Brussels Studies

La revue scientifique électronique pour les recherches
sur Bruxelles / Het elektronisch wetenschappelijk
tijdschrift voor onderzoek over Brussel / The e-journal
for academic research on Brussels

Collection générale | 2015

Hiphop in Brussel: eindelijk uit het getto?

Les lieux du hip-hop à Bruxelles : vers la fin du ghetto ?

Hip-hop in Brussels: has breakdance left the ghetto?

Benoit Quittelier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1272>

DOI : 10.4000/brussels.1272

ISSN : 2031-0293

Éditeur

Université Saint-Louis Bruxelles

Référence électronique

Benoit Quittelier, « Hiphop in Brussel: eindelijk uit het getto? », *Brussels Studies* [Online], Algemene collectie, nr 86, Online op 18 mai 2015, geraadpleegd op 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1272> ; DOI : 10.4000/brussels.1272

Licence CC BY

Nummer 86, 18 mei 2015. ISSN 2031-0293

Benoît Quittelier

Hiphop in Brussel: eindelijk uit het getto?

Het artikel bestudeert de sociaal-ruimtelijke aspecten van de locaties waar de hiphopcultuur wordt beoefend en verduidelijkt de hedendaagse transformaties van alle praktijken die met de hiphopcultuur te maken hebben. De beoefenaars van breakdance hebben aan maturiteit gewonnen en hun sociale positie verbeterd, waardoor breakdance, zowel letterlijk als figuurlijk, uit het getto is geraakt en zich thans ontwikkelt buiten de meest achtergestelde gebieden van de stad in wijken met een grotere etnische en sociaal-economische mix. *Breakdance* blijft echter grote problemen ondervinden om een plaats binnen het traditionele cultuurencircuit te veroveren. Ook de organisatie van de dagelijkse beoefening blijft moeilijk, omdat de breakdancers soms strategieën moeten bedenken om geschikte locaties te vinden. Het gebruik van de openbare of semiopenbare ruimten verloopt niet altijd vlekkeloos. De onbekendheid, het vrij slechte imago van de hiphopcultuur en de zwakke positie van de beoefenaars vergroten de risico's op uitwijzing. Daarom worden steeds vaker weinig aantrekkelijke locaties gebruikt die op bepaalde uren verlaten zijn, zoals trein- of metrostations.

*Zelf hiphop danser sinds het begin van de jaren 2000, heeft de auteur, **Benoît Quittelier**, ook een wetenschappelijk carrière aangevat met onderzoek in het laboratorium van de humane geografie van de Université libre de Bruxelles waar hij een studie maakte over 'Young adults and the city'. Zijn doctoraatsthesis is gewijd aan de hiphopcultuur in Brussel, en werd verwezenlijkt in het kader van een mandaat gefinancierd door het Fonds de la Recherche Scientifique (FNRS).*

Benoît Quittelier, bquittel@ulb.ac.be

Benjamin Wayens (Redactiesecretaris), +32(0)2 211 78 22, bwayens@brusselsstudies.be

Inleiding

1. De hiphopcultuur, een culturele en artistieke beweging die in het begin van de jaren '70 in New York is ontstaan en waarmee praktijken zoals graffiti, rap, dj-optredens en natuurlijk ook *breakdance* geassocieerd worden, is nog een beperkt onderzoeksveld dat evenwel in ontwikkeling is in de academische wereld [Forman, 2002].
2. Met uitzondering van enkele recente werken [Molinero, 2009; Pecqueux, 2007] handelen de meeste studies evenwel over, enerzijds, het ontstaan van de hiphopcultuur (vooral rap) en, anderzijds, over de adaptatie ervan buiten haar Amerikaanse bakermat [Bazin, 1995; Boucher, 1998; Lapassade & Rousselot, 1990; Mitchell *et al.*, 2001; Chang, 2006; Rose, 1994]. Vanuit die invalshoek werd er trouwens al in 1997 een werk gewijd aan de hiphopcultuur in Brussel [Lapiouwer, 1997].
3. Ook geografisch onderzoek volgt die benaderingswijze. Sinds enkele jaren stelt men de ontwikkeling van een geografie van de muziek vast [Guiu, 2006], waarbij het merendeel van de studies over de expressievormen van de hiphopcultuur vooral focust op de aanpassing ervan buiten de Verenigde Staten [Rérat, 2006; Lafargue de Grange-neuve, 2006]. Het lijkt dan ook relevant om de ruimtelijke aspecten van het breakdancen in Brussel te bestuderen en wel om drie redenen.
4. Eerst en vooral werd de hiphopcultuur zich, samen met de elektronische muziek, één van de invloedrijkste muzikale stromingen in de laatste decennia, terwijl het onderzoek naar hiphopcultuur zich vooral toe op rap en graffiti, praktijken die meer aandacht krijgen in de media en meer opvallen in de publieke ruimte [Chang, 2006; Ley & Cybriwski, 1974; Rérat, 2006]. Wetenschappelijke literatuur die specifiek over *breakdance* of hiphopdans in het algemeen handelt, is zo goed als onbestaande.
5. Vervolgens blijft, afgezien van enkele werken die op basis van de teksten van rappers de verhouding tussen ruimte en hiphopcultuur bespreken [Guillard, 2012; Pecqueux, 2007; Vicherat, 2001], de kennis van de ruimtelijke dimensie van die populaire culturele praktijken nog steeds rudimentair. Naast de analyse van wat de rappers zelf zeggen

over de ruimtelijke dimensie, is het ook noodzakelijk om concreet na te gaan waar de hiphopcultuur vandaag de dag tot uiting komt.

6. Een laatste element pleit voor de studie van de ruimtelijke aspecten van het breakdancen: de behoefte om onze kennis te updaten. De studies focussen immers op de opkomst van de hiphopcultuur in de Verenigde Staten en in de wereld en volgen daardoor onbewust een gedateerde visie op het fenomeen, die vrij ver van de huidige realiteit staat.
7. Sinds het ontstaan van de hiphopcultuur in de jaren 1970 in het getto van de Bronx in New York heeft ze een spectaculaire ontwikkeling doorgemaakt en is ze nu een van de vormen van een gemondialiseerde cultuur [Chang, 2006]. Op veertig jaar tijd is de hiphopcultuur uitgegroeid van een lokaal naar een mondiaal fenomeen en zijn zowel het publiek als de beoefenaars overal ter wereld te vinden [Forman, 2002; Shusterman, 1992; Rérat, 2006a; Mitchell *et al.*, 2001].
8. De commerciële successen en mediatisering van rap zijn wellicht het meest sprekende voorbeeld van de nieuwe dimensie die de hiphopcultuur heeft verworven. Vandaag zijn bepaalde rappers in de Verenigde Staten en in mindere mate ook in Frankrijk echte sterren geworden, die niet alleen actief zijn in de muziekindustrie, maar ook met grote financiële middelen werken. De beste voorbeelden van dat succes zijn allicht de rappers Shawn Carter (alias Jay-Z) en Will Smith (alias *The Fresh Prince*): de ene behoort nu al tot de machtigste zakenlui ter wereld (hij verscheen zelfs op de cover van *Forbes* naast Warren Buffet) en de andere is nu een superster in Hollywood, nadat hij op televisie scoorde met de serie "*The Fresh Prince of Bel-Air*". In Frankrijk doorliep het voormalige *enfant terrible* van de Franse rapgroep NTM, Joey Starr, een vergelijkbaar parcours en stapte over naar de filmindustrie.
9. Nochtans wordt de hiphopcultuur nog vaak geassocieerd met achtergestelde bevolkingsgroepen en met de wijken waarin ze wonen. Typisch voor de Verenigde Staten is dat rap heel sterk wordt geassocieerd met de *inner city*, het stadscentrum dat hoofdzakelijk door kansarme Afro-Amerikaanse bevolkingsgroepen wordt bewoond [Rose, 1994; Guillard, 2012].

10. Van dezelfde aard lijkt ook de link die men in Frankrijk legt tussen de hiphopcultuur en de voorsteden. Dat blijkt zowel uit het discours in de media als uit academische publicaties [Boucher, 1998; Lapassade & Rousselot, 1990]. Het markantste voorbeeld daarvan is waarschijnlijk de film *La Haine* van Mathieu Kassovitz, die in 1995 uitkwam.

11. Wat is de hedendaagse situatie? Is veertig jaar na de opkomst en grootschalige verspreiding van de hiphopcultuur (in ons onderzoek gaat het over dans) de link met de achtergestelde wijken nog altijd even sterk? Heeft *breakdance* zich kunnen losmaken uit de verloederde wijken waar die expressievorm is ontstaan? Wat zijn de gevolgen van de verschillende transformaties van de huidige postfordistische stad [Kesteloot *et al.*, 2009]? Hebben de verschillende stadsdynamieken, gentrificatie of (gekozen of gedwongen) randverstedelijking, een invloed gehad op de locaties waar het hiphopdansen wordt beoefend?

12. Beïnvloedt de link tussen hiphopcultuur en achtergestelde bevolkingsgroepen nog altijd de manier waarop die cultuur wordt ervaren? Of geraakt ze daarentegen meer ingeburgerd? Heeft de hiphopcultuur nog altijd een tweederangspositie in een samenleving die bepaald wordt door krachtsverhoudingen? Wordt ze gedomineerd door praktijken of actoren die een grotere culturele legitimiteit hebben? Als een cultuur gedomineerd wordt, dan lijken er minstens twee gebieden te zijn waarop dat tot uiting komt: de culturele wereld en de openbare ruimte.

13. Hoe staat het met de integratie van *breakdance* in het traditionele cultuurcircuit? Staan alle culturele instellingen open voor die dansvorm? Stellen ze regelmatig hun infrastructuur ter beschikking? Welke actoren uit het officiële circuit werken mee?

14. Tot slot, mogen de breakdancers de openbare ruimte vrij gebruiken? Worden bepaalde gebruikswijzen als illegaal beschouwd? Dat tags en graffiti illegaal zijn is vrij bekend, maar wordt het hiphopdansen soms verboden? Zo ja, hoe komt die afwijzing tot uiting en hoe beïnvloedt dat de locaties waar er gedanst wordt? Hoe passen de dansers zich daaraan aan?

15. De analyse van het breakdancen en van het gebruik van de openbare en geografische ruimte kan dus bijdragen tot een antwoord op de

vele vragen die rijzen bij het beleven van een populaire cultuur, en tegelijk de transformaties van de hedendaagse stad benaderen vanuit een nieuwe invalshoek [Grésillon, 2002 & 2008].

1. Studie van een culturele praktijk in de ruimte

16. Vanuit het idee dat de ruimte een sociale constructie is en betekenis geeft aan de handelingen, heeft de locatie waar een ervaring wordt beleefd, een grote invloed op de sociologische betekenis van de ervaring zelf en op de manier waarop dat wordt ervaren door de deelnemers. Dit artikel strekt ertoe de locaties in Brussel waar wordt gebreakdancet, met andere woorden het Brusselse netwerk van breakdancelocaties, in kaart te brengen.

17. In de geografische literatuur over de ruimtelijke aspecten van een culturele praktijk in de stad, vormen de werken van Boris Grésillon [Grésillon, 2002 & 2008] de basis voor een nieuwe benadering van de culturele geografie [Guillard, 2012]. Zijn aanpak bestaat in een geografie van het culturele feit in plaats van een culturele geografie. Een dergelijke epistemologische keuze verkleint het onderzoeksveld, maar maakt het mogelijk om een identificeerbaar object te associëren met de geografie van de cultuur [Grésillon, 2008].

18. Deze benadering focust op de locaties van artistieke creatie, beperkt zich niet tot de locaties van de officiële cultuur (schouwburgen, ...) maar omvat ook de alternatieve locaties of de "*undergroundlocaties*", plaatsen zoals clubs, kraakwoningen of braakliggende gronden in de stad. Wil die benadering aanslaan, dan dient de term 'cultuur' in een niet-elitaire betekenis te worden gebruikt.

19. De artistieke praktijken maken immers soms gebruik van locaties die in onbruik zijn geraakt of verwaarloosd zijn, en geven er nieuwe functies aan [Grésillon, 2008]. Door cultuur te benaderen vanuit de productie en de artistieke voorstelling en door te stellen dat cultuur bij voorkeur tot ontwikkeling komt in de steden, legt deze benadering van de cultuur een nieuw verband tussen stad en cultuur, waarbij cultuur, zoals het economische en het sociale leven, structuur geeft aan de stad [Grésillon, 2008].

20. Een dergelijke benadering lijkt heel geschikt voor de studie van de hedendaagse muziekstromingen en meer bepaald van *hiphop* en heeft dus als theoretisch kader voor dit artikel gediend. Boris Grésillon was zich bewust van het potentieel van dat onderzoeksveld, want hij noteert “*dat deze genres gekenmerkt worden door een absolute mobiliteit en de regels niet volgen: het veld van de creatie breidt zich steeds verder uit met onwaarschijnlijke en zelfs verboden locaties. Van alle artistieke genres zijn de hedendaagse muziekstromingen de grootste uitdaging voor de geografie*” [Grésillon, 2002].

21. De analytische benadering in dit artikel is dus gebaseerd op de identificatie en de lokalisatie van de plaatsen waarvan de Brusselse breakdancers gebruikmaken. Vervolgens worden de kenmerken van al die locaties beschreven (centrale of periferische ligging, langdurig of kortstondig gebruik, productie of voorstelling, spontaan of georganiseerd gebruik, ...). Aan de hand van die gegevens worden verschillende typologieën van de locaties opgesteld om inzicht te krijgen in de sociale, politieke of institutionele mechanismen die aan het werk zijn in de waargenomen onderverdelingen [Grésillon, 2008].

22. In die optiek heeft het ontbreken van geografische literatuur over *breakdance* of hiphopdans in ruime zin en over de expressievormen ervan in Brussel in het bijzonder er ons toe aangezet ook mondelinge informatiebronnen te gebruiken om de basis voor de empirische analyse samen te stellen.

2. Het concept “scene”

23. Praktijken zoals culturele producties vormen een continuüm waarin het moeilijk is om een onderscheid te maken tussen het onderzoeksobject en de rest van de menselijke producties en praktijken. In plaats van te trachten het onderzoeksobject objectief af te bakenen, wat noodzakelijkerwijze een subjectieve handeling is, vonden we het efficiënter om een aantal methodologische keuzes te maken en ons daaraan te houden, en deze dan verder uit te werken.

24. We hebben ons beperkt tot *breakdance*, de meest representatieve discipline van de hiphopdans, waaraan men spontaan denkt als men

het over *hiphop* heeft, want *breakdance* bestaat uit bewegingen die deel uitmaken van de collectieve verbeelding, zoals de *headspin*, het draaien op het hoofd. Het gebruik van de ruimte bij enkele andere dansstijlen die met de hiphopcultuur worden geassocieerd, zoals *new style*, *house*, *popping* of *locking*, worden buiten beschouwing gelaten in wat volgt.

25. Het concept “scene” duikt regelmatig op, wanneer het gaat over een culturele praktijk die nog niet ingeburgerd is. De “scene” bestaat uit “*de plaatsen, de gedragingen, de uitrustingen en de middelen die worden ingezet door de beoefenaars, maar ook uit de diversiteit van de toeschouwers of het grote aantal rollen die elk van de actoren achtereenvolgens speelt: in een dergelijk systeem is de lokale kunstenaar op verschillende momenten tevens een occasionele of regelmatige producent van regionale evenementen en toeschouwer van evenementen van verschillende omvang*” [Crozat, 2008]. Een andere definitie omschrijft het concept “scene” als “*een territoriaal geheel van een aantal actoren die zich met een verschillende mate van maturiteit, militantisme of succes in een positie van centraliteit tegenover marginaliteit, van avant-gardisme tegenover classicisme bevinden*” [Mubi Brighenti, 2010; Girel, 2003].

26. Wij hebben de voorkeur gegeven aan de definitie die Dominique Crozat aan het concept “scene” geeft, maar we vervangen het woord “artiest” door “*regelmatige beoefenaar*”. De beoefenaars van *breakdance* kunnen als artiesten worden beschouwd, aangezien ze een artistieke discipline beoefenen, maar de term “beoefenaar” is soepeler en minder restrictief dan de term “artiest”.

27. De regelmaat van de praktijk is een doorslaggevende factor waarop de nadruk moet worden gelegd. Bij een praktijk zoals *breakdance*, die nog grotendeels in het informele circuit zit, is de scene uiteindelijk beperkt tot een klein milieu van “ons-kent-ons”. Om aanvaard te worden als insider en er een plaats te krijgen, moet men niet alleen aanwezig zijn op de evenementen, maar ook op de locaties waar de dans dagelijks ingeoeft wordt. In die zin bestaat de Brusselse breakdance-scene de facto uit regelmatige beoefenaars.

28. Tot de scene behoren en andere regelmatige beoefenaars ontmoeten is voor een praktijk die zo *underground* is, het beste middel om toegang te krijgen tot informatie zoals technisch advies, de agenda van de komende evenementen en de uren en locaties van de trainingen. Als men geen insider is, lijkt het moeilijk om gedurende een lange periode een praktijk te beoefenen die nog grotendeels verloopt via uitwisseling van informatie tussen gelijken, ondanks de opkomst van het internet. Op termijn stoppen onregelmatige beoefenaars er meestal mee of ze sluiten zich aan bij regelmatige beoefenaars. Enkel breakdancers die tevoren al regelmatig oefenden, blijven dat doen, maar dan in mindere mate. Dat is typisch voor oudere beoefenaars, want die moeten ook tijd besteden aan andere activiteiten zoals hun gezinsleven.

29. De geïnventariseerde locaties zijn dus de plaatsen waar de breakdancers (gewoonlijk *bboys* genoemd) regelmatig oefenen. Deze dansers bepalen de scene van de Brusselse *breakdance* door hun uitwisselingen, door de evenementen die ze organiseren en door de locaties die ze daarvoor uitkiezen.

30. Om in de inventaris te worden opgenomen, hoeven die locaties niet noodzakelijk vaak gebruikt te worden. Het *Kaaitheater* bijvoorbeeld, waar elk jaar een breakdancecompetitie, *Battle of the Year*, wordt georganiseerd, is geïnventariseerd als een breakdancelocatie in Brussel, omdat de deelnemende artiesten regelmatige beoefenaars zijn.

3. De Inventaris van de locaties

31. Zoals het geval is voor vele andere informele of nog niet ingeburgerde praktijken [Veille Marchiset, 2003; Dumont, 2006], bestaan er geen statistieken over *breakdance*. Bijgevolg moeten we zelf een inventaris opmaken van de breakdancelocaties.

32. In culturele stromingen zijn er hoofdzakelijk drie types hoofdactoren: de uitvinders of de beoefenaars, de bemiddelaars, namelijk directeurs van instellingen of politici die bevoegd zijn voor cultuur, en het publiek [Grésillon, 2008]. De keuze voor de beoefenaars drong zich op, want ze spelen de hoofdrol in het creatieve proces. Ze brengen de scene van de verschillende disciplines tot leven. Het semigestandaardiseerde of open interview [Combessie, 2003] met de regelmatige beoefenaars van de Brusselse scene was het belangrijkste instrument om de inventaris op te maken.

33. Verschillende auteurs die informele praktijken bestuderen, gebruiken die methode [Guillard, 2012; Grésillon, 2008]. Sommige auteurs zijn zelfs van mening dat onderzoek over dat soort praktijken pas laat op gang is gekomen, omdat gedurende lange tijd enkel de beoefenaars de oefenlocaties kenden [Jaurand, 2010].

34. De beoefenaars die we hebben ontmoet, waren vaak gevestigde waarden van de Brusselse scene. De meesten hebben een zekere anciënniteit en kunnen afstand nemen van hun discipline en de evolutie ervan. Ze waren allen bereid onze vragen te beantwoorden en hadden er geen bezwaar tegen dat hun naam werd vermeld.

35. Het is moeilijk om een volledige lijst op te stellen van de beoefenaars die we hebben ontmoet, onder meer omdat bepaalde informatie over de breakdancelocaties in Brussel werd verkregen tijdens informele ontmoetingen, maar we hebben contact opgenomen met 15 dansers, onder wie Rookie Roc, King Sacha, T-Rock, Fennane, Shed, Milan, Julien, Dark, Lawson, Oubaïda, Yphun Chiem, Saïd Ouadrassi, Saho en Greglox.

36. Tijdens die gesprekken hebben we de basis kunnen leggen voor de inventaris van de locaties, maar we hebben ook gebruik kunnen maken van andere informatiebronnen. Dankzij een regelmatige monitoring van de nieuwe media die gelinkt zijn aan internet, hebben we informatie kunnen verzamelen over een aantal evenementen. De nieuwe informatietechnologieën zijn een uiterst nuttig instrument voor weinig gestructureerde praktijken, zoals diegenen die geassocieerd worden met de hiphopcultuur, want ze vergemakkelijken het netwerken en verbeteren de informatiedoorstroming tussen de beoefenaars [Jaurand, 2010]. Naast Facebook werd ook de online agenda van de vzw *Lézarts Urbains* regelmatig geraadpleegd. Die vzw is de best gesubsidieerde en actiefste instelling op de hiphopscene in de Federatie Wallonië-Brussel.

37. Door die bronnen te combineren hebben we een gegevensbank kunnen samenstellen over de gebruikte locaties, de manier waarop ze aangepast en/of achtergelaten worden en hoe ze worden gebruikt.

38. Het is duidelijk dat die gegevens onvolmaakt en onvolledig zijn, net als het menselijk geheugen. Het grote aantal gesprekspartners zorgt voor een collectief geheugen van de Brusselse scene, maar beweren dat de inventaris van de locaties volledig en objectief is, doet de waarheid geweld aan, te meer daar de hiphopcultuur al meer dan 30 jaar in Brussel bestaat. Nochtans is het geheugen van de beoefenaars de enige beschikbare informatiebron over het discrete, aarzelende, kortstondige of zelfs illegale gebruik van een locatie, zoals het geval is voor *breakdance* [Grésillon, 2002; Jaurand, 2010].

39. De geïnventariseerde locaties werden onderverdeeld volgens de meest beoefende praktijk en daarna in kaart gebracht. De cartografie kan meer inzicht bieden in de relatie tussen een culturele praktijk en de ruimte, maar de breakdancelocaties hebben niet de zichtbaarheid en vaste kenmerken van locaties waar beter aanvaarde culturele praktijken worden beoefend. De kaart heeft dus het nadeel dat er een situatie wordt opgetekend die eigenlijk voortdurend verandert [Jaurand, 2010], maar ze geeft wel een algemeen beeld van het gebruik van de ruimte door de Brusselse breakdancers.

Vormen van breakdance	Aantal plaatsen	%
Battles en trainingen	40	53,3
Creaties	24	32,0
Danslessen	11	14,7
Totaal breakdance	75	100,0

Tabel 1. Overzicht van de gebruikte locaties per beoefende praktijk. Bron: inventaris van de auteur.

40. Uiteindelijk kwamen er uit de verschillende benaderingen een aantal locaties naar voren die representatief zijn voor het breakdancen in Brussel in het eerste decennium van de 21^e eeuw.

4. Vormen van *breakdance*

41. Verschillende praktijken kunnen geassocieerd worden met de Brusselse scene: het doorgeven, de training, de competities en het live spektakel.

42. De trainingen vormen de basis van het breakdancen en vinden plaats op de locaties die dagelijks bezocht worden door de dansers, waar ze de bewegingen inoefenen of nieuwe bewegingen uitvinden. De trainingen zijn sterk op competitie gericht, want de meeste dansers oefenen om goed voor de dag te komen in de verschillende competities, die “battles” worden genoemd.

43. *Battles* zijn typische breakdancevoorstellingen waarmee een danser de waardering van zijn gelijken kan krijgen. Aangezien de *battles* de essentie van het breakdancen vormen, werden de *battles* en het breakdancen tegelijk bestudeerd, alsof ze een geheel vormen.

44. De meeste locaties worden gebruikt voor trainingen en *battles* (53,3% van de geïnventariseerde locaties). Ze vormen de dagelijkse bezigheid van de dansers en zijn een must voordat men zich eventueel toelegt op de creatie van dansvoorstellingen. Niet alle dansers werken aan originele voorstellingen, want sommige houden het enkel bij trainingen en *battles*. Tot slot zijn er weinig dansers die zich enkel toeleggen op de creatie van voorstellingen, want ze beoefenen meestal nu eens de ene en dan weer de andere discipline. Zodoende kunnen ze zich verder bekwamen en op zoek gaan naar nieuwe bewegingen en nieuwe ideeën.

45. De live spektakels, de creaties van hiphopdans, komen dus niet aan bod in dit artikel, want in tegenstelling tot de *battles*, die meestal bestemd zijn voor de breakdancers, zijn de voorstellingen van hiphopdans bestemd voor een ander publiek, namelijk dat van dans in de ruimste zin van het woord. Voor de voorstellingen worden bijgevolg

zeer verschillende locaties gebruikt die een andere sociaal-ruimtelijke logica volgen.

46. De scheiding tussen de trainingen en *battles* en de live spektakels is evenwel niet totaal. Er bestaan in Brussel verschillende interfaces, onder meer het dansfestival dat door de vzw *Lézarts Urbains* wordt georganiseerd, en de straatspektakels.

47. De vzw *Lézarts Urbains* organiseert jaarlijks een dansfestival waarop moeilijk een etiket kan worden gekleefd. Tijdens dat festival lossen de groepen elkaar af en ze brengen spektakels die originele creaties kunnen worden, maar ook korte optredens die rechtstreeks afgeleid zijn van de *battles*. Het festival is van groot belang voor de hiphopgemeenschap, want het is voor velen de enige kans om een live spektakel bij te wonen. Wegens de brugfunctie tussen *battles* en live spektakels, zijn de locaties waar het dansfestival werd georganiseerd door de vzw *Lézarts Urbains*, ook opgenomen in de inventaris.

48. De straatspektakels die sommige groepen soms tijdens de zomer opvoeren, worden eveneens beschouwd als mengvormen. Het gaat duidelijk niet om trainingen of *battles*, maar wegens de spontaniteit, de korte duur en het vrij geïmproviseerde karakter van dergelijke opvoeringen hebben ze meer te maken met trainingslocaties dan met theaterzalen. Bijgevolg worden de straathoeven waar die opvoeringen plaatshebben, ook verwerkt in deze studie.

49. Ten slotte worden de locaties waar het breakdancen wordt aangeleerd, waar de breakdancelessen worden gegeven, evenmin bestudeerd in dit artikel. De lessen voldoen niet aan het criterium van regelmatige beoefening waarop we al gehamerd hebben. Ze openen veeleer de deur naar de *breakdance*-scene en naar regelmatige beoefening. Een discipline zoals *breakdance* wordt meestal in de praktijk aangeleerd met vallen en opstaan en onder gelijkgezinden.

5. Breakdancelocaties: typologieën

50. Het gebruik van verschillende typologieën maakt het mogelijk om een onderscheid te maken tussen locaties die op zeer verschillende manieren kunnen worden gebruikt.

51. De eerste typologie strekt ertoe een onderscheid te maken tussen de locaties waar de artistieke productie gebeurt en de plaatsen waar de voorstellingen worden gegeven. Traditioneel gezien zijn de productielocaties de plaatsen waar dagelijks arbeid wordt verricht, terwijl de locaties waar de voorstellingen worden gegeven, minder vaak worden gebruikt om het resultaat van het werk te tonen aan een klein of groot publiek, dat al dan niet kennis van zaken heeft. Soms was het moeilijk om dat onderscheid te maken, vooral wanneer openbare plaatsen spontaan gebruikt werden.

52. De tweede typologie strekt ertoe de locaties te onderscheiden volgens de frequentie van hun gebruik. De minder ingeburgerde praktijken en de territorialisering die daarmee gepaard gaat, hebben echter noch de zichtbaarheid noch de bestendigheid van de klassiekere culturele praktijken, die van de officiële actoren [Jaurand, 2010]. We hebben eveneens een onderscheid gemaakt tussen de locaties die op het ogenblik van de inventarisatie nog actief werden gebruikt en diegene die niet meer werden gebruikt. Telkens wanneer we niet langer gebruikte locaties in de inventaris opnamen, onderzochten we ook de mechanismen die daartoe hebben geleid.

53. De actief gebruikte locaties werden op basis van de gebruiksfrequentie ingedeeld volgens kortstondig, seizoensgebonden of permanent gebruik. De kortstondig gebruikte locaties werden op een welbepaald ogenblik, meestal voor een evenement, gebruikt. Dergelijke locaties worden zelden opnieuw gebruikt. Wanneer dat wel het geval was, gebeurde dat meestal niet regelmatig. Een locatie die voor een evenement werd gebruikt en daarna opnieuw regelmatig werd gebruikt, wordt beschouwd als een locatie die permanent gebruikt wordt. De seizoensgebonden locaties zijn plaatsen die van jaar tot jaar regelmatig gebruikt worden, maar niet het hele jaar door. Die locaties bevinden zich typisch in open lucht of blootgesteld aan neerslag. De permanente locaties zijn in feite plaatsen die op het ogenblik van de inventarisatie

regelmatig gebruikt worden door de beoefenaars. Zoals we verder zullen zien, moesten zelfs locaties die meer dan 20 jaar lang werden gebruikt, plotseling van de ene dag op de andere achtergelaten worden.

54. Een derde typologie strekt ertoe een onderscheid te maken tussen de locaties volgens de manier waarop ze bruikbaar werden gemaakt en werden aangepast aan de behoeften van de beoefenaars. Het is de bedoeling om inzicht te krijgen in de manieren om een plaats tot oefenplaats om te vormen. Er zijn hoofdzakelijk drie manieren. De eerste manier is het spontaan inpalmen van een openbare of privéruimte. Concreet betekent zulks dat een groep beoefenaars een geschikte locatie vindt en die begint te gebruiken. Als die locatie geschikt blijft tijdens het gebruik (de beoefenaars worden niet weggejaagd, er zijn geen verborgen gebreken,...), kunnen ze de locatie blijven gebruiken; de mond-aan-mondreclame kan dan de rest doen en het aantal gebruikers van de locatie doen toenemen. De locaties die op die wijze worden gebruikt, kunnen openbaar, semiopenbaar (straathoeken, stations, de haltes van het openbaar vervoer,...) of privé-eigendom zijn (ingang van gebouwen). De tweede gebruikswijze kan “gebruik na overleg” worden genoemd. In dat geval vragen de beoefenaars aan een instelling of ze er mogen oefenen of er een evenement mogen organiseren. De locatie kan gehuurd (sportcentra, opnamestudio's, repetitielokalen) of ter beschikking gesteld worden (een zaal van een cultureel centrum). Deze gebruiksvorm verschilt van de eerste vorm door het feit dat er een tussenpersoon moet worden aangesproken om de aanwezigheid van de breakdancers te legitimeren. Tot slot bestaat er nog een derde gebruiksvorm, die rechtstreeks of onrechtstreeks kan zijn. We spreken van rechtstreekse officiële ingebruikname wanneer een instelling (theater, cultureel centrum, de MIVB, gemeenten,...) zelf een evenement organiseert of een repetitie- of trainingslocatie ter beschikking stelt. We spreken van onrechtstreekse officiële ingebruikname wanneer een instelling (jeugdhuis, vzw ...) een andere instelling vraagt om een locatie te mogen gebruiken voor productiedoeleinden of voor een voorstelling.

55. Het is duidelijk dat die typologieën ideale types zijn die elkaar in de realiteit kunnen overlappen. Zoals we zullen zien aan de hand van het Brusselse voorbeeld, kan de spontane ingebruikname van een plaats leiden tot een verzoek om terbeschikkingstelling (ingebruikname na

overleg) of tot de organisatie van het gebruik door de instelling (officiële ingebruikname). De terbeschikkingstelling van een locatie na een individueel verzoek kan achteraf officieel gemaakt worden. Tot slot was er soms bijkomende cartografie nodig, onder meer over het belang van de locatie volgens de beoefenaars, maar de analyse van de ruimtelijke aspecten van het breakdancen in Brussel is gebaseerd op de gegevens die werden gepuurd uit de typologieën van de breakdanceplaatsen.

6. *Battles* en trainingen: spreiding over de stad

56. *Breakdance* wordt nog steeds vooral in het centrum beoefend: het merendeel van de gebruikte locaties bevindt zich in het centrum en het oosten van de eerste kroon van het Brussels Gewest (figuur 1).

57. De gemeenten waar het meest gebreakdancet wordt, zijn Brussel-Stad, Sint-Gillis en Elsene. In het westelijk deel van het Gewest zijn het minst danslocaties. De klassieke tegenstelling tussen het oosten en het westen komt hier tot uiting in een culturele praktijk die nochtans in de collectieve verbeelding veeleer geassocieerd wordt met de achtergestelde bevolkingsgroepen. In de meeste volkswijken zijn er amper breakdancelocaties. In het oude Molenbeek, Kuregem, het lager gelegen deel van Sint-Joost en Schaarbeek zijn er trainingen noch *battles* van de regelmatige breakdancers van de Brusselse scene. De enige vermeldenswaardige uitzondering hierop is het Noordstation.

58. Ook in de chique wijken wordt zeer weinig gebreakdancet, of het nu gaat om de wijken in het zuidoosten van de stad of de meer centraal gelegen locaties rond de Leopoldwijk of het gebied van de Louizalaan tot het Kasteleinplein in het zuiden van de agglomeratie.

59. *Hip-hop* wordt dus vooral beoefend in gebieden van gemiddelde standing zoals in Elsene, Sint-Gillis en, in mindere mate, het stadscentrum. In het zuidoosten wordt er ook gebreakdancet in een gebied van gemiddelde standing dat het Flageyplein, de universitaire campussen en Oudergem omvat.

60. Een van de redenen waarom die wijken bij voorkeur worden gebruikt, is blijkbaar het feit dat in die gebieden verschillende bevolkings-

Figuur 1. Belang van de locaties voor battles en trainingen volgens de regelmatige beoefenaars en socio-economische positie (standing) van de Brusselse bevolking. Bron: inventarisatie van de auteur, typologie ULB, 2008.

klassen, zowel de lagere, de gemiddelde als de hogere klasse, naast elkaar wonen en de potentiële zichtbaarheid aldus groter en gediversifieerder wordt. In die gebieden bevinden zich ook veel zalen voor het verenigingsleven (culturele centra, theaters, culturele organisaties...) en voor evenementen (festivals, *Nuit Blanche*, Kunstenaarsparcours, ...), die hun deuren kunnen openen voor een "alternatieve" cultuur zoals hiphop.

61. Die wijken, waar het officiële cultuurcircuit naast een netwerk van alternatieve of avant-gardistische locaties bestaat, zijn centraal gelegen en worden gekenmerkt door diversiteit. Ze lijken meer expressiemogelijkheden te bieden en zijn bijgevolg aantrekkelijker.

62. Het veertigtal geïnventariseerde locaties omvat echter ook de locaties die gebruikt werden in een andere periode of met een variabele regelmaat. Rekening houdend met de locaties die enkel kortstondig werden gebruikt, meestal voor een *battle*, met de locaties die enkel in de zomer werden gebruikt, en met de locaties die om een of andere reden niet langer werden gebruikt, is het aantal werkelijk beschikbare locaties voor de beoefenaars op het ogenblik van de inventarisatie heel wat kleiner (9 in plaats van 42). Als er geen rekening wordt gehouden met de locaties die van jaar tot jaar tijdens festivals worden gebruikt voor voorstellingen, maar die niet gebruikt worden voor de dagelijkse praktijk, wordt het aantal beschikbare locaties nog kleiner (6 plaatsen in plaats van 42).

63. Die verschillende opmerkingen gelden voor een groot aantal locaties in het centrum van de stad, onder meer het Paleis voor Schone Kunsten, Recyclart, Tour & Taxis, het Zuidpaleis, Brussel aan zee, de Puma-winkel, het sport- en cultureel centrum Noordpool, de ontwijde Gesu-kerk,... In het stadscentrum worden weliswaar verschillende *battles* gehouden, maar het breakdancen wordt er niet meer echt dagelijks beoefend aangezien de breakdancers de Ravensteingalerij sinds het begin van de jaren 2000 niet langer gebruiken. Enkel in de zomer, wanneer sommige dansers straatopvoeringen geven in de omgeving van de Beurs, kan men in het historisch centrum nog regelmatig *breakdance* zien. Dat zal waarschijnlijk nog verminderen, omdat er voortaan voor een opvoering een vergunning wordt vereist, waarvan de toekenningscriteria van jaar tot jaar strenger worden.

Figuur 2. Types en gebruikswijzen van de locaties van de Brusselse scene voor breakdancebattles en trainingen. Bron: inventarisatie van de auteur, 2000-2010.

64. Zowel de redenen waarom sommige locaties niet langer gebruikt worden als de processen waardoor het aantal bruikbare locaties afneemt, verdienen onze aandacht. Aangezien de locaties die niet langer gebruikt worden door de breakdancers, meestal openbare plaatsen zijn die spontaan door de dansers werden gebruikt, is de studie ervan veelbetekenend voor de plaats die *breakdance* in de openbare ruimte toebedeeld krijgt. Blijkbaar mogen breakdancers de openbare ruimte of de voor het publiek toegankelijke ruimte niet vrij gebruiken. Dansers zijn vaak niet welkom in de openbare ruimte of worden eruit geweerd omdat de hiphopcultuur onbekend is, ze een vrij slecht imago heeft in de collectieve voorstelling, ze vaak geassocieerd wordt met achtergestelde bevolkingsgroepen en/of delinquentie. Dat gebeurt op verschillende locaties in Brussel, met name in de Galerij van Stokkel, de Carrefour van Oudergem, de Louizagalerij, het Zuidstation en de Ravensteingalerij. Om de dansers weg te jagen, worden meestal twee verschillende methodes toegepast, die, zo nodig, ook gecombineerd kunnen worden: de sterke hand en de zachte hand.

65. De methode van de sterke hand bestaat erin de politie of de plaatselijke veiligheidsdienst te laten ingrijpen, zodat de locatie onder druk ontruimd wordt en de dansers ontmoedigd worden om nog terug te komen. In dat geval worden 'veiligheidsredenen' aangegeven, als er al een reden wordt gegeven: een danser zou zich kunnen kwetsen en vervolgens de verantwoordelijke voor de locatie daarvoor aansprakelijk stellen. Dat risico moet vermeden worden. Volgens de literatuur wordt het veiligheidsargument ook gebruikt voor andere informele praktijken. Gilles Vieille Marchiset stelt in verband met de straatporten vast dat het veiligheidsargument vaak een manier is voor de overheid om zijn macht en prerogatieven te herbevestigen op gebieden die aan zijn controle ontsnapt zijn. [Vieille Marchiset, 2003].

66. De methode van de zachte hand bestaat erin de kenmerken van de locatie te wijzigen en aldus minder geschikt te maken voor het breakdancen. Een van de eenvoudigste en efficiëntste middelen is het verwijderen of afsluiten van stopcontacten. Zonder elektrische voeding voor hun geluidsversterkers moeten de dansers de locatie verlaten of materiaal meebrengen dat op batterijen werkt. Dergelijke wijzigingen van een locatie zorgen er zeer zelden voor dat ze niet langer gebruikt

Figuur 3. Een “zachte” methode om de dansers weg te jagen: in het Luxemburgstation werden de stopcontacten met een slot afgesloten. Bron: foto van de auteur, 2012.

wordt, maar bemoeilijkt het gebruik ervan en doet de locatie aan belang inboeten.

67. Naast gedwongen uitzetting kan het ook gebeuren dat een locatie niet langer gebruikt wordt om redenen die met de praktijk op zich te maken hebben. Dat is vaak het geval wanneer een locatie haar aantrekkingskracht verliest om verschillende redenen: er moet bijvoorbeeld opeens betaald worden voor een plaats die voordien gratis ter beschikking werd gesteld (het collège Saint-Michel), er maken minder dansers gebruik van de locatie (het sportcentrum Mounier in Kraainem), er is een plaats gevonden die toegankelijker is voor de dansers of die beter uitgerust is (de galerij aan het Martelarenplein, het jeugdhuis in Oudergem)...

68. Het gaat hier helemaal niet om anekdotes, maar om sterke drijfveren die de ruimtelijke aspecten van *breakdance* bepalen. Wegens het grote aantal uren die wekelijks aan de activiteit worden besteed, kan zelfs symbolisch inkomgeld mettertijd een groot bedrag worden voor de vaak jong dansers. Door het groepsgevoel en de onderlinge wedijver heeft *breakdance* een zeer sterke sociale dimensie. Daarom kan

elke factor die het aantal dansers die gebruikmaken van de locatie doet afnemen, ertoe leiden dat die locatie in onbruik raakt, want die factor is nadelig voor de onderlinge wedijver tussen de dansers.

69. Een breakdancelocatie raakt altijd volgens hetzelfde schema in onbruik. De dansers willen trainen onder de best mogelijke omstandigheden om hun niveau op te krikken. Zodra er zich externe of interne problemen voordoen die dat plan dwarsbomen, gaan de dansers op zoek naar een nieuwe locatie waar de omstandigheden beter zijn. Soms bijten de dansers van zich af (ze keren bijvoorbeeld terug naar een locatie vanwaar ze werden weggejaagd), maar dat duurt meestal niet lang, want weerstand bieden strookt niet met hun hoofddoel, namelijk goed trainen.

70. De meeste *battles* en alle trainingen hebben plaats buiten het traditionele cultuurcircuit. De trainingen hebben nagenoeg uitsluitend plaats op locaties die de beoefenaars spontaan of na overleg in gebruik nemen. Wat het officiële circuit betreft, zijn er slechts enkele socioculturele structuren, zoals *de Pianofabriek*, een lokaal cultureel centrum in Sint-Gillis, en de jeugthuizen van Vorst, Elsene en Neder-over-Heembeek of nog van de Noordwijk, die de dansers steunen door oefenlokalen ter beschikking te stellen en/of door occasioneel kleine evenementen te organiseren.

71. Die structuren beschikken echter over beperkte middelen: op het ogenblik van de inventarisatie van de locaties waren er slechts twee locaties die permanent ter beschikking waren gesteld: een zaal in het Zuidpaleis en een zaal in de Malibranstraat te Elsene, die elk echter slechts eenmaal per week beschikbaar zijn.

Figuur 4. Soorten gebruik en inrichting van de locaties van de Brusselse scene voor de breakdancebattles en -trainingen. Bron: inventarisatie van de auteur, 2000-2010.

7. Voorstellingslocaties

72. Wanneer de breakdancers in de openbare ruimte oefenen, lopen ze het risico dat ze er worden weggejaagd, maar ze zijn er niet beter aan toe in het officiële cultuurscircuit.

73. Het Brusselse cultuurscircuit staat immers niet erg open voor de praktijken die met *breakdance* geassocieerd worden. Tijdens de bestudeerde periode mochten er slechts zeven evenementen georganiseerd worden binnen het Brusselse officiële cultuurscircuit. Dat totaal omvat dan nog twee locaties waar het dansfestival van de vzw *Lézarts Urbains* plaats vond, een evenement dat het midden houdt tussen *battle* en creatie.

74. Op het ogenblik van de inventarisatie waren er in Brussel slechts twee culturele instellingen die jaarlijks hun deuren openen voor de traditionele expressievormen van *breakdance*, enerzijds het Kaaithheater voor de *Battle of the Year*, een mondiaal breakdanceevenement dat al meer 20 jaar bestaat en waar men zich voor de Benelux moet kwalificeren, en anderzijds het cultureel centrum Jacques Franck in Sint-Gillis, dat enkel gebruikt werd voor het dansfestival van de vzw *Lézarts Urbains*.

75. In feite zijn niet zozeer de locaties, maar de evenementen zelf van belang. Tussen het einde van de inventarisatie en de publicatie van dit artikel werden deze twee evenementen al elders georganiseerd, namelijk in de KVS in plaats van in het Kaaithheater voor de *Battle of the Year*, en het Kaaithheater en vervolgens het Paleis voor Schone Kunsten/Bozar in plaats van het cultureel centrum Jacques Franck voor het door de vzw *Lézarts Urbains* georganiseerde dansfestival.

76. Intussen is er in het Brusselse en Belgische breakdancelandschap een andere breakdancebattle bijgekomen. Het gaat om *Redbull Cypher Belgium*, waar de Belgische kwalificatie voor een ander wereldtoernooi plaatsvindt, de *Redbull BC One*. Toen de inventarisatie werd uitgevoerd, had Redbull na de eerste twee succesvolle edities, de ene in Antwerpen en de andere in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, zijn steun voor de organisatie van een derde editie ingetrokken, maar het jaar daarna werd die beslissing herzien en werd opnieuw gekozen

voor het Paleis voor Schone Kunsten. Sindsdien werd de *battle* elk jaar georganiseerd op verschillende locaties, namelijk in culturele instellingen in verschillende Belgische steden (Antwerpen, Brussel, Gent en Leuven in 2014).

77. Als we spreken van gebeurtenissen die zich hebben voorgedaan na de periode waarop de gegevens betrekking hebben, is dat omdat die gebeurtenissen een goed voorbeeld zijn van de houding van het officiële cultuurscircuit tegenover *breakdance*. Het stelt zijn infrastructuur ter beschikking onder voorwaarden (het gaat bijna uitsluitend om evenementen waarvoor grote financiële middelen ter beschikking worden gesteld en die veel steun krijgen), maar dat neemt niet weg dat het altijd dezelfde instellingen zijn die hun deuren openen voor breakdance-evenementen, die van jaar tot jaar op een andere locatie worden gehouden.

Figuur 5. Op de deur van de Ravensteingalerij, een vroegere oefenlocatie voor de Brusselse breakdancers, staat nu “doorgang verboden”, wat vrij ironisch is, aangezien bij breakdance een “doorgang” een ononderbroken opeenvolging van bewegingen is die een danser tijdens een battle uitvoert, van zijn startpositie nog voor hij danst tot hij terugkeert naar die beginpositie. Bron: foto van de auteur, 2012.

8. Het geheugen van de plaatsen

78. Zoals voor de evenementen die plaatshebben in het traditionele cultuurscircuit, wordt er een groot aantal tactieken gevolgd om gebruik te maken van de minder prestigieuze plaatsen. Behalve een wekelijkse training die georganiseerd wordt door het jeugdhuis van Neder-over-Heembeek, waren er bijvoorbeeld in het Zuidpaleis al twee edities van een *battle* georganiseerd door het jeugdhuis van Elsene en een andere *battle* rechtstreeks door een beoefenaar.

79. Ook het cultureel centrum *De Pianofabriek* had zijn deuren gesloten voor de breakdancetrainingen die er al vele jaren werden georganiseerd. Na het einde van de inventarisatie zijn de trainingen hervat, terwijl het centrum nu en dan zijn infrastructuur ter beschikking stelt voor kleinschalige *battles*.

80. Door het veelvuldige en intensieve gebruik van bepaalde locaties voor bepaalde culturele praktijken worden ze als het ware in het geheugen opgeslagen. Aangezien de breakdancers het risico lopen dat ze weggejaagd worden uit de openbare ruimte en het traditionele cultuurscircuit zijn infrastructuur maar mondjesmaat ter beschikking stelt, worden de locaties waar de breakdancers in het verleden zonder problemen konden oefenen, als zeer waardevol beschouwd door de beoefenaars en worden ze vaak hergebruikt.

81. In de literatuur heeft het hergebruik van locaties andere onderzoekers tot nadenken gestemd. In dat verband stellen ze dat “*die locaties van sociale uitwisseling beladen zijn met betekenis en representaties die schatplichtig zijn aan een geschiedenis, een traditie die gesmeed werd met culturele experimenten en het “geheugen van degenen die samen de ruimte gebruiken” De inhoud van het “collectieve geheugen” is evenwel niet de optelsom van de “individuele geheugens”, maar veeleer een collectieve verbeelding waarin een bepaald territorium als kader of ondersteuning dient*” [Guérin-Pace & Fillippova, 2008].

82. De cartografie van verlaten plekken is in deze zin leerrijk (interessant) omdat deze plekken meer toegankelijk zijn om in de toekomst gebruikt te worden in vergelijking met eender welke andere plaats. Dat komt omdat zij deel uitmaken van het collectieve geheugen van de be-

oefenaars. Ze vormen op die manier een soort (potentiële) 'latente praktijk-ruimte'.

9. Een station als uitwijklocatie

83. Geografisch gezien is het gebruik van het Noordstation als oefenlocatie een uitzondering op de algemene spreiding van de hiphoplocaties in Brussel. De geschiedenis van het gebruik van deze locatie is een goede synthese van de processen die er zich voltrekken.

84. Begin 2000 waren er veel oefenlocaties: het Noordstation, het Luxemburgstation en het Zuidstation (sinds de bouw van de Thalysterminal) en de Ravensteingalerij, de locatie bij uitstek. In 2002 werden de dansers wegens de uitbreiding van het Paleis voor Schone Kunsten verdreven uit de Ravensteingalerij: hoe een officiële kunstvorm een minder ingeburgerde kunstvorm verdrijft.

85. De dansers namen toen hun toevlucht tot andere locaties, vooral tot het Zuidstation. De HST-verbindingen vanuit het Zuidstation waren

destijds nog niet zo uitgebreid als nu en de dansers konden die locatie enige tijd blijven gebruiken. Met het groeiende succes en de toename van het spoorverkeer in de Thalysterminal werd het Zuidstation de internationale toegangspoort van Brussel met als gevolg dat de dansers ook hier niet langer welkom waren.

86. Ze werden er verdreven met harde hand (politieinterventie) en met zachte hand (op de plaatsen waar ze oefenden, werden reclamepanelen geïnstalleerd). Opnieuw moesten de dansers op zoek naar een andere locatie... ditmaal het Luxemburgstation.

87. Ook daar moesten ze weg wegens de renovatie van het station en de aanleg van de esplanade en de nieuwe gebouwen voor de Europese instellingen. Het Luxemburgstation werd echter nog occasioneel gebruikt, vooral in de zomer. Bovendien hebben dansers die andere hiphopdansen beoefenen, het zogenaamde "rechttop" dansen, sinds het einde van de werken die locatie opnieuw in gebruik genomen zonder al te veel problemen.

88. Er kunnen verschillende mogelijke verklaringen gegeven worden. Enerzijds hebben de beoefenaars van die dansen een ander sociologisch profiel dan de breakdansers. Er zijn veel meer meisjes bij en de vertegenwoordigde etnische minderheden zijn veeleer van sub-Saharaanse dan Maghrebijnse oorsprong. Anderzijds blijven de dansers "rechttop staan" en is veiligheid bijgevolg een minder overtuigend argument om hen te verdrijven. Nochtans werden er maatregelen getroffen zoals het afsluiten van de stopcontacten, maar die hadden niet het verwachte effect... Bijgevolg werd gekozen voor de harde hand en heeft de politie de rechttop-dansers uit het Luxemburgstation verdreven.

89. Omdat ze weer een oefenlocatie kwijt waren, keerden de breakdansers terug naar het Noordstation, dat ietwat verwaarloosd werd. Ze dansen er nog steeds.

90. De relatie tussen uitzetting en stadsvernieuwing ligt voor de hand. Wanneer een gebied wordt gerenoveerd, wordt de aanwezigheid van de dansers beschouwd als ongewenst, als een vorm van beschadiging en als een symbool van onveiligheid. De dansers worden dan ook weggejaagd, althans in de eerste maanden. Wanneer ze een verwaarloosde ruimte, die niet op het punt staat te worden "geherwaardeerd",

Figuur 6. Het deel van de immense en vaak verlaten hal die naar het Noordstation leidt en waar de dansers oefenen. Bron: foto van de auteur, 2012.

spontaan in gebruik nemen, worden ze niet verdreven, want hun aanwezigheid wordt niet als storend ervaren.

91. Als de topografie een verklaring moet geven voor de keuze voor het Noordstation (beschikbaarheid van een zeer grote inkomhal), ligt het voor de hand dat de lage standing van de buurt, de nabijheid van een van de knooppunten van de Brusselse prostitutie en de aanwezigheid van een groot aantal daklozen, de belangrijkste redenen zijn waarom *breakdance* er getolereerd wordt.

92. Net zoals bij de skateboarders in Los Angeles [Gloor, 2005], wordt in Brussel de keuze voor locaties in verloederde wijken, hier het Noordstation, ingegeven door een indirecte logica. Pas nadat de dansers werden verdreven uit andere gebieden van de agglomeratie, namen ze die ruimte in gebruik...

93. Die locatie is niet de aangenaamste, noch de best uitgeruste (geen elektrische stopcontacten, een zeer harde vloer en zeer koud in de winter,...) noch de toegankelijkste, maar ze was op het ogenblik van de inventarisatie de enige plaats waar de beoefenaars elke dag terecht konden zonder grote problemen te verwachten.

Besluit

94. De studie van de ruimtelijke aspecten van de locaties die in Brussel worden gebruikt voor breakdancebattles en -trainingen verduidelijkt de hedendaagse transformaties van alle praktijken die met de hiphopcultuur te maken hebben. De beoefenaars van *breakdance* hebben aan maturiteit gewonnen en hun sociale positie verbeterd, waardoor *breakdance*, zowel letterlijk als figuurlijk, het getto heeft verlaten en zich momenteel ontwikkelt buiten de meest achtergestelde gebieden van de stad in wijken met een grotere etnische en sociaal-economische mix.

95. Dankzij het internet en de in Brussel georganiseerde kwalificatiewedstrijden voor internationale evenementen (zoals *Battle of The Year of Redbull BC One*, maar ook *World Bboy Classic*, *UK Bboy Championship* of *Only Bboying*), heeft de Brusselse scene zich geleidelijk opengesteld. Die internationalisering is één van de meest sprekende

voorbeelden van de maturiteit die de discipline intussen heeft verworven. Toch is de Brusselse *breakdance* niet zonder problemen uit het getto geraakt.

96. Het is zeer moeilijk om binnen het traditionele cultuurscircuit locaties voor breakdancevoorstellingen te vinden. Blijkbaar laten de averechtse gevolgen van de huidige “evenementialisering” zich gevoelen. Een *battle* in een infrastructuur die tot het traditionele cultuurscircuit behoort, is en blijft nog steeds een klein evenement, zoals blijkt uit het grote aantal locaties die kortstondig gebruikt worden. Met uitzondering van enkele instellingen die getuigen van een grotere openheid, zoals het cultureel centrum Jacques Franck of het Kaaitheater, blijven de deuren van de overgrote meerderheid van de cultuurinstellingen in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest nog steeds gesloten voor hiphopdans.

97. In die zin blijft de Brusselse breakdance-scene, zowel binnen het traditionele cultuurscircuit als op het grote aantal alternatieve locaties waarvan gebruikgemaakt wordt, zoals de socioculturele infrastructuur of sportzalen, binnen een microkosmos evolueren... Het zijn altijd dezelfde locaties die gebruikt worden voor steeds dezelfde evenementen. Op zich is het een goed signaal dat dergelijke evenementen georganiseerd worden binnen het traditionele cultuurscircuit, maar het sporadische en kortstondige karakter ervan heeft een averechtse gevolg: men krijgt de indruk dat hiphopdansen ingeburgerd is, terwijl *breakdance*, afgezien van enkele specifieke evenementen, bijna volledig ontbreekt in de programmatie van de verschillende culturele instellingen van de stad.

98. Het uitblijven van duurzame integratie van het hiphopdansen in het cultuurscircuit en de “evenementialisering” die daaruit voortvloeit, is zeker geen typisch Brussels fenomeen [Lafargue De Grangeneuve, 2003].

99. Afgezien van de verspreiding, heeft de dagelijkse artistieke praktijk die met *breakdance* geassocieerd wordt en de basis van het creatieve proces vormt, het nog moeilijker, aangezien de beoefenaars nagenoeg helemaal op zichzelf aangewezen zijn voor het organiseren van de trainingen en vaak strategieën moeten uitdenken om locaties voor hun dagelijkse training te vinden. Het traditionele cultuurscircuit geeft al niet thuis voor voorstellingen, maar is zo goed als volledig gesloten voor

artistieke producties en praktijken die niet verbonden zijn aan grote evenementen.

100. Dat lijkt paradoxaal, aangezien er geen voorstellingen zonder dagelijkse praktijk kunnen zijn. Vaak krijgen de dansers pas achteraf ondersteuning van de officiële cultuurinstellingen voor hun artistieke productie, onder meer bij het opzetten van een voorstelling.

101. Wegens de geslotenheid van de culturele sector ontwikkelen de Brusselse dansers de volgende twee compensatiestrategieën: de eerste bestaat erin de praktijken waarvoor ze geen plaats vinden in de openbare ruimte, in de privé sfeer te beoefenen. Met de toenemende verspreiding van de hiphopcultuur onder de hogere sociale klassen, onder meer in de buitenwijken, worden er nieuwe praktijken in de thuisomgeving ontwikkeld.

102. De belangrijkste strategie blijft echter nog altijd het spontane gebruik van locaties in de openbare ruimte. Dat gebruik verloopt echter niet zonder problemen. De belangrijkste eigenschap van een openbare of semi-openbare ruimte is de toegankelijkheid, aangezien het gaat om een locatie waar een indringer aanvaard wordt [Lafargue de Grange-neuve, Kauffman & Shapiro, 2008], maar de onbekendheid en het vrij slechte imago van de hiphopcultuur en de zwakke positie van de beoefenaars op de verschillende in gebruik genomen locaties leiden tot het risico dat ze er geweerd en weggejaagd worden. Bijgevolg maken de beoefenaars steeds vaker gebruik van locaties die zich in minder aantrekkelijke gebieden van de agglomeratie bevinden en op bepaalde uren verlaten zijn, zoals trein- of metrostations.

103. Ondanks die problemen zijn er slechts zeer weinig socioculturele structuren, zoals sommige jeugdhuizen, die de artiesten steunen en hun infrastructuur gedurende enkele uren ter beschikking stellen, zodat ze hun discipline niet thuis of in de openbare ruimte hoeven te beoefenen.

Bibliografie

- ADAM, J. -M. & HEIDMANN, U., 2005. *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, Editions Slatkine, Genève.
- ARPAILLANGE, C., DARLON, C. & MONTANÉ, M.-A., 2006. La difficile institutionnalisation de la pratique sportive juvénile dans les quartiers urbains. Usages de l'espace public et concurrence administrative, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van Hossard N. en Jarvin M., L'harmattan, Paris, pp. 273-284.
- BASTIN, V., 2007. *Le rap francophone en Belgique de 1987 à nos jours : histoire et analyse textuelle d'une chronique urbaine*, eindverhandeling aan de Université libre de Bruxelles, niet-gepubliceerd, Brussel.
- BAZIN, H., 1995. *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris.
- BELLAVANCE, G., VALEX, M. & RATTÉ, M., 2004. Le goûts des autres, une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores, In : *Sociologie et sociétés*, 36, 1, 2004, pp 27-57.
- BERNARD, P.-Y., 2011. *Le décrochage scolaire*, Que sais-je ?, Presses universitaires de France, Paris.
- BERTRAND, M.-J., 1978. *Pratique de la ville*, Masson, Paris.
- BLIDON, M., 2008. Prendre la partie pour le tout, quartiers et identité gays, une évidence trompeuse, In : *Ces lieux qui nous habitent*, onder leiding van GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 255-275.
- BOUCHER, M., 1998. *Rap, expressions des lascarcs. Signification et enjeux dans la société française*, L'Harmattan, Paris.
- BOURDIEU, P., 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris.
- BOURDIEU, P., 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BRUNET, R., 1997. *Champs et contre-champs – Raisons de géographe*, Belin, Paris.

- BRUSSEL MOBILITEIT, 2011. *Iris II-plan: mobiliteit in het Brussels Hoofdstedelijk Gewest*, Brussel.
- BUCHOLTZ, M., 2002. Youth and cultural practice, In: *Annual review of Anthropology*, 31, pp. 525-552.
- CAMUS, D. & DROUET-CRON, M.-C., 1990. Marginalité et grande pauvreté aujourd'hui, In: *Les marginaux et les autres*, onder leiding van Agulhon M., Presses universitaires de France.
- CHANG, J., 2006. *Can't stop, won't stop : une histoire de la génération hip-hop*. Editions Allia, Paris.
- CHARRIERE, A., 1999. *Le discours du rap : quêtes et conquêtes identitaires*. eindverhandeling aan de Université libre de Bruxelles, niet-gepubliceerd, Brussel.
- CHAUVEL, L., 2001. Le retour des classes sociales ?, In : *Revue de l'observatoire français des conjonctures économiques (OFCE)*, 79, Paris, pp 315-359.
- CHRISTIN, A., 2010. *Omnivores versus snobs? Musical tastes in the United States and France*, Working Paper, 40, Princeton University, Etats-Unis.
- CLERC, S., 2007. *Entre graffeurs et graffeurs ou la diversité d'une même discipline*, Mémoire de l'institut d'études politiques de Lyon, non publié, Lyon.
- COMBESSIE, J.-C., 2003. *La méthode en sociologie*. Editions de la découverte, Paris.
- COMMUNAUTÉ WALLONIE-BRUXELLES, 2012. *Document de transparence sur les subventions accordées au secteur des arts de la scène (DO21)*, raadpleegbaar online op: http://www.culture.be/index.php?id=culture_conventions
- CROZAT, D., 2008. *Scène, musique et espaces hyper réels*, Géocarrefour, 83, 1/2008, pp. 15-23.
- DAUDI, A., 2009. Hip-hop and the academic canon. In : *Education, Citizenship and Social Justice*, 4, pp. 263-272.
- DEBROUX, T., 2012. *Des artistes en ville. Géographie rétrospective des plasticiens à Bruxelles (1833-2008)*, Doctoraatsthesis geografie, Université libre de Bruxelles, nietgepubliceerd.
- DE KETELE, J.-M. & ROEGIERS, X., 2009. *Méthodologie du recueil d'informations : fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents*, De Boeck Université, Brussel.
- DIDARALLY, Y., CAMELBEECK, M. & VAN LIEFFERINGE, B., 2010. *Géographie culturelle et art public : graffitis sur les réseaux de transport bruxellois*, paper voor de cursus culturele geografie aan de Université libre de Bruxelles, niet-gepubliceerd, Brussel.
- DIMITRIADIS, G., 2004. *Performing identity/performing culture: Hip-hop as text, pedagogy and lived practice*, Peter Lang, New York.
- DUMONT, M., 2006. Le skateboard, de places en places : l'institutionnalisation locale d'une pratique informelle en milieu urbain. In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van Hossard N. et Jarvin M., L'harmattan, Paris, pp. 199-211.
- FORMAN, M., 2002. *The hood comes first: race space and place in rap and hip-hop*, Wesleyan University Press, Verenigde Staten.
- GENARD, J.-L., 2011. *Démocratisation de la culture et/ou démocratie culturelle ? Comment repenser aujourd'hui une politique de démocratisation de la culture ?*, Communication à la conférence « Cinquante ans d'action publique en matière de culture au Québec », niet-gepubliceerd.
- GÉNEAU DE LAMARLIÈRE, I., 2004. L'espace et le lieu dans la géographie économique culturelle, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 3-22.
- GIREL, S., 2003. *La scène artistique marseillaise des années 90. Une sociologie des arts visuels contemporains*, Paris, L'Harmattan.
- GLOOR, A., 2005. De la difficulté de s'appropriier l'espace public à Los Angeles, In: *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van HOSSARD, N. en JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 31-40.

- GOFFMAN, E., 1963. *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, L'édition de minuit, Paris.
- GRÉSILLON, B., 2002. *Berlin : Métropole culturelle*, Mappemonde, Paris.
- GRÉSILLON, B., 2008. Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle, In : *Annales de la géographie*, 660-661, pp. 179-198.
- GUÉDON, J.-F. & LOUPY, I., 1994. L'analyse de texte, Les éditions d'organisation, Paris.
- GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., 2008. « *Les territoires qui nous appartiennent, les territoires auxquels nous appartenons* », Ces lieux qui nous habitent, onder leiding van GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 13-36.
- GUILLARD, S., 2012. « *Représenter sa ville : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities* », *Cybergeog : European journal of Geography*, pp 1-21.
- GUIU, C., 2006. Géographie et musiques : état des lieux, In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 57-70.
- HAMMOU, K., 2005. « *Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau.* », *Sociétés contemporaines*, 59-60, pp. 179-197.
- HEIDEGGER, M., 1964. L'être et le sens, Gallimard, Paris.
- HELLUY-DES ROBERT, M.-L., 2008. Les dynamiques individuelles d'appartenance territoriale, In : Ces lieux qui nous habitent, onder leiding van GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 51-68.
- HEROUARD, F., JULIEN, G. & LARAGON, R., 2001. Le tag : pratiques spatiales, stratégies publicitaires et gestion du risque, In : *Caen Magazine*, 50, pp. 1-18.
- JAURAND, E., 2010. *Construire des territoires d'un autre genre ? Perspectives géographiques sur des territorialités marginales dans l'espace touristique, Tome III*, Dossier d'habilitation à diriger des recherches de l'université de Nice-Sophia Antipolis, Onuitgegeven, Frankrijk.
- KELLY, E. & O'HAGAN, J., 2007. Geographic clustering of economic activity: the case of prominent western visual artists, In : *Journal of cultural economics*, 31, pp. 109-128.
- KESTELOOT, C., DECROLY, J.-M., VAN HECKE, E., VAN CRIEKENING, M., GUISET, C., SLEGGERS, K. & QUITTELIER, B., 2009. *Jongvolwassenen en de stad : suburbanisatie, gentrificatie en hun sociaal-economische gevolgen*, onderzoeksrapport van het Federaal Wetenschapsbeleid, niet-gepubliceerd, Brussel.
- KHOUDI E., 2010. *Le Djing et sa territorialisation du local à l'Europe*, mémoire de géographie de l'université de Toulouse Le Miral, non publié, France.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2003. Je n'ai pas inventé le Hip-hop ! L'action culturelle à l'opéra de Bordeaux, In : *Terrains et travaux*, 5, 2003/2, pp. 112-131.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2006. Comment Marseille est devenu l'autre capitale du rap français : politique musicale et identité locale. In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 57-70.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., 2008. *Politique du Hip-hop : action publique et cultures urbaines*, Presses universitaires du Mirail, France.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, L., KAUFFMANN, I. & SHAPIRO, R., 2008. *Cultures urbaines, territoire et action publique, Rapport au ministère de la culture et de la communication de la République française*, Paris.
- LAPASSADE, G. & ROUSSELOT, P., 1990. *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris.
- LAPIOWER, A., 1997. *Total respect : une histoire de la génération Hip-hop en Belgique*, Evo, Belgique.
- LE BIHAN, C., 2002. Marginalité et marginalisation dans le mouvement politiquement correct, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, onder leiding van MÉNÉGALDO H., Presses universitaires de Rennes, pp 59-78.

- LEY, D. & CYBRIWSKY, R., 1974. Urban graffiti as territorial markers, In : *Annals of the association of American geographers*, 64, 4, pp. 59-70.
- MAALOUF, A., 1998. *Les identités meurtrières*, Grasset, Paris.
- MAC AULIFFE, C. & IVERSON, K., 2011. Art and crime (and other things besides): conceptualising graffiti in the city, In : *Geography Compass*, 5, 3, pp 128-143.
- MAC AULIFFE, C., 2012. Graffiti or street art ? Negotiating the moral geographies of the creative city, In : *Journal of urban affairs*, 34, 2, pp 189-206.
- MARCHE, G., 2002. Marginalité, exclusion, déviance : tentative de conceptualisation sociologique, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, onder leiding van MÉNÉGALDO H., Presses universitaires de Rennes, pp 41-58.
- MASSEY, D., 2004. Economie, culture et lieu : quelques réflexions sur les relations en jeu, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 59-70.
- MÉNÉGALDO H., 2002. Réflexion(s) dans les marges, In : *Figures de la marge, marginalité et identités dans le monde contemporain*, onder leiding van MÉNÉGALDO, H., Presses universitaires de Rennes, pp 21-40.
- MENGER, P.-M., 2009. *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Gallimard-Le seuil, Paris.
- MERMIER, G., CAGNON, M. & BOILLY-WIDMER, Y., 1996. *L'analyse de texte : théorie et pratique*, Peter Lang, New York.
- MERNISSI, Y., 2006. *Analyse textuelle du rap français. Analyse du fond et de la forme*, eindverhandeling aan de Universiteit libre de Bruxelles, niet-gepubliceerd, Brussel.
- MILON, A., 2006. La ville et son lieu à travers la vision de surligneurs de la ville : l'Atlas, Faucheur, Mazout, Tomtom, In: *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van HOSSARD, N. en JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 151-166.
- MITCHELL, T. et al., 2001. *Global Noise : rap and Hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Verenigde Staten.
- MOLINERO, S., 2009. *Les publics du rap : enquête sociologique*, L'harmattan, Paris.
- MONTGOMERY, S. & ROBINSON, M., 1993. Visual artists in New York : what's special about person and place ?, In : *Journal of cultural economics*, 17, pp. 17-39.
- MUBI BRIGHENTI, A., 2010. At the wall : graffiti writers, urban territoriality and the public domain, In : *Space and Culture*, 13, 3, pp. 315-332.
- NAKAGAWA, S., 2010. Socially inclusive policy and art-based urban community regeneration, In : *Cities*, 2010/3.
- PECQUEUX, A., 2007. *La voix du rap : essai de sociologie de l'action musicale*, L'harmattan, Paris.
- PECQUEUR, B., 2004. Vers une géographie économique et culturelle autour de la notion de territoire, In : *Géographie et cultures*, 49, pp. 71-86.
- PÉREZ LÓPEZ, R., 2006. S'appropriier la ville : pratiques spatiales des jeunes de la rue à Mexico, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van HOSSARD N. en JARVIN M., L'harmattan, Paris, pp. 83-95.
- PETERSON, R. A., 2004. Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives, In : *Sociologie et sociétés*, 36, 1, 2004, pp 145-164.
- PRADEL, B., 2006. Entre institutionnalisation et clandestinité : le graffiti ou l'hydre à deux têtes, In : *C'est ma ville ! De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, onder leiding van HOSSARD, N. et JARVIN, M., L'harmattan, Paris, pp. 177-188.
- RÉRAT, P., 2006a. Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le Hip-hop mongol, In : *Géographie et cultures*, 51, pp. 43-55.
- RÉRAT, P., 2006. *Détournements des codes postaux*, consulté sur Espaces temps le 21/09/09 à 11H15 : <http://www.espacestems.net/document2044.html>

- ROSE, T., 1994. *Black Noise : rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Verenigde Staten.
- SENCEBÉ, Y., 2008. Déclinaisons de l'appartenance dans les territoires de l'individualisme et de la mobilité, In : *Ces lieux qui nous habitent*, onder leiding van GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 37-50.
- SHUSTERMAN, R., 1992. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Les éditions de minuit, Paris.
- TÉLÉ-BRUXELLES, 2004. *Rencontre avec les Dynamic Rockers*, geraadpleegd op Youtube op 28/12/2012 om 15.17 u. : <http://www.youtube.com/watch?v=z2rPfGsdiyK>.
- VESCHAMBRE, V., 1998. Vit et travaille à New York et Paris, In : *Map-pemonde*, 52, 1998/4, pp. 16-20.
- VESCHAMBRE, V., 2008. Autour du patrimoine : des enjeux d'ancrage spatial et de construction identitaire, In : *Ces lieux qui nous habitent*, onder leiding van GUÉRIN-PACE, F. & FILIPPOVA, E., L'aube, pp 83-98.
- VICHERAT, M., 2001. *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'har-mattan, Paris.
- VIEILLARD-BARON, H., 1990. Sarcelles, ou le préjugé mis en échec, In : *Les marginaux et les autres*, onder leiding van AGULHON M., Presses universitaires de France.
- VIEILLE MARCHISET, G., 2003. *Sports de rue et pouvoirs sportifs : conflits et changements dans l'espace local*, Presses universitaires franc-comtoises, France.
- WEITZER, R. & KUBRIN, C. E., 2009. Misogyny in rap music: a content analysis of prevalence and meanings, In : *Men and Masculinities*, 2009, 12, 1, pp. 3-29.
- WOLTON, D., 2003. *L'autre mondialisation*, Flammarion, Paris.

Financiële steun

Brussels Studies wordt gepubliceerd met de steun van:

Innoviris, het Brussels Instituut voor Onderzoek en Innovatie

Universitaire Stichting

Om deze tekst te citeren

QUITTELIER, Benoît, 2015. Hiphop in Brussel: eindelijk uit het getto?, In: *Brussels Studies*, Nummer 86, 18 mei 2015, www.brusselsstudies.be

Links

Andere versies van deze tekst zijn beschikbaar

ePub FR: <http://tinyurl.com/BRUS86FRE PUB>

ePub NL: <http://tinyurl.com/BRUS86NLE PUB>

ePub EN: <http://tinyurl.com/BRUS86ENEPUB>

pdf FR: <http://tinyurl.com/BRUS86FRPDF>

pdf NL: <http://tinyurl.com/BRUS86NLPDF>

pdf EN: <http://tinyurl.com/BRUS86ENPDF>

De video's die verschenen zijn in *Brussels Studies* zijn te bezichtigen op het Vimeo kanaal van *Brussels Studies* op de volgende link: <http://vimeo.com/channels/BruS>