore, cette relation devrait être relativisée. Dans le documentaire « La voix des sans voix » (StayCalm 2008) de Waga Hip Hop, cette préoccupation semble être assez intégrée, car il y est dit que :

Rap und Afrikanität: Den eigenen Kontinent vertreten

Nach der ersten Zeit der Nachahmung entdeckte der afrikanische Rap also die Wichtigkeit des Glaubens an sich selbst wieder. Das Kollektiv AURA (*Artistes Unis pour le Rap Africain*) drückt dieses Engagement und diese Haltung offen aus. Das Kollektiv zögert nicht, sich der großen Strategiefragen anzunehmen, wie der des APE (Accord de partenariat économique = Wirtschaftspartnerschaftsabkommen), das kurzerhand zu „Argument pour entuber“ (Argument zum Bescheißen) oder „Accord de pillage économique“ (Wirtschaftsplünderungsabkommen) umformuliert wird.

Letztendlich lehnt dieser Rap eine vom Neokolonialismus entwürdigte Geschichte und Gegenwart ab und versucht, den Geschichtsbüchern neue Seiten hinzuzufügen, indem er die Vergangenheit Afrikas und seine emblematischen und tugendhaften Figuren wieder aufwertet.

Des weiteren sind viele MCs der Meinung, dass die Ursprünge des Rap in Afrika lägen, auch wenn er inzwischen international geworden sei. Diese Position könnte etwas nuanciert werden. Ich gehe ebenfalls davon aus, dass es Brücken zwischen den soziokulturellen Praktiken afrikanischer Herkunft und Rap gibt, dass aber Rap in seiner modernen Form aus einer urbanen Kultur hervorgegangen ist, die in ihrer zeitgenössischen Erscheinung vorrangig in den USA entstanden ist.

Le hip-hop est né parce que de lointains descendants d'esclaves africains ont décidé de ne pas crever dans la jungle urbaine du Bronx. Si, aujourd'hui, le hip-hop a conquis le monde, il retrouve en Afrique son énergie contestatrice originelle, celle d'une génération qui a soif d'émancipation.

Mais on remarquera que la référence de l'Afrique comme origine, même « lointaine », est affirmée. Le caractère réel ou « mythique », avéré ou discutable de ces affirmations pèse moins que les sentiments d'appropriation et de fierté qu'il génère chez les jeunes africains.

Sadrak, membre du groupe Negrissim' (Cameroun) exprime cette idée en ces termes :

Le rap, c'est naturel pour nous [...]. L'Afrique est une terre [...] d'oralité (...). Et le rap participe dans la perpétuation de cette culture du verbe, le verbe nourrissant, le verbe fécondant, le verbe qui réveille l'homme. Et c'est pour ça que pour nous, rap signifie essentiellement R-A-P, Réapprendre à parler.

En un sens, c'est comme si le rap, venait répondre dès lors à certaines des questions posées par Souleymane Bachir Diagne (2002: 256): « Comment les jeunes africains perçoivent-ils l'héritage culturel qui est le leur, quel prix lui accordent-ils et

Nichtsdestotrotz gibt den MCs das – wenn auch nur indirekte – Abstammungsverhältnis zwischen ihrem Kontinent und Rap das Gefühl einer größeren Legitimierung. Es bestärkt ihren Status als vollwertige Akteure. Diese Rapper verorten sich nicht mehr in der peripheren und weniger würdigen Zugehörigkeit ihrer Anfänge, sondern in der Haltung von legitimen Erben, die dabei sind, die Rückkehr des „Hip-Hop-Boomerangs“ zu bezeugen, der, laut Daara J (2003), vor Jahrhunderten ausgeworfen wurde.

Allerdings sollte auch hier diese Beziehung nochmals relativiert werden. Im Dokumentarfilm „La voix des sans voix“ (Die Stimme der Stimmlosen, StayCalm 2008) von Waga Hip-Hop, scheint dieses Anliegen deutlich integriert zu sein, denn darin heißt es:

Hip-Hop ist entstanden, weil entfernte Nachfahren afrikanischer Sklaven beschlossen haben, nicht im Großstadtdschungel der Bronx zu krepieren. Wenn heute Hip-Hop die Welt erobert hat, dann findet er in Afrika seine ursprüngliche kritische Energie, die Energie einer Generation, die nach Emanzipation dürstet.

Die Beziehung zu Afrika als Ursprung wird bestärkt, auch wenn dieser Ursprung ein „entfernter“ ist. Ob real oder „mythisch“, erwiesen oder diskussionsbedürftig – die Umstrittenheit der Behauptungen fällt we-

quel avenir lui voient-ils dans le monde tel qu'ils se le représentent ? »

À mon avis, le rap, par cette revalorisation de l'africanité revisitée serait une occasion de retrouver des ressources perdues ou fragilisées. Dispositif pédagogique, artistique et politique, il fait resurgir du passé africain une richesse enfouie, à laquelle il donne une nouvelle vie. L'ironie est qu'une pratique estimée comme étant extravertie se construit en une plateforme de revalorisation de valeurs endogènes.

Awadi, fervent défenseur de ce positionnement que des posses comme le sien, le PBS, ont promu sur la scène internationale notamment, déclare qu'ils « tropicalisent » le hip-hop.

Que ce soit à travers le « rap vaudou » proclamé par le H2O Assouka du Bénin ou « le rap made in Burkina Faso » réclamé par Rap Djasso, cette réappropriation gagne du terrain.

Il s'agirait ainsi, en plus de *domestiquer* le hip-hop suivant les spécificités locales qui ne manquent pas, de se positionner comme des acteurs qui influencent la direction artistique du mouvement au niveau mondial. Il s'agirait ainsi de contribuer à un but ultime qui dépasse toutes ces questions liées aux configurations particulières du rap, à ses constructions hybrides par essence, et difficiles à manier et à négocier.

Certes, en Afrique, cette hybridité caractérise aussi bien les *featurings* et mélanges de genre (mbalax et rap, rap et coupé décalé, etc.) que le métissage fondamen-

niger ins Gewicht als die Gefühle der Aneignung und des Stolzes, die sie bei den jungen Afrikanern hervorrufen. Sadrak aus der Gruppe Negrissim' (Kamerun) drückt diese Idee folgendermaßen aus:

Rap ist für uns natürlich [...] Afrika ist ein Land [...] der Mündlichkeit. Und Rap gehört zur Erhaltung dieser Kultur des Wortes, des nährenden Wortes, des befruchtenden Wortes, des Wortes, das den Menschen aufweckt. Und deshalb bedeutet für uns Rap im Wesentlichen R-A-P, réapprende à parler (Das Sprechen neu lernen).

In gewissem Sinn ist es, als ob Rap entstanden sei, um jene Fragen zu beantworten, die Souleymane Bachir Diagne stellte (2002: 256): „Wie nehmen die jungen Afrikaner das Kulturerbe wahr, das ihnen gehört? Welchen Preis ordnen sie ihm zu und welche Zukunft sehen sie dafür in der Welt, die sie sich vorstellen?“

Meiner Meinung nach wäre Rap durch diese Wiederaufwertung der neu interpretierten Afrikanität eine Gelegenheit, die verlorenen oder geschwächten Ressourcen wiederzuerlangen. Als pädagogisches, künstlerisches und politisches Werkzeug fördert er aus der Vergangenheit Afrikas einen verschütteten Reichtum zutage, dem er zu einem neuen Leben verhilft. Ironisch ist dabei, dass eine Praktik, die als extrovertiert gilt, zu einer Plattform für die Aufwertung innerer Werte aufgebaut wird.

tal hip-hop africain/hip-hop global. Elle se manifeste également par la prégnance du quotidien dans les thématiques telle que cela apparaît dans ce qui peut se définir dès lors comme « une musique missionnaire » (Niang 2014).

Conclusion

En définitive, les jeunes rappeurs africains, et plus généralement, les *hip-hoppeurs* africains, tentent d'être des acteurs dans le processus de réhabilitation de leur continent à différents niveaux (local, national, continental, global).

En se posant comme défenseurs de la richesse et des valeurs de ce continent, ils s'appuient sur leur art afin que l'Afrique sorte des ornières de la mise en minorité et soit une actrice incontournable de la marche du monde. Pour ce faire, ils sont les premiers à tenter d'ériger en principe d'actions effectives, les recommandations qu'ils déclament dans leurs discours: réaliser l'unité africaine en s'appuyant sur les identités et les réalités en partage sans pour autant nier la diversité.

Par le biais des festivals, rencontres, échanges et actions de diverses sortes, ils s'affirment graduellement comme des acteurs qui contribuent significativement à un renouveau de l'Afrique, un préalable et une condition du positionnement de celle-ci dans ce monde contemporain très compétitif. Ce faisant, ils montrent leur ferme volonté à faire jouer à leur art un rôle central de mouvement social.

Awadi ist überzeugter Verfechter der Position, dass seine Posses wie die auf internationalen Bühnen bekannten PBS den Hip-Hop „tropikalisieren“.

Ob über den „Rap vadou“ von H2O As-souka aus Benin oder „den Rap made in Burkina Faso“, wie ihn Rap Diasso für sich in Anspruch nimmt, diese Wiederaneignung gewinnt an Popularität. Es wäre demnach die Aufgabe, Hip-Hop nicht nur nach lokalen Gesichtspunkten, an denen es nicht fehlt, zu domestizieren, sondern auch sich als Akteure zu positionieren, die die künstlerische Richtung auf globaler Ebene mitbestimmen. Es stellt sich die Aufgabe, einen Beitrag für ein höheres Ziel zu leisten, das die Fragen der spezifischen Konfigurationen des Rap, die die hybriden Konstruktionen seines Wesens betreffen und schwierig zu handhaben und zu verhandeln sind, hinter sich lässt.

Sicherlich charakterisiert diese Hybridität in Afrika genauso gut die Features und Vermischungen des Genres (Mbalax und Rap, Coupé-décalé und Rap, usw.) wie die fundamentale Verschmelzung des afrikanischen Hip-Hops mit dem globalen Hip-Hop. Der Alltag herrscht in den Thematischen vor, sowie in allen Musikstilen, die man infolgedessen als „missionarische Musik“ bezeichnen kann (Niang 2014).

Fazit

Die jungen afrikanischen Rapper und Hip-Hopper versuchen als Akteure im Rehabilitationsprozess ihres Kontinents auf

Cette intégration de traits culturels d'origine africaine ne constitue pas, loin de là, un déni de l'universalité du hip-hop que les MC clament urbi et orbi, mais elle est synonyme de leurs apports particuliers qui concrétisent leurs statuts d'acteurs, de producteurs et non de simples consommateurs.

Contre des puristes qui défendent une vision autre et qui ne sont tout de même pas une minorité, de plus en plus de MC africains prônent cependant l'introduction d'une « touche africaine » ou, mieux, d'un fondement africain.

Les enjeux de cette revendication de l'africanité et de l'engagement sociopolitique, culturel, etc. qui y est intriqué sont extrêmement forts. En effet, une telle assise endogène serait un facteur d'enrichissement de la culture hip-hop globale, de son hybridité, en même temps qu'elle consacrerait, au-delà de la dimension artistique, une logique participative et de nouvelles formes de citoyenneté. Ceci, pour à la fois lutter non seulement contre une circulation à sens unique des idées et des modèles dans le monde, mais aussi contre un accaparement du politique par les « politiciens professionnels » (Niang 2013b: 344–349). En l'espèce, le rap en Afrique, globalement, s'engage ouvertement dans des mobilisations populaires, un activisme assumé pour une nouvelle Afrique unie, forte et fière.

verschiedenen Ebenen zu agieren (lokal, national, kontinental, global).

Sie treten als Verteidiger des Reichtums und der Werte dieses Kontinents auf und stützen sich auf ihre Kunst, damit Afrika den Pfad der Minderwertigkeit, in den es gedrängt wird, verlässt und zu einem unumgänglichen Akteur des Weltgeschehens wird. Um dies zu tun, versuchen sie als Erste, die Empfehlungen aus ihren Reden zum Prinzip effektiver Aktionen zu erheben: die Einheit Afrikas durch geteilte Identitäten und Realitäten verwirklichen, ohne die Diversität zu leugnen.

Dank Festivals, Treffen, Austausch und Aktionen verschiedener Natur bestärken sie sich zunehmend als Akteure, die einen wesentlichen Beitrag zu einer Erneuerung Afrikas leisten, was eine Grundvoraussetzung in der heutigen, sehr konkurrenzgetriebenen Welt darstellt. Darin zeigen sie ihre Bereitschaft, ihrer Kunst die zentrale Rolle in den sozialen Bewegungen zuzuschreiben.

Diese Integration der Charakteristika der afrikanischen Kultur ist weit davon entfernt, die Universalität des Hip-Hops zu leugnen, die die MCs in der ganzen Welt predigen. Sie geht mit dem Anliegen einher, dass ihre besonderen Beiträge den Status der afrikanischen Hip-Hopper als Akteure und als Produzenten und nicht als bloße Konsumenten konkretisieren.

Entgegen der Puristen, die eine andere Vision vertreten und die keine Minderheit sind, preisen immer mehr afrikanische

MCs die Einfügung einer „afrikanischen Note“ oder besser eines afrikanischen Fundaments.

Die Herausforderungen dieser Inanspruchnahme der Afrikanität und des sozio-politischen und kulturellen Engagements, das damit verbunden ist, sind extrem groß. Tatsächlich wäre eine solche innere Grundlage ein bereichernder Faktor für die globale Hip-Hop-Kultur und für ihre Hybridität und würde dazu führen, außerhalb der künstlerischen Dimension eine partizipative Logik

und neue Formen der Bürgerschaft zu festigen. Dabei geht es nicht nur um den Kampf gegen die einseitige Richtung des Flusses von Ideen und Modellen, sondern auch gegen die Vereinnahmung der Politik durch die „politiciens professionnels“ (Niang 2013b: 344–349). Im vorliegenden Fall engagiert sich Rap in Afrika in seiner Gesamtheit offen für die Mobilisierung der Menschen. Er übernimmt die Verantwortung, für ein neues, vereintes, starkes und stolzes Afrika zu kämpfen.

Références

- Casco J.A.S., 2006, "The Language of the Young People: Rap, Urban Culture and Protest in Tanzania," *Journal of Asian and African Studies*, vol. XLI, n°3, pp.229–248.
- Cho, G., 2010, « Hiplife, Cultural Agency and the Youth Counter-Public in the Ghanaian Public Sphere », *Journal of Asian and African Studies*, vol. 45, n°4, pp.406–423.
- Daara J, 2003, *Boomerang*, Compact Disc, Wrasse Records.
- Diagne, S.B., 2002, « La leçon de musique. Réflexions sur une politique de la culture », in M.C. Diop (dir.) *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala, pp.243–259.
- Dunn, M., 2006, *Ça va pas, mais ça va changer. Guinean hip hop: A Postcolonial History*, Master Thesis on International Development Studies, University of Amsterdam.
- Künzler, D., 2007, "The „Lost Generation“: African Hip Hop Movements and the Protest of the Young (Male) Urban", in M. Herkenrath (ed.) *Civil Society. Local and Regional Responses to Global Challenges*, Zurich/Berlin, Lit Verlag, pp.89–127.
- Makhtar Le Cagoulard, 2009, « Je m'appelle Afrique », in *Sénémafia*, Compact Disc, Under Kamouf Records.
- Niang, A., 2014, « Le rap prédicateur islamique au Sénégal : une musique « missionnaire » », *Volume!*, vol. 10, n°1, pp.69–86.
- Niang, A., 2013a, « Le mouvement hip hop au Sénégal. Des marges à une légitimité sociale montante », in M.-C. Diop (dir.) *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir*, Paris, Karthala, pp.569–590.
- Niang, A., 2013b, « Hip-hop et citoyenneté rebelle : Jeunes bboys dakarois ou comment être « artiste-députés du peuple » », in M. Diouf et R. Fredericks (dir.) *Les arts de la citoyenneté au Sénégal. Espaces contestés et civilités urbaines*, Paris, Karthala, pp.327–355.
- Niang, A., 2011, « Nous le hip hop, on le tropicalise. Hip hop, engagement et renouvellement panafricaniste », papier présenté au XIIIth General Assembly of CODESRIA, panel *Questioning an Emerging Multi-Polar World? The Role of African Networks and Connections in Shaping the New Global Order*, Rabat.
- Niang, A., 2006, "Bboys. Hip-hop Culture in Dakar, Sénégal," in P. Nilan & C. Feixa (eds.), *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*, London/New York, Routledge, pp.167–185.
- Perullo A., 2007, " 'Here's a Little Something Local': An Early History of Hip-hop in Dar es Salaam, Tanzania, 1984-1997," in A. Burton, J. Brennan & Y. Lawi (eds.) *Dar es Salaam: The History of an Emerging East African Metropolis*, London, British Institute/James Currey, pp.250–272.
- Ssewakiryanga R., 1999, « Imaginer le monde chez soi. Les jeunes et la musique internationale en Ouganda », *Politique africaine*, vol. 75, pp.91–106.
- Staycalm, 2008, *Fangafrika. La voix des sans-voix*, DVD, Staycalm productions, 58 mn.





Matador

LE QUOTIDIEN DER ALLTAG

C'est ce qu'on vit tous les jours
Das ist es, was wir jeden Tag erleben

L'inspiration est un champ qu'on doit cultiver
Die Inspiration ist ein Feld, das man bestellt

Ce n'est pas quelque chose d'établi
Es ist nichts Vorgeschiedenes

Mais c'est une perpétuelle répétition.
Aber es ist eine ewige Probe

C'est une autre dimension de croyance
Eine andere Dimension des Glaubens

Tout ce que tu as dans ta vie,
Alles was du im Leben hast,

Tu dois travailler pour y arriver.
musst du dir erarbeiten.

On revient au même engagement
Wir kehren zur gleichen Mission zurück

On revient avec la même puissance
Wir kommen mit der gleichen Kraft zurück

On ne va jamais changer
Wir ändern es nie

Le soleil qui se lève, se couchera

Die gleiche Sonne, die aufgeht, geht wieder unter

On ne met pas les charriots avant les boeufs

Man zäumt nicht das Pferd von hinten auf

On ne va jamais bouger de notre position

Wir rücken nicht von unserer Stellung ab

Cours, parce que si tu marches doucement

Lauf, denn wenn du langsam gehst,

Ils vont te rattraper

werden sie dich kriegen

Ne confonds pas vitesse et précipitation

Aber verwechsele nicht Schnelligkeit mit Hast

On continuera de te pointer de doigt

Man wird immer mit dem Finger auf dich zeigen

Le système connaît bien les gens qui

Das System erkennt

refusent

die Verweigerer

Ceux qui ont toujours refusé avant-hier,

Die Verweigerer von vorgestern,

hier et aujourd'hui

gestern und heute

Continueront de refuser demain.

werden morgen auch welche sein.

On nous a toujours taxé de grosses gueules

Man hat uns immer als Großmäuler abgestempelt

Poings fermés, on reste sur la défensive.

Mit geballter Faust bleiben wir in der Abwehr

Et le premier qui nous attaque on va le

Der Erste, der angreift, den schlagen

mettre k.o.

wir K.O.

Ils nous mettent les bâton dans les roues,

Sie streuen uns Sand ins Getriebe

Ils n'avancent pas et nous empêchent

Sie kommen nicht voran und halten uns davon ab,

d'avancer

voranzukommen

Si tu veux avancer, ils t'éliminent.

Wenn du vorankommen willst, eliminieren sie dich

Ou ils t'envoient à l'exile.

oder verfrachten dich ins Exil.

Il nous pourrissent la vie avec

Sie verderben uns unser Leben

les discours de merde.

mit ihrem Scheißgequatsche.

Ils nous poussent à la révolte, le refus

Sie zwingen uns zur Revolte, zur Verweigerung

Et nous transforment en chien enragé

und machen uns zu tollwütigen Pit Bulls

Tu les encules ou ils t'enculent

Du fickst sie, oder sie ficken eben dich

Tu passes sur des gens pour atteindre le

Du steigst über sie, um ein

niveau supérieur

Level höher zu sein

Comme s'ils étaient des escaliers

als ob sie Treppen wären

Tu les surprends pour prendre leur bien

Du überfällst sie, um ihr Hab und Gut zu nehmen

Tu les braques pour leur prendre
Du plünderst sie aus, um ihnen

leur fortunes
ihr Vermögen zu nehmen

Tu es même prêt à les tuer pour t'emparer
Du bist sogar bereit, sie zu töten, um dir ihren

de leurs biens
Besitz anzueignen

Les gens sont devenus sadiques
Die Leute sind sadistisch geworden

Il y a du sang méchant dans leur veines
Böses Blut durchläuft ihre Venen

Ils n'hésitent même pas à te descendre
Sie schrecken nicht einmal davor, dich kaltzumachen,

Parce que leur coeur est devenu si noir
weil ihr Herz so kalt geworden ist,

Qu'ils ne ressentent plus de douleur
dass sie nicht einmal ihren Schmerz spüren

Et ils n'ont plus pitié pour personne
und sie kennen keine Gnade mehr

Maintenant c'est fini, plus d'entre-aide
Jetzt ist es aus, kein Zusammenhalt mehr

Même chez les religieux,
Sogar bei den Gläubigen heißt es:

c'est chacun pour soi
Jeder für sich

Dieu pour moi
Gott für mich alleine

Nous sommes venus vous purifier
Wir sind gekommen euch zu läutern

Et laver vos coeurs
Eure Herzen zu waschen

Pour que vous ayez la paix.
damit ihr Frieden findet

En dehors des actes, les sentiments
Nicht nur die Taten, auch die Gefühle

seront jugés
werden gerichtet

Evite d'être égoïste, ou avare
Sei weder egoistisch, noch geizig

Faut être reconnaissant,
Sei dankbar,

ne pas être un traître
sei kein Verräter

Eviter de mettre des couteaux dans le dos
Stich keinem das Messer in den Rücken





Bring the noise: music and revolution in Mexico in the era of Hip-Hop and Zapatismo.

One of the questions that kept bouncing around my head after visiting Hamburg in early 2015 for the Political Bodies symposium was posed by someone who asked me whether I envisioned a political scenario in Mexico wherein Hip-Hop became the the soundtrack of an emerging revolution or the spark to start a riot. My short answer was: No – for many different reasons that I will try to sketch out for you in the following paragraphs. But just to illustrate my point, not even the state-sponsored disappearance of 43 students from Ayotzinapa who sympathized with communism (who most likely were tortured and later violently murdered) managed to bring meaningful progress for the different political struggles in the country, even though such tragedy did bring people together for something which can be described (sadly not without a dose of cynicism as much as fact) as a prolonged national mourning or wake. Yes, we all felt betrayed, depressed, enraged, impotent, sad, etc. But did any agreements or political agendas from the people emerge from such a disgrace? Nothing much beyond outrage and polarization in society. So what good is feeling indignado if such energy isn't used for something else? Such an attitude reeks of customer service politics; no war has ever been won by polls. There's an important reason why Machiavelli never wrote a chapter on collecting signatures for petitions as a tool to win battles, and you know what that is. The enemy won't just give away their power and trophies because we wish them to go away, we have to find a way to beat them in a game they will actually play. So if we initiate strikes in places where they never show up, what hope is there for our cause?

So I wonder: If, considering the ways things are in Mexico at the moment, we could use a little Hip-Hop to dance to, to sing to, to deliver ideas, spit our venom and spread the sentiment and possible plans, so that the goal of change for the collective good arrived faster... And sure, in the world of infinite possibilities, certainly Hip-Hop would help, but how much of a good idea is it in a country whose resistance historically has tried to resist the destruction of its own diversity that is systematically being replaced by homogenization? I think about all of these things while at home in the Bronx, a landscape that has been synonymous with Hip-Hop since day one. But then again, Hip-Hop is endemic to this urban

desert and that's why it makes sense here – the fact is that it became global and spread all over the world by being something different that responds to many cultural realities, but also to multiple economic interests, some of which express the desire to assimilate and co-opt the genre, as by the recording industry itself. So I go back to thinking, and sure it makes sense to use Hip-Hop as a globalized tool for cultural resistance, but at the same time I wonder to myself how much of that cultural globalization is already embedded in the genre. What are the pros and cons of using such music to unify and standardize global rebellion? We are yet to find out what voices and sounds are lost in the process, and what is materially achieved.

This takes me to the second idea that I have been chewing over and over, after the meeting with our Senegalese partners: that of language and identity. At a certain point, one of them called the people of Mexico Spanish, and I corrected him by saying we were not Spanish, but only spoke Spanish. I understood this as a minor – but significant – mistake on his behalf, considering what the Spanish and their descendants have done to the Mexican people over half-a-millennium, since the conquest to today's unofficial (but bullet-proof) caste system kept in place by their descendants and the Spanish transnational industry and banks that keep feeding on the blood of the people. But no, it was not an innocent mistake. He actually went on to explain to me, that since we spoke Spanish we are nothing but subservient to that other culture. In a way I understood and agreed with him – he was right. But also, there are more than 70 languages being spoken in Mexico and many people in cultural rebellion, living as much as they can in traditional non-capitalist forms. So I had to say: Hold your horses, there is more than Spanish in Mexico, just like there is some French to your culture . . . and then, let's not start to discuss the role that Hip-Hop plays in forms of acculturation. Sure, it has many pros too, but I wouldn't necessarily go as far as to consider it to be the panacea or another culture outside the world of globalized massive forms of popular culture, like localized versions of rock music, of which I will speak later on in this text.

Since the beginning of the European occupation of the territory now known as Mexico, there has been a war to destroy its indigenous people culture, from its crops to its religion to music to any sort of cultural manifestation, even human beings. For the most part only those who let themselves be absorbed by the newcomers' economic machine were allowed to continue living, but little by little the

territory has been taken over by the conventions of the colonizers to the point that the only official language of the country is the one imposed violently by the conquerors. We now conceptualize the world using their idiom, even though at least 70 more languages are still spoken today – by those the federal government considers to be minorities. A project of de-Indianization has been in progress ever since the Aztecs lost the war to violent blood-thirsty Christian barbarians who established a new order through religion, violence and ethnic cleansing. To this day, anything that is indigenous people in Mexico is generally thought of as being out-dated and in dire need of being replaced by something new. At a certain time the mestizo was the “new”, the hispanicized Indian who spoke Spanish and understood the ways of the master, because he had in his DNA a part of the master. Today, those Indians who use the Internet so they can sell their goods for virtually no money to agents in other parts of the world are considered “good” Indians because they use the methodologies and tools of the master, and those who struggle to keep their culture are considered primitive.

So, what has changed? When will the time to develop an own space and culture come to be? What can be more martian and resistant than a man with a pony tail (like the hippies at a certain point) showing skin, having a non-monotheistic religion, leading a collective life, even rebelling against western medicine and sometimes not even using money as an exchange currency? When will the time for their own Hip-Hop come to be? But then again, if I think for a moment, there is something in Hip-Hop, existing in the radio waves and many times deeply immersed in the material values of urban power (money, sex, guns) that is already infected (did I just say infected? I wanted to say replicating) the structures of mass media: frequency, repetition, etc., where as indigenous people culture today doesn't “take over”: even when it is violent it seems non-violent, as if it never caught up with 20th century regular military technology – let alone nuclear power. Its resistance, even when violent, seems peaceful: an Indian stands against the railroad trying to stop it with his own body. He dies. The train passes over him: their land has ceased to be theirs, they disappear and come back in Western films as ghastly images that inspire generations to be in ways that only dead people can be. Yet we walk next to them in the cities and they are alive, sometimes begging for money – the abstract instrument of war that was established to install the logics of domination (as it actually only helps those who have it and the only way to earn it is by working to further the interest of the powerful), to destroy

use-value and win war through algorithms that have advanced control of the land so much in the half-a-millennium since the adored and revered mass murderers Christopher Columbus and Hernán Cortez performed their masterworks.

The scenario is so bleak that the city government building in one of the main sites of the genocide (which many of us call the Holocaust of the Americas) exhibits portraits of Columbus and Cortez. UNESCO protects this cultural heritage in an act that reminds us of something akin to a statue of Hitler being kept in the courtyards of Auschwitz, but only if the Reichstag also happened to be there. Yes, the local government of Mexico City has, on the outside of its building, UNESCO-protected images of the Spanish mass-murderer who led the war of genocide on locals in Mexico-Tenochtitlan (1518 – ?). And to make things more interesting, the building is on the ground where the genocide took place. And just to add some spice to the fact, historically the indigenous people have been denied access to the building. Actually in the whole square, the role of the indigenous people has been to stand outside as pedestrians under the mercy of Tlaloc (the regional god of rain, who makes intense daily appearances all around the year, pouring the element over them as if it was infinite). The indigenous people don't have a building that represents them at all, that is, they don't play a role in the game of power within their own nation-state. All the other powers (federal government, local government, bourgeoisie, church) have buildings there. One can argue that the indigenous people too have one, because the church was built with the stones of the main temple of the dead city of Tenochtitlan (which can also be visited by tourists, but has been deactivated as a religious center). Even the *danzantes* with their Aztec daily music and dance routines are barely tolerated, and in fact, have been pushed out of the square by the local left wing government.

The music of resistance has been pushed to an extreme that makes it almost impossible to connect with the people, it feels like a relic from another era, just like the indigenous people who feed the nation by taking care of agriculture. One could even say indigenous music is defined by silence. Then again silence and invisibility is what frames their existence and resistance. You wear a black ski-mask to have people look at you. If a violent strategy was ever needed, they are already in position, just like the infamous story of the Trojan horse.

Perhaps the role of Hip-Hop could be to temporarily serve as the soundtrack of resistance (if we managed to exclude lots of politically-involved segments of society), if only for the fact that like Rock, it's a known style with its own conventions, that allows real people at street level to have a voice: the kids who have a pair of eyes and a big heart and who don't have access to powerful media but want to communicate and tell what they see and the possibilities to foster a better life. Hip-Hop comes through the net, radio, television, the clubs, and one can instantly connect with kindred spirits, imaginary interlocutors who struggle and live in faraway places: Harlem, South Central, Paris, Mali. Inspiring. And then there is the passionate Reggaeton coming home from Panama, Dominican Republic, Puerto Rico and certainly the USA, singing stories of failed love affairs, despair, revenge...

Sure, so maybe it's not a perfect world and maybe capitalist and sexist values are spread for the most part too, but isn't that part of life as well? Why amputate it if it's there? Aren't the acne and pimples beautiful in their own way. Some think they aren't. But that frustration, can find ways like those John Lydon illustrates so perfectly with the phrase "Anger is an energy". Or then again, it might not. It is here where I would use the database of my Bronx-based friend and colleague (www.tahirhemphill.com) Tahir Hemphill, who studies correlations and trends in Hip-Hop (within society, economics, geographies, etc.) using a database he has kept over the last few years (to find more about it go to www.rrlstudentresearch.tumblr.com Rap Research Lab). The database is accessed and fed by aggregators and many other people.

I remember once upon a time when working for a youth culture TV show at the National Autonomous University of Mexico, we decided to produce a program about the history of Hip-Hop and show in a couple of minutes its origins, the four pillars, the East Coast – West Coast schools and then go over the Mexico scene. All in less than an hour. We didn't have significant differences until we got to the "Mexico" segment. The TV presenter was a girl who happened to be an M.C., with her own metropolitan credibility. She was adamant in explaining that Hip-Hop had spread from Mexico City to all other urban centers of the country, and I suggested that didn't make sense at all, as I understood it as something that made sense early on at a street level in cities of Mexico bordering the USA, and not something that got adapted for fashion reasons. I remember lots of friends rapping and dancing in the 80s, and the city-wide graffiti movement of the early

90s in Tijuana (I wrote a novel called Tekno Guerrilla set in that scenario). Of course, as there weren't (and still really aren't) any significant media outlets in Tijuana, nothing from that scene transcended. But then in the late 90s, the city of Monterrey gave birth to a couple of Hip-Hop bands (most notably Control Machete and Molotov) that lit much more than just sparks within alternative pop music and political debate among people. All of a sudden "bad words" in music and political critique became something to talk about, among other topics like censorship, politics, money, corporate agendas, and perhaps a bit of drug related topics – but nothing really of note. In retrospect, it was too early for that. It was still the first years of Zapatismo, the media was adapting to the changes brought by that indigenous people's rebellion and the appearance of the Internet. Telenovelas were giving more dignifying roles to women characters. Television and radio were using slang and "bad words". There was an unexpected breeze. Hackers were taking over government webpages, just as the indigenous people were liberating territories in the southeast. Perhaps many things were expected of Hip-Hop, but the reality is that it slowly faded into obscurity without being able to consolidate much more than a sentiment. Many Hip-Hop acts appeared, but none really became big, nor did the scene explode beyond the small sustainable scale. A little after this, political change at the administrative level started to appear in the country. Mexico City, the capital elected a left wing mayor and it has stayed like that for at least 15 years (in my opinion their government hasn't really been left wing, but that's another discussion). It happened much like with the Rock in Spanish movement, but on a smaller scale. The fans were expecting the revolution, but more than anything else, the musicians had little but slogans, stories and T-shirts. No real organization. Although in some cases bands (mostly ska and punk bands) adhered to political movements, but such groups for the most part rapidly lost popularity, not necessarily being able to win adepts for the causes they were trying to advance. But yes, going back to the TV production in which I was participating, the presenter found a way to sabotage the inclusion of the "northern" bands because she thought those rap bands weren't relevant to Hip-Hop because some of their topics were not progressive, even if she managed to defend salsa, cumbia and other tropical rhythms as Hip-Hop for reasons as opaque as the fact that Hip-Hop was always from the people and about democracy. End of that particular story.

Within Zapatista urban culture there was an attempt to make a hybrid between techno-revolutionary Spiral Tribe Tekno and indigenous culture, but it didn't go far, perhaps because the Zapatista Mayans are much less musical and more work-oriented. But that would be over-simplifying, as a lot of music has come not only from within the movement, but from its indigenous communities. But we can't narrow it down to one genre, as the Zapatismo leit motiv is diversity: We want a world where many worlds fit. So lots of music happens within the movement, and the festivities always include a buffet of sounds that sometimes work against each other and can end up in a cacophony. But to stay within a particular genre would be to exclude everyone else. The people participating in the economical-socio-political movement are from all ages. From old people who can still remember the original Zapatismo of 1910 to kids who weren't alive when the indigenous Zapatismo started their so called ink and Internet revolution in 1994.

Something that I believe to be relevant to the 90s in terms of popular music and people's politics is the corrido Norteño, which can be described as counter-revolutionary for the kind of politics it delves into (drug-dealing, counterfeiting, etc.), but at a certain point, like Hip-Hop, it addressed the realities of people who were certainly forgotten by the government and who had to organize and defend their own communities and interests. Many of the songs tell the story of a Robin Hood-like character who robs the rich to give to the poor, or who finds a way to smuggle or give jobs to people who otherwise wouldn't find a way to make a living. However, such music is not hip by any means. Even the fashion its adepts wear is considered to be the epicenter of bad taste. One could be tempted to affirm that its music was grassroots, but then again corporations and music promoters (and even drug dealers) are very much embedded in its economy and politics, by deciding who gets to play where. Many cartels would fund bands of the genre so people are informed using their songs as means to deliver stories. But then again, you could find an ensemble in any neighborhood and most likely every other party (from quinceañeras to weddings would play their songs). Radio stations and municipalities sometimes censored music by these bands – does it echo with Hip-Hop? And they were certainly at the cutting edge of music technology. So it is not rare for these bands to have synths and drum machines – actually there is a mock-scene of one of these bands in the movie *El Mariachi* by Robert Rodriguez. The important fact is that these bands, instead of buying such instruments to play regular electronic music, used them to simplify and streamline their music production, much in the way of dee-jays or Detroit Techno. Also, one can argue

that these bands continue the tradition of the Mexican revolution corrido, that had majorly known songs like *La Cucaracha*, *Adelita* and many others, that gave voice to the common people during the decades-long war of revolution. The sound of Norteño music is a direct descendent of Polka, so it's as international as Hip-Hop in many ways, just from another era. It is important to pay attention to the fact that this style doesn't necessarily celebrate losers or silence, on the contrary it aims to take over by any means, even if one has to die in the process. Whatever it takes. But you have to be celebrated and feared by every other person in your neighborhood or town. In that way it reaffirms the status quo and materialist-money agendas. Whereas the indigenous people would always question such values as money and stay in a more immaterial and coded vision of the world, where one understands its fate is to lose or gather strength to win at an undefined and vague moment somewhere predicted to be in the next 500 years, but whose importance is also not relevant as one understands that living instead of fighting is what's important.

Today other artists have appropriated the sound of Norteño, like the Nortec Collective, but with an important detail that has to be mentioned: they only use the sound and annul all sorts of storytelling. It functions in the complete opposite direction. One could almost be tempted to say it works in the field of nostalgia, but to be more precise, its field of work is within the agenda of negotiation and definition of the subject of a new contemporary global de-politicized Mexican identity. Perhaps this is why they have been a sort of banner for official Mexican agendas at an international level: to show the country is global and up to tomorrow's challenge, ready to work for other people's capital, a fact that is as much lie and truth as it has been since the pre-revolutionary days of Porfirio Díaz. Or to stress the fact, ever since the European took over.

So yes, all over again, the Black Panthers and the Indians are right: *el problema es el hombre blanco*. In the meantime it wouldn't hurt – even if a hundred and something years later – to have a marriage between music from the fields of black labor and strategies from the autonomous Indian regions. The beat just goes straight on and on. All the time.





Biographies

Dr Abdoulaye Niang is professor in Sociology at the University Gaston Berger (UGB) in Senegal. He has also lectured at the private University of Trade and Management (ESUP) in Dakar (2008), and was a guest lecturer at Rutgers University, New Jersey in 2007. He was awarded a PHD with distinction at UGB in 2010 for his thesis entitled *Intégration sociale et insertion socioprofessionnelle des jeunes bboys par le mouvement hip hop à Dakar*. His research interests include youth, social change and social movements; music and creative industries in general; the use of ICTs; and theories and methods in social sciences. Dr Niang is the founder of the Collective of the Young Researchers at UGB's Faculty of Arts and Social Sciences; a member of URIC (Observatory on Innovation and Social Change) at UGB; and a member of the International Sociological Association.

Yolanda Gutiérrez studied Modern Dance in Mexico City and New Dance & Performance in Hannover. She's been working with video since 2001. Her project SUPERHERO received an award of the *Bundeszentrale für politische Bildung* in Germany and her scholar project SUPERHERO ACADEMY was nominated among the best youth Theater Project at *Berliner Festspiele – Theatertreffen der Jugend*. Since 2010 she has been cooperating with the renowned Hamburg Theatre Kampnagel.

Mbéné Kassé aka Ben-j was a member of the Med Break group in Medina for several years. Since 2005 he is part of the Crazy Elements Crew, winner of the Battle National Hip-Hop Dance 2007. As the first Senegalese B-Boy he got chosen for the Red Bull BC One. He started instructing kids at the Empire des Enfants (Anta Mbow) in 2008 and received an artist scholarship in the Netherlands in 2013. Until today he has been taking part in battles and international competitions as B-Boy and jury member.

Djily Bagdad is a Senegalese Hip-Hop artist, song writer, activist and founding member of 5kiem Underground. He's teaching and animating workshops about Hip-Hop writing skills and techniques. In 2011 he's been establishing together with other Hip-Hop artists and journalists the movement *Y'en a marre*, for which he's actually lecturing in Senegal and Burkina Faso. In 2015 he received in the name of „Y'en a Marre“ the Prince Claus award for the movement's contribution to preserve democracy in Senegal.

Jens Dietrich graduated in Applied Theatre Studies in Gießen. After his studies he worked at Richard Foreman's Ontological theatre in New York and at *Bühnen der Stadt Köln* and *Theater Freiburg*. He then worked as freelance dramaturge in numerous international theatre productions. From 2008 to 2013 he's been a core member in the *International Institute of Political Murder* and started his collaboration with Yolanda Gutiérrez at the *Political Bodies* production in 2014.

Matador is one of the most prominent figures of underground Hip-Hop in Senegal. Founding member of the Thiaroye's group, WA BMG 44, Matador has toured throughout the world gaining an international recognition from the underground Hip-Hop scenes abroad. Since 2006, his struggle to represent the voiceless youth of his home country has taken a renewed turn with the creation of his structure, Africulturban in Pikine. Through this space dedicated to the youth, Matador reiterates his social and political engagement while pursuing his role of "Number One System Enemy" and "General Major Chief of the Dying People Army".

Fran Ilich is a Mexican media artist, essayist and novelist. He is the author of the novels *Metro-pop*, *Tekno Guerrilla*, *Circa 94* (winner of the 2010 Frontera de Palabras Border of Words award), and the booklength essay "Otra Narrativa es Posible". He studied the M. A. in Media Art Histories at Donau-Universität Krems and was Editor-at-Large for Sputnik Cultura Digital magazine in Mexico City. He lives in New York City and works in the Diego de la Vega Coffee Co-op.





Funded by the TURN – Fund of the
German Federal Cultural Foundation

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

and

friede springer stiftung



Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



hamburgische
kulturstiftung



with support from



In co-production with



Bauturm Theater
Aufregend Gut.

Imprint

Editors: Yolanda Gutiérrez, Jens Dietrich

Layout: Daniel Sauthoff

Translation: « Introduction » into French by Katja Krüger.
Translation: Abdoulaye Niang « Rap et africanité : S'engager
pour le devenir d'une nouvelle Afrique » into German:
Daniel Chelminiak and Katja Krüger.
Translation: B-Boy Ben-j « La vie est réelle » into German:
Daniel Chelminiak.
Translation: Jens Dietrich „Bewegungen im Umfeld
der Political Bodies“ into French: Pierre Klouche
and Katja Krüger.
Translation: Matador « Le Quotidien » into German:
Daniel Chelminiak.

Many thanks to Danny Antonelli who edited the texts
from Yolanda Gutiérrez “About the project Political Bodies”,
Djily Bagdad “The Daggali Campaign” and from Fran Ilich
“Bring the noise: music and revolution in Mexico in the era
of Hip-Hop and Zapatismo”.

Photos:

Cover and inside pages:
Siaka Soppo Traoré
p. 6/7: Siaka Soppo Traoré
p. 10/11: Kerstin Behrend
p. 24/25 Kerstin Behrend
p. 26/27: Kerstin Behrend
p. 34/35: Kerstin Behrend
p. 48/49: Kerstin Behrend
p. 56/57: Kerstin Behrend
p. 66/67: Kerstin Behrend
p. 70/71: Siaka Soppo Traoré

© Copyright 2016 by hyperzine e.K.,
the artists, the authors
All rights reserved

Published by hyperzine verlag
April 2016, Hamburg, Germany
www.hyperzine.org

ISBN 978-3-938218-80-8