

新视野文丛

一部讲述 Hip Hop 音乐及向城市青年深刻致敬的经典之作

Close to the Edge

接近边缘

寻找全球 Hip Hop 一代

[美] 苏森达·费尔南德斯 [Suzanne Fernandez] 著 黄 璐 译



山东画报出版社

接近边缘

寻找全球 Hip Hop 一代

〔美〕苏嘉达·费尔南德斯 (Sujatha Fernandes) 著 周游译

山东画报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

接近边缘：寻找全球Hip Hop一代/ (美) 费尔南德斯著；
周游译. —济南：山东画报出版社，2016.6
ISBN 978—7—5474—1864—2

I. ①接… II. ①费… ②周… III. ①通俗音乐—音乐文
化—文化研究—世界 IV. ①J605.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2016) 第096351号

CLOSE TO THE EDGE © Sujatha Fernandes, 2011.
Published by Verso 2011
All rights reserved.

山东省版权局著作权登记章图字15—2012—006

责任编辑 董明庆

封面设计 王 钧

版式设计 宋晓明

主管部门 山东出版传媒股份有限公司

出版发行 **山东画报出版社**

社 址 济南市经九路胜利大街39号 邮编 250001

电 话 总编室 (0531) 82098470

市场部 (0531) 82098479 82098476(传真)

网 址 <http://www.hbcbs.com.cn>

电子信箱 hbcbs@sdpress.com.cn

印 刷 山东临沂新华印刷物流集团

规 格 148毫米×210毫米

7.25印张 40幅图 140千字

版 次 2016年6月第1版

印 次 2016年6月第1次印刷

定 价 39.80元

序

Don't push me 'cause I'm close to the edge (不要推我，
因为我已经接近边缘)

I'm trying not to lose my hand (我努力不要松手)

It's like a jungle sometimes, it makes me wonder (这里
就像是个丛林，让我困惑)

How I keep from going under. (如何才能不掉下去)

——大师弗莱什及其愤怒五人组 (Grandmaster Flash and
the Furious Five, Hip Hop 史上最伟大的革新者)，《The
Message》

年少时某个周五的深夜，电视里播着一部宣泄愤怒的澳大利亚音乐录影带，里面回放了1982年曾红极一时的说唱歌曲《The Message》。我从小在毗邻悉尼的马鲁巴长大，那里聚居的大多是工

薪阶层，周围有监狱、污水处理场，还有一个类似珊瑚海住房委员会的工程。歌词揭露了里根统治下美国贫民窟的现实，直白而愤怒，却令人沉迷其中。当时我并不知道这首歌背后的故事——这样一首大师弗莱什及其愤怒五人组的传世佳作，从写到录竟然仅出自一位录音师之手，而不是这个乐队，乐队成员在音乐录影带里的镜头都只是对对口型。但正是这漏洞百出的伪造品却震撼人心，尽管里面美国平民窟的样子一看就不真实，但不知道为什么，这首歌深深打动了我的。

我对 Hip Hop 文化的兴趣源自兰德威克市议会开办的一个霹雳舞班。在观看了迈克尔·杰克逊的视频《颤栗》（*Thriller*）中的片段之后，学校里所有的孩子都想学太空漫步。但是不同于布朗克斯的那些跳霹雳舞的少男少女，他们可以在家庭派对、露天马路和学校走廊里发明各种舞步，而我们只能跟当地政府学跳舞。那时我常看一个音乐节目——倒计时，由一个戴着牛仔帽名叫莫里的古埃及学者主持，我对里面朋克音乐的那种嘶吼粗犷的爆发力深深着迷。

椒盐女子团、DJ Spinderella 和 Neneh Cherry 都是我的偶像，她们引导我度过焦虑的青春期的，了解了男女之间的关系。她们所描绘的黑人的美丽和性感都是我在澳大利无法领略的。她们和男人顶嘴，说“别在我面前放肆”和“嘿，你，过来，给我一个吻”——完全颠覆了我们一直奉为准则的追女孩方法。我和朋友们会去市中心类似 Kinsele 的俱乐部跳跳舞，听听最新的歌。每周六我们穿着休闲装在当地被称作“复员军人联盟”（RSLs）的工人阶级小酒吧里酗酒狂欢，在音乐中逃离出同班同学狭隘的小世界。

我对说唱音乐的痴迷与我个人的政治觉悟同步增长。20 世纪 90 年代初，我在大学里参加了一个叫“抵抗”的青年组织，成为了一名“专职”的激进分子。那时，我整日流连于市中心皮特街上的二手唱片行内，淘到过 Boogie Down Productions 乐队、Digable Planets 乐队、公敌（Public Enemy）乐队、探索部落乐队的音乐带。米格尔表弟在悉尼做了第一个 Hip Hop 音乐广播节目，我从中听到了来自美国的政治说唱。说唱教父“最后的诗人”（The Last Poets）预言革命的脚步正在接近，似乎是在说巴勒斯坦起义，印尼占领下的东帝汶独立革命阵线斗争以及在雅加达和德班街头的反叛青年面对武装的抗争，全球性的反抗即将来临。那么为什么我生活的地方没有人知道这些呢？

直到有一天，我终于顿悟。那天，我和其他大多数都是白人的积极分子们在悉尼市政厅门口分发传单，抗议警方拘留对土著居民造成死亡威胁。但是所有土著居民孩子都从我们身边漠然走过。就在街角附近，几个跳街舞的男孩在铺了硬纸板的地上做头转。我注视着人群——外来移民、土著居民、白种人——聚在一起，意识到 Hip Hop 文化正以一种独有的方式同他们沟通交流，而这是我们这些激进分子没做到也没法做到的，也正是这个启示点燃我探索 Hip Hop 世代的欲望。

前言

全球 Hip Hop 的形成

佩德罗·阿尔贝托·马丁内斯·康德 (Alberto Martínez Conde)，又称佩鲁齐奥·康德，他可以说是在美国之外的，谱写热门歌曲的说唱歌手第一人。作为圣奥古斯丁中部城市拉加拉斯的一名诗人和喜剧演员，康德对于糖山帮在 1979 年主打歌《说唱歌手的乐趣》 (*Rapper's Delight*) 里诡异而又琅琅上口的歌词十分困惑。1980 年，他改编的西班牙语版本也登上了拉美地区和西班牙音乐榜的冠军宝座。

远离了 Hip Hop 发源地布朗克斯的户外拥堵和争斗，这首《说唱歌手的乐趣》的包装和设计都为了能被向外推广，但这并不意味着世界各地听众都能听到它。康德将改变后的这首歌命名为《鸚鵡学舌》，寓意一场浮夸而又冗长的演讲。康德另外又重新打造后才将之发往其他地方，从牙买加到巴西。在德国，这首歌被称作《说唱歌手的德国情》，在古巴被叫做《Apenej é》，因为没人知道歌

词是什么意思。随着第一首说唱歌曲在全球走红，早期说唱音乐的魅力与懵懂，也在《说唱歌手的乐趣》中以杂糅的方式呈现出来。

20 世纪 80 年代初，音乐产业不断发展，非洲的邦巴塔等尽力作为 Hip Hop 大使向世界传播黑人的情谊和团结，全球 Hip Hop 风潮也获得了同步发展。追溯到 1973 年，邦巴塔建立了以布朗克斯为基地的街头组织——“祖鲁国家”，名字来源于南非反殖民战士的神话传说，重新领导了市中心地区的帮派青年。1982 年 4 月，邦巴塔发行了首张单曲《行星摇滚》（Planet Rock），赞扬在城市中设立分会的早期运动。《行星摇滚》结合了欧洲的技术摇滚、疯乐摇滚和说唱音乐，成为跨文化假想统一的融合型模板，邦巴塔还用同样的方式创造了跨越帮派界线的统一。

11 月，邦巴塔游历到欧洲和英国，他希望在全球范围内为运动的传播打下基础。北非郊区或者城郊结合部的移民青年，都被他和他所宣扬的黑人团结信念所吸引。1985 年，在邦巴塔游历所到之处，英国和日本都涌现出本地分会。在巴西，王尼诺布朗之类的追随者宣扬“知识的自我性”并宣传 Hip Hop 音乐的基础形成的经历。^[1]邦巴塔向他在全球的 Hip Hop 追随者传达了非洲中心主义和社会意识等思潮。

邦巴塔的使命就是创造出全球性的 Hip Hop 群体，完成泛非主义者马库斯·加维的愿望。而这一使命也传承给了未来三代。20 世纪 80 年代末，公敌乐队的查克·D 继承了加维“天下黑人是一家”的观点，在出国旅行时拜访了当地居民。90 年代末兴起的黑色八月 Hip Hop 项目将黑人激进主义和 Hip Hop 文化结合起来。这个团体

旨在组织美国、古巴和南非好战的说唱歌手进行交流。而新世纪也开启了流散说唱歌手的时代，他们呼吁帝国统治内的全球性团结政治活动。

这些 Hip Hop 使者成为了诸如保罗·吉尔罗之类的知识分子的化身，保罗曾提出“黑人大西洋”的概念，所有非裔黑人散居群体都可以在这个地方超越国家界限来进行交流，从而拥有归属感和认同感。^[2] 音乐在“黑人大西洋”中享有首屈一指的地位，它打破了语言的第一性，以一种极富表现力的形式呈现出来。然而，黑皮肤并不总是连接边缘群体的要素。乔治·里普斯见证了《行星摇滚》为想象中的全球性城市贫民发挥的国际对话作用，那些人正在跨国资本强加的全球紧缩政策影响下苦苦挣扎。^[3] 另一组学者也在最近更多地运用“全球 Hip Hop 王国”这一比喻来描述 Hip Hop 音乐的传播，其社会地位也如同一个普适的文化空间。^[4] 所有这些学者都看到了不同文化之间携带的重要政治思想为市场提供的无穷潜力。

本书中，我对 Hip Hop 的探究体现在这些使者和学者的项目中。Hip Hop 音乐能否为处在全球边缘的黑人青年创造友谊？说唱歌手能否不只为美国贫民窟里后民权的一代呐喊，也为那些身处城市、住宅区、贫民窟、大都市边缘的被全球新经济承诺所排斥的年轻一代呐喊？全球 Hip Hop 世代是否真正存在？它能否发挥政治性作用？

在周游世界，探寻这一隐蔽群体的途中，我亲眼目睹了 Hip Hop 音乐与城市青年在运动、娱乐和前途方面的融合。然而随着调查的深入，我愈渐发觉 Hip Hop 音乐在各地表现上的不贯通性。就算某些事物能令它们互相结合，这种结合也会因误解迷惑、文化假定和

信号混杂而消殆。我本以为的想象和渴望，并没有遇到所预期的热忱。全球 Hip Hop 的草率联合会有被西方国家和其他地区看作是凭空捏造和强加于人而被抵制的风险。

《行星摇滚》发行的同一年，由大师弗莱什及其愤怒五人组打造的单曲《The Message》横空出世。《行星摇滚》宣扬的是天下大同，而《The Message》极其犀利地展现了贫民窟的生活。邦巴塔设想了一种共同体意识，《The Message》关注的则是日常生活的细节。^[5]这首歌是曾制作过《说唱歌手的乐趣》的糖山帮的又一力作。同时，《The Message》成为全球 Hip Hop 历史上具有不容小觑的反作用力，也是个不可忽视的经验。

地域特定性确实在 Hip Hop 文化的全球散播中发挥着举足轻重的作用。Hip Hop 文化正形成了一种语言，使年轻人可以在自己群体内部为自身进行政治性谈判。通过旅行我了解到，每一种 Hip Hop 文化的起源都取决于 Hip Hop 青年在自己语境中所面对的历史、现实与制约。无国界限制的能共同学习交流的 Hip Hop 王国或许并不能实质性存在，但这种由 Hip Hop 青年想象出的超越等级、种族、国度的短暂联盟仍为他们讲述自己的故事提供了资源和平台，并为其在本地基础上进行的政治活动提供有力支撑。

全球 Hip Hop 文化常表现在两种力量的较量中，即对超越的渴望与向当地现实直言的需要。如 Hip Hop 记者杰夫·张 (Jeff Chang) 所说，《行星摇滚》和《The Message》中的观点相悖，它们只能在音乐中才被相提而论。^[6]音乐让天下一家和跨文化理解成为可能，使其富有力量。然而在全球 Hip Hop 历史过程中，两种观

点在核心文化上的矛盾可能会重演。

编写此书的动机在于80年代我在悉尼成长时遭遇的一些处境。在整个70年代和80年代初,我周围总是充斥着社会动荡和政治干预。如今再回想那被人们认为激进变革有可能实现的时代,我还记得父亲与叔伯关于无政府主义的争论。学校放假的时候,我和姐姐会被送到悉尼西部的蒂娜姨妈家。我目睹她在为保护受家庭暴力妇女而建的难民区里工作。我在姨妈家里读过描写女权主义和激进主义的书——吉曼·基尔的《女官》(*Female Eunuch*)和托尼·莫里逊的《最蓝的眼睛》(*The Bluest Eye*)。那时,我还开始和尼杰尔舅舅通信,他是一位激进的社会主义者,在北部地区同土著居民共事。

80年代中期,我进入青春期。受撒切尔—里根式的自由市场政策所累,社会经济严重衰退,国营企业大幅裁员,制造业日渐衰落,导致失业率居高不下。玻璃厂和瑞驰道林南街上的韦弗利啤酒厂相继倒闭,老旧建筑破败废弃,窗户也破裂暗淡。在我生长的那个滨海工人阶级区,年轻的失业者吸毒,犯罪,与冲浪对手帮派打架斗殴。寒冬清晨,海滩上尽是游手好闲的年轻人,吸着草烟或者冲冲浪。而我身边的人也渐渐地远离政治回归到自己的生活中。

Hip Hop 音乐是摆脱空虚处境的唯一办法。在KBS乐队有意识的旋律和椒盐女子团的前卫明智中,我找到了一条政治觉悟的道路,也遇到了同样通过Hip Hop音乐来诉求的人。他们也将父辈的政治活力——从土著居民权利运动到古巴革命——与如今Hip Hop青年所面临的惨淡政治形势作了比较。媒体与通俗文化将我们这一代定

义为“X一代”——被忽视的一代、空虚的一代、不关心政治的一代。但这些标签无法阐释我们的愤怒，Hip Hop 文化中一样有搞政治的年轻人。巴卡瑞·齐瓦那曾用“Hip Hop 一代”来描述战后权利时代出现的非裔美国人。^[7]考虑到失业、监禁、贫困等条件不仅使非裔美国人痛苦不堪，也使居住在从巴黎郊区到里约山坡的年轻人深受其害，因此我思考也许我们可以用“Hip Hop 一代”来指代全球的 Hip Hop 一代。

20 世纪 90 年代末，我游经哈瓦那，在那里目睹了古巴 Hip Hop 文化的初现和成熟。哈瓦那是一个国际 Hip Hop 节日的定点主办城市。我希望能在这座革命性的岛屿上找到各种超越国界的使 Hip Hop 王国充满活力的团结力量。然而不仅这种全球团结是一种奢望，连古巴也并不像我所希望的那样具有革命精神。欣赏古巴说唱歌手就其革命和自身地位进行谈判的战略方式，对我来说是一种危机。

有一段时间我住在芝加哥，晚上会去听 Hip Hop 音乐现场秀。芝加哥 Hip Hop 青年对于独立自主的重视令我颇为震惊，尤其在亲眼目睹古巴对美国的依赖之后感触更深。这个多种族的城市是否有可能建立一个独立自主、真正多样化的 Hip Hop 王国？该市的种族隔离制度成了最大的阻碍。这使我回想起 90 年代中期我在澳大利亚参与的 Hip Hop 活动，之后又在新世纪发展到了加拉加斯，在那里 Hip Hop 文化已经与草根行动紧密联系在一起。到我们这一代能聚集成一股政治力量之时，我们就能够找到每一个转瞬即逝的衔接。然而，正如巴黎和悉尼暴乱所揭露的那样，Hip Hop 一代中最有力的几次起义并不是来自积极分子国际联盟或者说唱名人，而是来自

全球每日苦苦挣扎的黑人团体。

当然，本书的中心议题之一依旧保留：“究竟是谁创造了全球 Hip Hop 一代？”答案中最简单的部分就是年龄段的定位——齐瓦那将 Hip Hop 一代的年龄层定义在 1965 年到 1984 年之间出生的人，跨度涵盖了二十几岁到四十多岁。这一群体的社会人口统计则是比较困难的部分。杰夫·张告诉我们 Hip Hop 一代包括“所有失意者”。^[6]但是，如果我们考虑 Hip Hop 文化起源的边缘社区，还有引起共鸣的全球住宅区，就能得出，全球 Hip Hop 一代不包括拥有博士学历的澳洲印第安妇女，也不包括环游世界的方式。本书中，我运用个人叙述手法反映全球 Hip Hop 一代的性质和范围。支撑我所有努力的是一种希望，希望能有一些纽带联系我们这些通过 Hip Hop 文化聚集到一起的人，尤其是那些来自最易受侵犯和最贫困地区的人们。但我也认识到肤色、国籍或者社会地位等特权，不论是与生俱来还是后天赋予，都会抑制天下大同目标的实现。

Hip Hop 文化在全球范围内传播的早期形式主要是涂鸦和以霹雳舞为代表的舞蹈风格。邦巴塔和音魂力量在 1982 年的巡演中吸收了 Rock Steady Crew、双荷兰女孩 (Double Dutch Girls) 和 DJ Grandmixer DST 等霹雳舞先驱，还有涂鸦大师福特拉和丹迪。欧洲巡演时，体育场内为数不多的上座观众能亲身感受 Hip Hop 文化中这些元素的现场秀。^[9]而世界其他国家则是通过电视和视觉艺术来了解涂鸦和霹雳舞的知识。

1982 年，由查理创作并执导的经典电影《狂野街头》就是为

了向这些文化元素致敬。这部电影在全球范围内上映，包括日本，主创阵容也到场宣传。1983 年上映的好莱坞大片《闪电舞》也让全球粉丝首次一睹霹雳舞的风采。其中有一幕就是 Rock Steady 舞团成员用吉米·卡斯特的《一切才刚开始》歌曲跳霹雳舞。在之后几年内，好莱坞充分利用了 Rock Steady 在《闪电舞》中客串所带来的国际性成功，又连续发行了一系列被杰夫·张称作是“投年轻人所好的影片”，包括《霹雳舞》、《街头舞士》、《身体摇摆》、《快速前进》、《霹雳舞 2：机械舞》。^[10] 尽管这些作品在对 Hip Hop 文化的刻画上或多或少都打了些折扣，但它们却成为 Hip Hop 文化在全球传播的最早代表作。正版也好，盗版也罢，看过这些电影的全球街舞少男少女激情澎湃，打破规矩框架，开始在校园、街角、火车站练习舞步。

到 20 世纪 80 年代中期，涂鸦和街舞逐渐没落，说唱音乐作为 Hip Hop 文化被包装，以全球消费的中坚力量面世。^[11] 以史密斯飞船摇滚乐队《走这边》为代表的朋克摇滚乐展示出说唱音乐的跨越式成功。乐队以 160 万美元身价代言阿迪达斯，将该品牌作为全球 Hip Hop 生活方式和 Hip Hop 文化的一部分来进行市场营销。一年之后，椒盐女子团热门歌曲《推开》令女声三重唱风靡世界，此歌甚至在荷兰 40 强榜单上也占有一席之地。

有线电视和卫星电视也在说唱音乐的传播过程中发挥了重要作用。1988 年电视节目《哟！MTV 说唱》在美国每日播放，很快成为广播电视网上首批全球性节目之一，在欧洲、亚洲和拉丁美洲的 MTV 频道播放。^[12] 有线电视在美国以外的地区还是相对较新的科

技产品，大多数是年轻人才享有。另外，拥有较多可支配收入的民众成为说唱音乐的第一批消费群，因为他们或自己旅行或有亲戚住在国外，可以弄到磁带和录像带。但是说唱音乐里的叛逆思想也并不总是自发地由一个边缘青年群体传播到另一个。

20 世纪 80 年代中后期，削减成本去工业化和社会服务私有化使资源从美国城市中心区向外转移，导致犯罪行为、帮派活动、警察暴力事件不断飙升，而以 MTV 为媒介的说唱音乐也在此时出现。极具煽动性和激进好斗的说唱团体“公敌乐队”在这个时期风靡一时，倍受推崇。效仿黑豹党的贝雷帽、迷彩服和军事演习，公敌乐队重新振兴了在澳洲土著、萨摩那以及南非、巴西、坦桑尼亚青年中间引起共鸣的非洲黑人民族语言。长岛黑人郊区出身的公敌乐队效仿邦巴塔的做法，在密集的巡演、MTV，和金唱片中试图呈现全天下黑人是一家的观念。

同一时期出现的另一分支是美国西海岸的 gangsta 说唱音乐，以 N.W.A 乐队的一曲《冲出康普顿》宣告了它的到来。但是与公敌乐队抵抗权势不同，gangsta 说唱歌手关注的是生存。查克·D 从黑人抗议这一传统中得出群体感，而在 gangsta 说唱歌手看来，群体是外衣。这两支乐队在 MTV 时期出现在世界舞台上，重新演绎邦巴塔的天下大同观点和《The Message》里中心贫民窟的故事。但这些音乐潮流如何被地方层面的听众接受还有待观察。

到 20 世纪 90 年代，全球听众接触 Hip Hop 文化已有十多年之久，这十年也是标志本土 Hip Hop 景象出现的十年。全球 Hip Hop 乐者不

再简单地为美国说唱音乐买单，而是开始创造自己的作品。例如布朗克斯的同行，他们利用废弃汽车的收音机制成一套音响设备，用话筒混合器做成转盘混合器，全球 Hip Hop 乐者根据当地环境就地取材、改编内容。他们用卡座随身听即兴制作成转盘，并依靠最基本的技能——人体口技。

涂鸦的视觉语言、霹雳舞的肢体表现已跨越了文化的差异。然而，带着浓重黑人口音的英文说唱歌曲并不能轻松地被当地环境所接纳。日本的说唱歌手在最初发现，由于日语无节律且将动词放在句末的特性，令其很难创作出琅琅上口的韵律。^{〔13〕}

美国本土之外的早期说唱乐倾向于对美式说唱进行模仿，表演者或翻唱美国说唱歌曲，或用英语编写歌词。例如，1991年，在坦桑尼亚首都达累斯萨拉姆的新非洲酒店举行了“Yo! Rap Bonanza”说唱歌曲比赛，规定参赛者要用英文表演或者翻唱美国说唱歌曲。对于业余说唱歌手来说，重复英文歌词和模仿偶像乐队的韵律是用来掌握节奏感和剖析歌曲构架的常用方法。

然而问题之一就是缺少非英语、非美式的说唱音乐模板。20世纪80年代末，由拉美艺人所创的双语说唱乐撼动了英语在全球 Hip Hop 文化中的霸主地位。1989年，古巴的美裔歌手梅洛·艾斯推出单曲《哥特摇滚》并一举夺得金唱片。一年后，芝加哥歌手基德·弗罗斯特发行专辑《西班牙引起恐慌》。芝加哥说唱乐在拉美地区尤其是哥伦比亚和墨西哥的青少年中大受追捧。这一时期，来自波多黎各首都圣胡安普埃尔塔街区的说唱歌手 Vico C 也因其西班牙语说唱歌曲开始走红，两首单曲《Saborealo》和《María》也分别获得了

金唱片和白金唱片的荣誉。

19世纪末、法语国家成为非英语说唱乐最大的消费市场，覆盖法国本土，非洲西部和魁北克地区。1991年出生于塞内加尔的法国说唱歌手MC. 索拉尔发行了首张专辑《谁种下风收获音乐》，这张专辑卖出100万张，第二张专辑更是取得销售200万张的好成绩。

法国和拉美说唱巨星们的成功也激励了当地地下Hip Hop文化的发展。当地运动也在与草根文化进行交流的过程中开始日渐繁荣。在美国成熟的说唱运动为自身商业化而不断奋斗之时，部分说唱歌手开始将目光投向非裔流散居民，并将他们作为重拾激情的来源。

除计划内的巡演之外，Fab 5 Freddy和帕里斯等说唱歌手还走入幕后同当地的制片人、说唱歌手、歌迷们见面。他们传达观念，分享技巧，捐赠设备，回国后还就这些事件做了报告。这些文化交流都是建立在流散犹太人漫长的历史之上。加纳的全球泛非主义与其首任总统恩克鲁玛密切相关，黑人智者W.E.B. 杜波依斯也到此游历。^[14]1979年鲍勃·马利在澳大利亚和新西兰举办完“Survival”巡回演唱会之后，澳洲土著居民开始将自己当作全球黑人运动的一份子。古巴革命政府也在美国黑人权利运动和非洲反殖民斗争中强有力地证明了自己。美国公民权利运动和黑人权利运动的领袖斯托克利·卡米歇尔、艾尔德里奇·科里佛及安吉拉·戴维斯都曾造访过古巴。然而现代Hip Hop艺术家的黑人民族主义观念在感到种族歧视和被全球新秩序所排斥的年轻人中更受推崇。

此外，更难得的是，国家政府也支持本土地下Hip Hop艺人。种种原因使政府官员意识到日渐流行的说唱运动带来的益处。古巴