

Gagalicious: Performativity in YOU AND I



masterscriptie
Veerle Lijten – 3355149
2011-2012/2012-2013
B. Lameris & R. Leurs – 5 november 2012

Inhoudsopgave.

Inleiding.	2
Hoofdstuk 1 Theoretisch Kader.	7
<i>Deconstructivisme.</i>	7
<i>Judith Butler.</i>	8
<i>Male Gaze en Agency.</i>	12
Hoofdstuk 2 Deconstructivime: Bride, Nymph, Barn Hooker, Mother en Yüyi.	15
<i>Gedaantes.</i>	15
<i>Bride.</i>	17
<i>Nymph.</i>	19
<i>Barnhooker and Mother.</i>	21
<i>Yüyi.</i>	23
Hoofdstuk 3 Performativiteit: Jo Calderone.	28
<i>Jo the boyfriend.</i>	28
<i>De Video Music Awards.</i>	31
<i>HAUS OF Ü FT. JO.</i>	34
Conclusie.	36
Literatuur.	39
<i>Audiovisuele Mediabronnen.</i>	41
Bijlage.	43
<i>Synopsis.</i>	43
<i>De speech.</i>	44

Inleiding.

Gaga's in-ear monitors are popped in, and she starts the long march down tiled halls toward the stage, flanked by her day-to-day manager, her security guys, her hairstylist, her makeup artist. She's due onstage in about two minutes, but you'd never know it - she's occupying herself on her stroll by spraying deodorant at members of her entourage.

"It's girl deodorant," she says when they protest. "It's like perfume! I use girl perfume even though I'm a man. Even though I have a penis. That's my favorite rumor about me."¹

Toen Lady Gaga in 2009 door begon te breken in de popmuziek, ontstond een levendig gerucht dat ze transgender of zelfs hermafrodit zou zijn. In de daarop volgende jaren heeft de artieste weinig moeite gedaan om geruchten rond haar sekse te ontcrachten of te bevestigen. Sterker nog, in haar optredens en muziekvideo's probeert ze haar publiek bewust in verwarring te brengen door haar androgyn kant uit te vergroten. Dit roept de vraag op in welk opzicht Lady Gaga een voorbeeld is van hoe populaire cultuur de constructie van genderidentiteit ter discussie stelt in het heden.

Een belangrijke theorie, ontwikkeld vanuit een filosofische kijk op tekstanalyse, die veel invloed had op beeldende kunst en architectuur, maar in het bijzonder op de vrouwenstudies binnen de cultuurwetenschappen is het deconstructivisme. Feministische onderzoekers binnen het deconstructivisme richten zich onder meer op de deconstructie van de begrippen 'mannelijk' en 'vrouwelijk', door niet alleen te kijken naar sekseverschil, maar met name naar het discours.² In de jaren tachtig ontwikkelde Judith Butler een theorie als reactie op deze kant van het deconstructivisme, een theorie over performativiteit.³ Butler stelt dat genderrealiteit gecreëerd wordt door sociale performances en dat de noties van blijvende mannelijkheid of vrouwelijkheid gevestigd worden. Dit was in haar ogen onderdeel van een strategie om het performatieve aspect van gender te verbergen.⁴ Om deze reden beschouwt Butler gender als een 'act' en performativiteit als de kracht van het discours. De wijze waarop iemand zijn mannelijkheid of vrouwelijkheid vormgeeft, is dus volledig afhankelijk van de sociale en culturele omstandigheden waar deze persoon mee te maken heeft.⁵

¹ B. Hiatt, "Monster Goddess" in *Rolling Stone* 1132 (2011): 40-47.

² R. Buikema en A. Smelik. *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*. (Muiderberg: Coutinho, 1993): 17.

³ J. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* 40,4 (1988), 519-531.

⁴ J. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* 40,4 (1988), 526-527.

⁵ J. Butler, *ibidem*.

Het werk van Lady Gaga is bijzonder om te onderzoeken in het kader van de performativiteitstheorie van Butler. Lady Gaga leeft om te performen en stelt continu vragen over wat iets tot schoonheid maakt en over de invulling van haar eigen vrouwelijkheid. De vraag is alleen in hoeverre Gaga deze betekenislaag bewust toevoegt aan haar werk. Uit veel interviews met de artieste blijkt dat ze vaak een sterke bedoeling heeft met haar video's en optredens. De tweede laag van betekenisgeving, die voor mij meer spreekt bij het analyseren van haar werk, is de sterke verweving van genderbetekenissen. Aangezien Butlers theorievorming ontstond in de jaren tachtig is het interessant om te onderzoeken hoe Gaga in het heden een voorbeeld vormt van de wetenschappelijke inzichten rondom genderconstructie binnen populaire cultuur. Dit onderzoek kan daarmee in lijn geplaatst worden met casestudies over genderconstructie in de jaren tachtig, bijvoorbeeld over Madonna. Madonna was een artieste die het genderspect als belangrijkste betekenislaag gebruikte in haar video's en performances in de tachtiger jaren van de vorige eeuw. Ze was een van de eerste vrouwelijke artiesten die in zodanig sterke mate anders durfde te zijn. Ze ging aan de haal met stereotiepe vrouwenbeelden en het Westerse schoonheidsideaal en ze ontwikkelde een eigen levensstijl door fatsoenlijk 'vrouwelijk gedrag' onderuit te halen.⁶

Lady Gaga is in de geschiedenis van de popmuziek na de komst van het postmodernisme een interessant nieuw onderzoeksobject. Gaga laat zich door Madonna inspireren in haar spel met genderidentiteit. Haar performances als casus kunnen wellicht nieuwe inzichten bieden over het hanteren van theorieën voortkomend uit vrouwenstudies in het heden. Ook zij vecht tegen vaststaande waarden in de maatschappij over schoonheid en probeert een - wat ik wil aanduiden als - vloeibare definitie te geven voor het begrip vrouwelijkheid. In haar muziekvideo doet ze dit onder andere door middel van de diverse gedaantes.⁷ Door elk mogelijk moment als een andere gedaante te verschijnen, stijgt haar persoonlijkheid als artiest uit boven haar uiterlijkheden. Een aantal van deze gedaantes krijgt meer verdieping in de reeks modiefilms HAUS OF Ü die Gaga uitbracht op haar YouTubekanaal vanaf begin september 2011, samen met het Nederlandse fotografieduo Inez van Lamsweerde en Vinoodh Matadin. Lady Gaga is als op zichzelf staand onderzoeksobject voor mij interessanter dan haar te vergelijken met Madonna. Dit komt met name door het transmediale karakter van haar werk en de wijze waarop ze haar fans, haar 'Monsters' betreft bij haar missie als artiest die onder andere pleit voor diversiteit.

⁶ L. Emmelkamp, 21-22.

⁷ In de bijlagen een korte synopsis van het narratief in de muziekvideo.

In deze scriptie richt ik me op hoe Lady Gaga haar genderidentiteit construeert in de muziekvideo *YOÜ AND I*, haar optreden tijdens de Video Music Awards in 2011 en de vijf *HAUS OF Ü* modofilms die op Lady Gaga's YouTubekanaal verschenen na september 2011. Gaga is zich goed bewust van de kracht van de diverse mediavormen wat zich uit in de wijze waarop ze haar 'act' doorvoert in een muziekvideo, in de korte video's die ze verspreidt via YouTube en de live performance die op (inter)nationale televisie werd uitgezonden. Gebruikt Gaga de invulling van haar genderidentiteit als een bijeffect om haar publiek aan te spreken en zijn haar video's op dit vlak net zo interessant om te analyseren als het werk van Madonna uit de jaren tachtig?

In het eerste hoofdstuk zet ik de verschillende theoretische concepten uiteen die sterke verbondenheid hebben met Lady Gaga's werk, namelijk het deconstructivisme en de performativiteitstheorie van Judith Butler. Ook zal ik ingaan op de *male gazetheorie* van Laura Mulvey. In het tweede hoofdstuk staat de link tussen het deconstructivisme en de diverse verschijningen of gedaantes in de muziekvideo en de *HAUS OF Ü* modofilms centraal. Gaga lijkt de gedaantes onder meer in te zetten als idealistisch pleidooi voor diversiteit. Om dit te onderzoeken kijk ik bij de muziekvideo met name naar het cameragebruik met betrekking tot de theorie van Laura Mulvey over de male gaze en wat dit betekent voor de man-vrouw- verhoudingen, gericht op handelingsbekwaamheid. Lady Gaga geeft een eigen draai aan het gebruik van de 'gaze', waardoor natuurlijke genderverhoudingen in twijfel worden getrokken. In het derde hoofdstuk analyseer ik de *drag king* gedaante Jo Calderone in zowel de muziekvideo, tijdens de live performance en in de *HAUS OF Ü* film die aan hem is gewijd. Deze onderzoeksobjecten zullen gerelateerd worden aan Butlers concept van performativiteit.

De enorme populariteit van de popartieste Lady Gaga zorgt ervoor dat ze een miljoenenpubliek bereikt. De muziekvideo *YOÜ AND I* is toegankelijk op de website YouTube, net als de live performance van datzelfde nummer tijdens de door miljoenen mensen bekeken Video Music Awards en de *HAUS OF Ü* films die op haar YouTubekanaal geplaatst zijn. De performativiteit die Lady Gaga vormgeeft wordt hiermee onderwerp van een openlijk debat. Een dergelijke casus en onderzoek kunnen daarom interessante inzichten geven over de hedendaagse maatschappij. De wijze waarop artiesten inspelen op het discours waarin ze zich bevinden en hun fans deel laten worden van een 'community' is een belangrijke ontwikkeling in de popmuziek en de transmediale wereld van de eenentwintigste eeuw. Het feit dat een artieste van dit kaliber het aandurft om bestaande normen over vrouwelijke

genderidentiteit aan de kaak te stellen in dit transmediale project door zich bijvoorbeeld een mannelijk alter ego aan te meten, maakt haar tot een interessant onderzoeksobject en maakt het project rond het nummer YOÛ AND I tot een interessante case study.

Hoofdstuk 1 Theoretisch kader.

In 'A Critical Introduction to Queer Theory' bespreekt Nikki Sullivan de basis van de theorieën die in deze scriptie aan bod komen. Zij stelt dat seksualiteit niet natuurlijk is, maar discursief geconstrueerd. Seksualiteit wordt met andere woorden ervaren en begrepen in cultureel en historisch specifieke wijzen. Hieraan verbindt Sullivan de stelling dat er geen echte of correcte kijk is op heteroseksualiteit, homoseksualiteit, biseksualiteit, enzovoort.⁸ In dit hoofdstuk behandel ik de belangrijkste theoretische concepten om uiteindelijk betekenissen toe te kunnen kennen aan het casusmateriaal.

Deconstructivisme.

De Franse filosoof Jacques Derrida ontwikkelde in de jaren zestig van de vorige eeuw een vorm van tekstanalyse. Derrida stelde dat teksten altijd op diverse manieren kunnen worden uitgelegd. Aan de hand van deze methode bekeek hij teksten van onder andere Plato, Rousseau en de Saussure en trachtte aan te tonen dat aan de hand van retorische stijlmiddelen de argumentatieve structuur van het betoog ondermijnd kon worden.⁹ Deze deconstructivistische aanpak is toegepast in de beeldende kunst en architectuur, maar had ook veel invloed op vrouwenstudies. Vanuit het poststructuralistische idee dat het 'individu' een waarheidseffect is van systemen van macht en kennis die cultureel en historisch specifiek zijn, meer dan een essentieel bestaand iets, voerden feministes deze vorm van essentialisme door in het argument dat gender, net als de notie van het individu, een sociaal construct is.¹⁰

Feministes die de stroming volgen richten zich op de deconstructie van de begrippen 'mannelijk' en 'vrouwelijk' door niet alleen te kijken naar sekseverschil, maar ook naar het discours, oftewel politieke, sociale en culturele factoren, die een rol spelen. Waar verwijzen termen als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' in een specifieke tekst naar? De nadruk ligt bij deze vorm van feminisme op de constructie van individuele identiteiten binnen kunst en cultuur, waardoor deze deel van de realiteit gaan uitmaken.¹¹ In *Vrouwenstudies in de Cultuurwetenschappen* stelt R. Buikema dat het deconstructivisme twee fundamentele uitgangspunten deelt met het

⁸ N. Sullivan, "The Social Construction of Same-Sex Desire: Sin, Crime, Sickness" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 1.

⁹ 'Deconstructivisme' [2002] *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* – P.J. Verkruijse, H. Struik, G.J. van Bork en G.J. Vis – 28-07-2012

http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0005.php#d022

¹⁰ N. Sullivan, "Performance, Performativity, Parody, and Politics" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 81.

¹¹ H. Bosma en P. Pisters, 49, 56.

poststructuralisme en postmodernisme, “namelijk dat het denken in binaire opposities kan worden overstegen en dat opvattingen over de mogelijkheid van een autonoom subject hebben afgedaan.”¹² Buikema stelt dat als gevolg van het deconstructiedenken in het feministisch onderzoek, de term vrouwelijkheid los wordt gekoppeld van een specifiek vrouwelijke identiteit. Vrouwelijkheid wordt eerder gezien als een constructie van taal en niet langer verbonden aan een sociale groep of biologische aanduiding. Hiermee komt de verdeling van machtsposities in teksten op losse schroeven te staan, als “een machtig instrument tegen de eenzijdige en/of eenduidige voorstelling van het vrouwelijke in de cultuur.”¹³

Judith Butler.

Judith Butler schreef eind jaren tachtig enkele wetenschappelijke werken waarin zij inhaakte op het deconstructivisme. Het deconstructivisme zoals het in de vrouwenstudies werd gebruikt was in de ogen van Butler niet radicaal genoeg in de zin dat sekseverschil cultureel geconstrueerd is. Daarom ontwikkelde Butler haar performativiteitstheorie.

De term ‘performativiteit’ is afkomstig uit een theorie over taalhandeling van de Britse taalfilosoof John Langshaw Austin uit 1962. Een uitspraak waarmee een handeling wordt verricht karakteriseert Austin als een performatieve taaluiting: dankzij het woord zelf wordt iets bewerkstelligd. Bijvoorbeeld: Een ambtenaar van de burgerlijke stand die tijdens een huwelijk de woorden “Ik verklaar u man en vrouw” uitspreekt. Judith Butler gaat verder in deze denkwijze. Zij ziet alle taaluitingen die datgene wat ze benoemen gedeeltelijk mee construeren, als performatief.¹⁴

Ook Derrida hield zich bezig met performativiteit. De Franse filosoof ontwikkelde eind jaren tachtig een eigen taalkundige interpretatie van het begrip door het te verbinden aan de mogelijkheid taaluitingen te herhalen of te citeren. Hij duidde dit aan met ‘iterabiliteit’. Derrida stelt dat uitspraken altijd binnen een context ontstaan, hierdoor is er dus nooit daadwerkelijk sprake van een vanuit zichzelf handelend, oorspronkelijk subject. Als een specifieke uitspraak of handeling binnen een discours meerdere keren wordt herhaald, kan de betekenis veranderen, of kan de heftigheid afnemen. Welgestelden die elke dag oesters eten, vinden het op een zeker moment niet exclusief meer.¹⁵ A. Halsema schrijft in “Judith Butler:

¹² R. Buikema en A. Smelik, *Vrouwenstudies in de Cultuurwetenschappen* (Muiderberg: Coutinho, 1993): 26.

¹³ R. Buikema en A. Smelik, 28.

¹⁴ A. Halsema “Judith Butler: turbulentie op het gebied van gender en seksualiteit” in *Genderturbulentie*. Red. A. Halsema en M. Wilmink (Amsterdam: Boom/Parrèsia, 2000): 13.

¹⁵ A. Halsema, *Ibidem*.

turbulentie op het gebied van gender en seksualiteit” over Butlers theorievorming rond het begrip performativiteit. Deze theorievorming is volgens Halsema gebaseerd op dit iterabiliteitsconcept van Derrida.

Butler vindt dat handelingen en gebaren die aangeleerd en herhaald worden de illusie creëren van een aangeboren en stabiele (gender)kern. Deze handelingen zijn performatief in de zin dat de essentie of identiteit die ze beweren uit te drukken fabricaties zijn, vervaardigd door lichamelijke tekens en discursieve betekenissen. Dat het gender-lichaam performatief is suggereert dat het geen ontologische status heeft naast de diverse handelingen en vormen van werkelijkheid.¹⁶ Uit de formulering van Butler blijkt de invloed van Nietzsche en diens kritiek op het humanistische onderscheid tussen het subject en de actie: het geloof dat het subject de oorzaak is van actie en in het bijzonder het type moralisme dat een dergelijke distinctie mogelijk maakt.¹⁷

Naast Nietzsche hadden de denkbeelden van filosoof en theoreticus Michel Foucault grote invloed op het deconstructivisme en daarmee op Judith Butler; in het bijzonder Foucaults visie op het begrip discours. Foucault beschrijft discours als een entiteit van sequenties van tekens, ook wel aankondigingen. Een aankondiging of statement is geen eenheid van semiotische tekens, maar een abstractheid die het dankzij tekens mogelijk maakt specifieke, repeterende relaties aan objecten, subjecten en statements toe te kennen. Een discours is samengesteld door sequenties van zulke relaties tussen objecten, subjecten en andere statements. De term discursieve formatie beschrijft conceptueel de reguliere communicaties (geschreven en gesproken) die zulke discourses produceren.¹⁸

Voor Foucault is waarheid of werkelijkheid een onderdeel van deze wereld, enkel geproduceerd dankzij de deugd binnen diverse vormen van dwang. Het induceert regelmatige effecten van macht. Elke maatschappij heeft een regime van waarheid, de “general politics of truth.”¹⁹ Hoe er wordt gesproken over werkelijkheid is dus ten aller tijde onderhevig aan een discours.²⁰ In zowel de theorieën van Foucault als in het deconstructivisme is het idee dat er niet zoiets bestaat als een ‘echte wereld’ omdat alles geconstrueerd is sterk aanwezig. Hoe iemand zich gedraagt is afhankelijk van, en onlosmakelijk verboden aan, het

¹⁶ N. Sullivan, “Performance, Performativity, Parody, and Politics” in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 82.

¹⁷ N. Sullivan, “Performance...”, Ibidem.

¹⁸ M. Foucault “Truth and Power” in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Red. C. Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), 131.

¹⁹ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*. (Parijs: Éditions Gallimard, 1969)

²⁰ M. Foucault, “Truth in Power”, Ibidem.

discours waarin iemand zich bevindt. De sociale, politieke en culturele machtspraktijken rondom het subject zijn bepalend voor het karakter en de koers van het subject.²¹

In “Sex, Power, and the Politics of Identity” uit Foucault zich over zijn visie op genderidentiteit en daaraan verbonden machtsconstructies, de wisselwerkingen tussen discoursen waarbij machtsrelaties een belangrijke rol spelen. Hij stelt dat seksuele vrijheid de weg vrij kan en moet kunnen maken voor creatieve ontwikkelingen:

I think when you look at the different ways people have experienced their own sexual freedoms – the way they have created their works of art – you would have to say that sexuality, as we now know it, has become one of the most creative sources of our society and our being. My view is that we should understand it in the reverse way: the world regards sexuality as the secret of the creative cultural life; it is, rather, a process of our having to create a new cultural life underneath the ground of our sexual choices.²²

Het performatieve aspect van gender uit zich volgens Butler in de herhaling van het proces van instellen en bevestigen van culturele normen met betrekking tot mannelijkheid en vrouwelijkheid. Deze normen zitten gevangen in een specifieke cultuur.²³ Elk discours heeft deze herhalingen gestandaardiseerd zodat de fenomenen die het discours reguleren en beperken keer op keer worden geproduceerd, waardoor het discours in stand wordt gehouden. Sociale realiteit, en daarmee genderrealiteit, zijn in de ogen van Butler geen vast gegeven maar worden continue gecreëerd als een ‘illusie’ door taal, gebaren en handelingen.

In het hoofdstuk “Gender is burning: Questions of appropriation and subversion” in *Bodies That Matter* uit 1993 geeft Butler een goed voorbeeld van hoe performativiteit werkt. De vrouwelijkheid van een travestiet wordt ingevuld door het discours waarbinnen zij zich begeeft:

If a white homophobic hegemony considers the black drag ball queen to be a woman, that woman, constituted already by that hegemony, will become the occasion for the rearticulation of its terms; embodying the excess of that production, the queen will out-woman women, and in the process confuse and seduce an audience whose gaze must to some degree be structured through these hegemonies, an audience who, through the hyperbolic staging of the scene, will be drawn into the abjection it wants both to resist and to overcome.²⁴

Butler gaat met haar theorievorming over performativiteit in tegen ‘normen’, waarover Adrienne Rich in 1980 ook al vragen stelde in haar essay ‘Compulsory

²¹ M. Foucault, “Truth in Power”, Ibidem.

²² M. Foucault, “Sex, Power, and the Politics of Identity”, Ibidem.

²³ A. Halsema, 13.

²⁴ J. Butler, *Bodies That Matter* (New York: Routledge, 1993): 90.

Heterosexuality and Lesbian Existence'.²⁵ Rich stelde dat heteroseksualiteit wordt geaccepteerd als opgedrongen institutie, op basis van geweld. Vrouwen zijn gesocialiseerd in een heterorealiteit waarin door mannen vastgestelde schoonheidsnormen gelden. Ondanks de tweede feministische golf in de jaren zestig, toen vrouwen in opstand kwamen tegen deze vanzelfsprekendheden, bleef het voor veel vrouwen dagelijkse realiteit: verplichte heteroseksualiteit als gevolg van een sociale constructie.²⁶

Butler erkende het idee van Rich dat gender sociaal geconstrueerd is, maar Butler stelde dat gender een natuurlijk verschijnsel is. De theorie die Butler ontwikkelde, die in haar ogen beter de lading dekt omdat het gender als 'doen' voorstelt in plaats van 'zijn', noemde ze performativiteit.²⁷ Met andere woorden: gender is wat je doet, niet wie je bent.²⁸

Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed. It seems fair to say that certain kinds of acts are usually interpreted as expressive of a gender core or identity, and that these acts either conform, to an expected gender identity or contest that expectation in some way. That expectation, in turn, is based upon the perception of sex, where sex is understood to be the discrete and factic datum of primary sexual characteristics. This implicit and popular theory of acts and gestures as *expressive* of gender suggests that gender itself is something prior to the various acts, postures, and gestures by which it is dramatized and known; (...).²⁹

Bij travestie is het geconstrueerde aspect van genderperformativiteit het duidelijkst aanwezig. Butler stelt dat bij travestieten performativiteit alleen begrepen wordt aan de hand van verwijzingen naar wat uitgesloten is van de 'signifier' binnen het domein van lichamelijke leesbaarheid. Met andere woorden: de persoon in kwestie heeft zelf volledig in de hand zich binnen een discours als mannelijk of vrouwelijk te gedragen en definieert de persoonlijke seksuele identiteit. Hoe dit wordt ervaren door anderen, staat hier los van.³⁰ Travestie suggereert een discontinuïteit tussen sekse en performance, sekse en gender en gender en performance, omdat de zogenoemde sekse van de performer niet gelijk is met de gender die 'performt' wordt. Gender wordt hierdoor niets meer dan een parodie:³¹

²⁵ W. Luberg (University of Limerick): "Theory and History of the Body and Sexuality in the 18th and 19th centuries II", *Guest Lectures University of Turku* (datum onbekend): 9.

²⁶ W. Luberg, *Ibidem*.

²⁷ A. Halsema, "Judith Butler: turbulentie op het gebied van gender en seksualiteit" in *Genderturbulentie*. Red. A. Halsema en M. Wilmlink (Amsterdam: Boom/Parrèsia, 2000): 7.

²⁸ W. Luberg, *Ibidem*.

²⁹ J. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* 40,4 (1988): 526.

³⁰ J. Butler, "Critically Queer" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, 1 (1993): 21.

³¹ N. Sullivan, "Performance...", 86.

“But, rather than being a parody of an original, drag, as Butler sees it, parodies the very notion of an original, revealing that the supposed ‘original’ that performer ‘copies’ ‘is an imitation without an origin.”³² Volgens Butler is gender, zoals ik eerder heb benadrukt, altijd de belichaming van een culturele verzameling aan gebaren en acties waarbij deze gedeelde gebaren geen identificeerbaar origineel hebben.³³

Male Gaze en Agency.

Een casus over Lady Gaga die deel uitmaakt van de populaire cultuur, analyseren in het licht van feministische theorieën zoals die van Judith Butler, is nog niet zo eenvoudig. Nikki Sullivan maakt een goed punt in ‘Queering Popular Culture’ dat we nooit simpelweg consumenten zijn van populaire teksten. Door ze te ‘lezen’ worden ze actief ge(re)creëerd. Sullivan gebruikt Roland Barthes model van tekstualiteit om teksten uit populaire cultuur te kunnen behappen en stelt dat de relatie tussen lezer en tekst verder gaat dan de aangenomen dichotomieën als passief/actief, consumptie/productie, subject/object, lezen/schrijven et cetera. Zoals Foucault zou zeggen zijn we altijd geïmpliceerd in de productie van betekenis en identiteit en daarmee zowel ‘agents’ als effecten binnen systemen van macht en kennis.³⁴ In deze scriptie zal ik daarom de feministische male gazetheorie als analysetool gebruiken om mijn casus te kunnen behappen en betekenissen te kunnen toekennen.

Laura Mulvey is een van de belangrijkste feministische filmtheoretici van de vorige eeuw. Ze publiceerde in 1975 de tekst ‘Visual Pleasures and Narrative Cinema’ in *Screen*, een invloedrijk Brits tijdschrift over filmtheorie. Hierna volgden nog vele andere publicaties, maar de strekking van de teksten bleef ongeveer gelijk: Theorieën rond de gaze bevragen hoe we kijken en wat de relatie is tussen manieren van kijken en de (re)productie van genderidentiteit.³⁵

Mulvey analyseerde klassieke cinema en erkende een paradox van ‘fallocentrisme’. De blik van de camera valt samen met de mannelijke blik die uitgaat van de ‘gecastreerde vrouw’ om de wereld te kunnen verklaren. De mannelijke of vrouwelijke toeschouwer wordt uitgenodigd deel te nemen aan deze blik door te kijken naar heldhaftige daden van mannen en vrouwen tegelijkertijd. Dit betekent een drievoudige mannelijke blik. De verschijning van vrouwen in klassieke cinema is volgens Mulvey zo sterk gecodeerd door visuele en erotische invloed dat zij de

³² N. Sullivan, “Performance...”, Ibidem.

³³ N. Sullivan, “Performance...”, Ibidem.

³⁴ N. Sullivan, “Queering Popular Culture” in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 189.

³⁵ N. Sullivan, “Queering...”, 197.

essentie van 'gezien worden' representeren, 'to-be-looked-at-ness.'³⁶ Film functioneert in Mulvey's ogen dus als een vorm van patriarchale macht waar de mannelijke kijker zich in controle kan voelen over het celluloidbeeld binnen zijn blik, waardoor het bezit over het vrouwelijk lichaam als vrij letterlijk gezien kan worden.³⁷

Mulvey erkent twee vormen van de 'male gaze', de voyeuristische en de fetisjistische. In de eerste vorm wordt de rebelse vrouw als verleidster of prostituee neergezet; in de tweede wordt de volgzame vrouw gerepresenteerd als de Maagd Maria. De feministische theoreticus is zich er maar al te goed van bewust dat het moment van visuele representatie cruciaal is in de formatie van genderidentiteiten en dat de effecten van representatie bezwarend blijven voor veel vrouwen.³⁸

In 'Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"' richt Mulvey zich op de vrouwelijke kijker en stelt dat deze zich gedeeltelijk identificeert met het mannelijke personage in de film. Dit met een bepaalde moeilijkheid aan de hand van wat ze 'visuele travestie' noemt; de vrouwelijke kijker krijgt een bepaalde mannelijkheid als de camera een mannelijk perspectief inneemt tijdens specifieke acties en handelingen.³⁹

Als we de male gaze theorie vertalen naar de hedendaagse beeldcultuur, ligt de focus ergens anders dan waar Mulvey haar aandacht in eerste instantie op richtte, de betekenis voor het narratief. In een interview met Roberta Sassatelli in 2011 komt ter sprake hoe genderidentiteiten tegenwoordig meer open, vloeibaar en reflexief zijn ten opzichte van klassieke cinema uit de jaren vijftig die Mulvey bestudeerde.⁴⁰ Mulvey zelf zegt hierover:

Furthermore, the question of power within sexual relations remains: my argument wasn't meant to imply that getting rid of the gender imbalance in Hollywood cinema would do the same for power relations left within sexuality in the actual human psyche. And these issues do necessarily return in gay and lesbian cinema. So, in a sense, the question of the gaze has become more attached to the dynamic of sexuality, whereas in my argument about Hollywood it was more attached to the narrative, to the textual structure of the cinema and so on.⁴¹

In de huidige beeldcultuur zijn er diverse vormen van de 'gaze' te onderscheiden. Veel filmmakers en regisseurs van muziekvideo's zijn met het principe aan de haal

³⁶ R. Sassatelli, "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture" in *Theory, Culture & Society* 28,5 (2011): 123.

³⁷ D. Dubois, "'Seeing the Female Body Differently': Gender Issues in The Silence of the Lambs" in *Journal of Gender Studies* 10,3 (2001): 299.

³⁸ R. Sassatelli, 124.

³⁹ N. Sullivan, "Queering...", 198.

⁴⁰ R. Sassatelli, 130.

⁴¹ R. Sassatelli, *Ibidem*.

gegaan. Het type gaze dat het dichtst bij de vorm komt die Mulvey uitvoerig beschreef, is te ontdekken in hiphopvideo's waar sexy vrouwelijke modellen, *video vixens*, in de muziekvideo's van rappers enkel seks hoeven uit te stralen en in nauwelijks verhullende kleding rond paraderen om de machtsverhoudingen van de mannelijke artiest duidelijk te stellen, exact zoals het in de jaren vijftig films gebeurde.

Naast deze 'traditionele' manier van inzetten van de gaze is het concept aangepast aan de tijdgeest. In het bijzonder door de komst van 'girl power' in de popmuziek, vrouwelijke artiesten die zichzelf als onafhankelijke en krachtige vrouwen wilden positioneren, is deze manier van de vrouw in beeld brengen gebruikt om een andere betekenisgeving na te streven in muziekvideo's. De artiesten werden ook met 'mannelijke blik' gevangen door de camera, maar met het doel macht uit te stralen en agency.⁴² Dit betekent ook dat er in veel video's van deze vrouwelijke artiesten mannen gevangen worden met dezelfde blik van de camera zoals de vrouwen decennia eerder, met een 'female gaze' dus.⁴³

De gaze theorie zoals Mulvey die beschreef over de klassieke cinema, gaat uit van de materialiteit van een vrouwelijk lichaam, een waarde waar Butler ver van verwijderd staat. Tegelijkertijd kun je het 'object' dat zich voor de camera beweegt en gezien wordt, als performant beschouwen. Wat interessant is om te onderzoeken aan de hand van de male gazetheorie is de handelingsbekwaamheid van vrouwen ten opzichte van mannen in een bepaalde mediatekst. De gazetheorie is direct vanuit het medium opgezet, waardoor de notie van materialiteit onontkoombaar is. Maar door verder te kijken dan materialiteit van het vrouwelijk lichaam en te focussen op voor en door wie de gaze in een betreffende tekst wordt ingezet kan veel duidelijk worden over *agency* van specifieke karakters. Een blik in de camera of een speculerende blik van de camera construeert betekenis binnen de mediatekst. Handelt de betreffende persoon actief of passief? De theorie van Mulvey is door dit aspect een bruikbare analysetool bij Gaga's video's.

⁴² R. Sassatelli, 131.

⁴³ Dit gaat in tegen de 'female gaze' die Mulvey beschrijft. Zij stelt dat de female gaze bestaat naast de male gaze en in feite hetzelfde betekent. Vrouwen kijken naar zichzelf door de ogen van mannen. R. Sassatelli, 127.

Hoofdstuk 2 Deconstructivisme: Bride, Nymph, Barn Hooker, Mother en Yüi.

In het volledige project rondom het nummer YOÜ AND I vallen de diverse gedaantes van Lady Gaga op. Door als verschillende typen vrouwen en zelfs als man te verschijnen in zowel de muziekvideo, de performance tijdens de VMA Awards in 2011 als de modiefilms HAUS OF Ü, deconstrueert de artieste de invulling van haar vrouwelijkheid. Daarnaast is er in het project YOÜ AND I een groot verschil te ontdekken in actieve tegenover passieve vrouwelijke gedaantes. Sommige verschijningen van Gaga hebben veel agency, de mogelijkheid om actief te handelen. Andere gedaantes echter zijn volledig in dienst van het mannelijke personage. De wijze waarop Lady Gaga agency inzet analyseer ik aan de hand van een feministische filmtheorie die zich richt op de (mannelijke) blik van de camera, de male gaze theorie beschreven door Mulvey.⁴⁴ Daarna plaats ik de case study ten opzichte van meer ideeën vanuit de genderwetenschappen, zoals het deconstructivisme.

Gedaantes.

In een interview met MTV over de muziekvideo YOÜ AND I heeft Lady Gaga het expliciet over de diverse kanten die één vrouw in zich kan hebben, met betrekking tot herinneringen:

So while walking down the road to find love, the memories of the destruction of my youth sort of get in the way. That's how I wanted to open the video, because I think it really sets up the rest of the story. It allows you to imagine you yourself are not just one person; you're so many. That person has so many stories and memories to draw from, and they all affect your journey profusely.⁴⁵

Gaga doelt hier op het begin van de muziekvideo waar een ijscokar op haar weg staat. De ijscokar is een metafoor voor de narigheid die ze als kind heeft meegemaakt. Ze geeft met dit citaat aan dat iedereen gevormd wordt door ervaringen uit het verleden. Dankzij diverse ervaringen ben je niet een, maar verschillende personen. Dit citaat toont aan dat Lady Gaga's visie, al dan niet bewust, raakt aan het deconstructivisme: de gedaantes in de muziekvideo zijn verschillende kanten van Gaga en vormen samen de constructie van haar genderidentiteit. Zoals in het theoretisch hoofdstuk naar voren kwam, wordt als gevolg van het

⁴⁴ N. Sullivan, "Queering Popular Culture" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 197.

⁴⁵ K. Warner, "Lady Gaga Captures 'True Spirit' Of 'You And I' In Video" [2011] *MTV News* – 7-03-2012 <http://www.mtv.com/news/articles/1669342/lady-gaga-you-and-i-music-video.jhtml>

deconstructiedenken in het feministisch onderzoek de term vrouwelijkheid los gekoppeld van een specifiek vrouwelijke identiteit. Die wordt eerder gezien als een constructie van taal en niet langer verbonden aan een sociale groep of biologische aanduiding.⁴⁶

In de muziekvideo *YOÜ AND I* zien we Lady Gaga in negen verschijningen. De clip begint met een openingssequentie met de ijscokar waarbij een aantal gedaantes kort worden geïntroduceerd, nog voordat de muziek echt begonnen is. De bionische verschijning, de bruid, de verschijning op sterk water, de 'gesleutelde' verschijning en de zeemeermin worden kort met elkaar afgewisseld.⁴⁷ Voor Lady Gaga fans zijn deze verschijningen meer dan metaforen, elke gedaante representeert een tijdperk in haar carrière. Zo is Yüyi de zeemeermin bijvoorbeeld symbool voor de fase waar Gaga zich nu in bevindt, een complexe symbiose van fantasie en realiteit. De laag van betekenisgeving die opvalt en valt toe te kennen aan de verschijningen is echter anders dan de betekenis die Gaga er wellicht aan wilde meegeven. Dit is de laag die voor mij spreekt, in mijn ogen zeer sterk aanwezig in de muziekvideo en in de rest van het project, namelijk betekenissen op het gebied van gender. In de muziekvideo komt dit met name tot uiting in de verhouding die de verschijningen hebben ten opzichte van de mannelijke personages. De verschijningen tonen bijna elk een kant van Gaga die geperfectioneerd wordt door een man.

In de muziekvideo vertelt Gaga haar geschiedenis vanaf het 'heden', het moment dat ze vanuit de stad teruggaat naar het platteland van Nebraska om haar vroegere geliefde terug te zien. De diverse verschijningen of gedaantes wisselen elkaar af in de clip binnen het verhaal dat het nummer vertelt over de geliefdes. De *HAUS OF Ü* films die vanaf september 2011 verschenen op het YouTube kanaal van Lady Gaga echter, vertellen de geschiedenis beginnend met de gedaante die in de muziekvideo Gaga's vroegste verleden representeert, *Nymph*. Het lijkt alsof Gaga voor de serie modiefilms haar verhaal vanaf het begin wilde vertellen. De vijf modiefilms zijn geregisseerd en gefilmd door het Nederlandse fotografieduo Inez van Lamsweerde en Vinoodh Matadin. Uitgezonderd van *HAUS OF Ü FT. NYMPH* zijn deze films zwartwit portretten van een of meerdere van de gedaantes uit de muziekvideo die een extra dimensie krijgen aan de hand van hun naam, visuele aspecten als de wijze waarop ze bewegen, of beeldrijm met de muziekvideo of andere modiefilms. Op het gebied van gender zijn deze modiefilms met name interessant omdat Gaga de films gebruikt om bepaalde verschijningen extra te

⁴⁶ R. Buikema en A. Smelik, 28.

⁴⁷ In de bijlage een uitgebreidere synopsis met beschrijving van de verschijningen.

construeren of juist te deconstrueren, waardoor een deel van haar genderidentiteit wordt gevormd en haar performativiteit meer inhoud krijgt.

Bride.

In de muziekvideo zien we Gaga allereerst als een soort cyborg, gekleed in zwarte haute couture, verbonden aan stroomdraden. Haar kin is bevestigd aan een metalen plaat, ze lijkt zowel een mens als een mechanisch wezen, een verwijzing naar haar geconstrueerde karakter als artieste en tegelijkertijd de geconstrueerdheid van gender. Ze komt in deze gedaante terug uit de stad maar is volledig getransformeerd ten opzichte van hoe ze uit Nebraska vertrok. In de muziekvideo wordt dit duidelijk door middel van de andere gedaantes die verwijzingen zijn naar haar verleden. In de clip zien we meerdere malen shots van haar bebloede benen die worden afgeknelnd door zwarte pumps met strakke bandjes. Het bloed doet vermoeden dat ze al een



hele tijd te voet onderweg is en het lijkt alsof haar kleding haar gevangen houdt. Je zou kunnen stellen dat de kleding haar in een vrouwelijk keurslijf dwingt, opnieuw een verwijzing naar de geconstrueerdheid van vrouwelijkheid. De wijze waarop Gaga hier in beeld wordt gebracht is een referentie aan de 'ouderwetse gaze' waarbij vrouwen vaak vanaf de enkels geïntroduceerd werden. In dit

geval echter zijn die enkels doorleefd en geen reflectie van pure schoonheid. Deze Gaga zien we in de hele muziekvideo nooit met een man samen. Door recht in de camera te kijken en het verhaal van de video aan de kijker te vertellen door middel van playback, toont Bride haar agency. Ondanks haar cyborgeigenschappen straalt ze vrouwelijke kracht uit. De cameravoering op de verlaten weg onderstreept de ruimtelijkheid en daarmee vrijheid van deze gedaante die terugkomt uit de stad om haar oude geliefde op te zoeken. Ze heeft een lange weg afgelegd maar wellicht ook nog een lange weg te gaan.

In de HAUS OF Ü serie komt deze gedaante terug in de tweede film die twee weken na de eerste verscheen op het YouTube kanaal van de artieste. In HAUS OF Ü FT. BRIDE staat de bionische gedaante centraal die het geconstrueerde karakter van Lady Gaga als artieste representeert. Lady Gaga ontdoet zich



in slow motion van haar hoed, pruik en bovenkleding. Deze shots worden afgewisseld met onder andere mannelijke tegenspeler Taylor Kinney. In de muziekvideo wordt er geen visuele link tussen hem en Bride gemaakt, alhoewel duidelijk is dat de bionische verschijning naar hem op zoek is. Door hem in de HAUS OF Ü film wel aan haar te verbinden wordt dit bevestigd. De ijscoman uit de muziekvideo is ook te zien in de modelfilm, net als Lady Gagafans die hun 'klauw' tonen. Dit wordt gezien als het universele gebaar dat alle Monsters, Gaga's fans, verbindt. Ook de klauw lijkt een verwijzing van Gaga naar het feit dat iedereen geconstrueerd is. Ze wil het dierlijke, monsterlijke, robotachtige van haar fans oproepen. Door een aantal van hen in de clip te laten zien wordt het "you are many" aspect opnieuw benadrukt. Gaga heeft enorme aantallen fans over de wereld die allen op hun eigen wijze invulling geven aan de constructie van hun gender en karakter dankzij verschillende ervaringen.

Interessant is de tweede laag aan betekenisgeving die wordt toegekend aan de gedaante. Lady Gaga benadrukt met deze 'bride' benaming voor de cyborgverschijning dat de verschillende gedaantes in de muziekvideo, hoe divers ook, met elkaar verbonden zijn en onderdeel uitmaken van dezelfde vrouw. De cyborggedaante wordt in de muziekvideo niet als bruid beschouwd, zeker omdat er ook een daadwerkelijke bruidsgedaante in te zien is. Er is niet één Gaga, maar verschillende persoonlijkheden die haar maken tot wie ze is. Omdat ze zich in de HAUS OF Ü FT. BRIDE ontdoet van haar kostuum komt ze dichterbij de bruidsverschijning uit de muziekvideo en deconstrueert ze de constructie van deze invulling van haar genderidentiteit. Zoals in het theoretische deel naar voren kwam is dit een van de kernelementen van theorieën die binnen het deconstructivisme geformuleerd zijn.⁴⁸ Door het ontdoen van de uiterlijke kenmerken van een specifieke gedaante toont ze de geconstrueerdheid van haar genderidentiteit. Ze legt letterlijk haar kostuum af en toont de constructie ervan, waardoor haar vrouwelijkheid een losstaand begrip wordt.

In de HAUS OF Ü FT. BRIDE zit een sterke thematische beeldrijm verwerkt. Met de outfit van de cyborggedaante en de motoriek in de muziekvideo verwijst Lady Gaga naar de Voguecultuur, en daarmee ook naar Madonna die bekend staat om haar Voguedansbewegingen. Geïnspireerd door *Vogue Magazine*, maken Voguedansers gebruik van hun armen en benen om modelachtige poses aan te nemen in hun dans. De stijl ontstond in de jaren zestig in ballrooms in Harlem door Afro-Amerikanen en Latino-Amerikanen. De Voguecultuur groeide uit tot een

⁴⁸ N. Sullivan, "Performance, Performativity, Parody, and Politics" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 81.

gevestigde dansstijl, veel uitgeoefend in gay clubs in grote steden in Amerika.⁴⁹ De bewegingen zijn sterk gerelateerd aan gender, omdat homoseksuele mannen hun genderidentiteit hiermee konden vormgeven. Met name in Madonna's video's uit de jaren tachtig is deze cultuur sterk gerepresenteerd. In de modiefilm beweegt Gaga haar hand richting haar grote hoed die half afgezakt is waarna heel snel 'gecut' wordt naar een donkere man die een voguepose uitvoert. Op deze manier wordt geïnsinueerd dat ook Gaga deel uitmaakt van deze Voguecultuur en de wijze waarop dansers door middel van de specifieke bewegingen hun gender vormgeven ondersteunt. Door de link met de Voguecultuur toe te voegen aan haar geconstrueerde Bride gedaante wordt een betekenislaag toegevoegd. Op deze manier verbindt ze de muziekvideo thematisch met de HAUS OF Ü film.

Nymph.



De eerste HAUS OF Ü film die uitkwam was HAUS OF Ü FT. NYMPH. Deze modiefilm draait om de in huidkleurige tinten geklede Gaga die in deze film van Van Lamsweerde en Matadin een choreografie uitvoert in een dun jurkje. In een paar shots zijn haar haar en gezicht ingekleurd als bij een ouderwetse analoge film van voor de jaren dertig. Gaga noemt haar Nymph, wat

in mijn ogen een sprookjesverwijzing is en tevens een verwijzing naar haar verleden. Volgens oude mythen is een nimf een Griekse halfgodin die vaak gebonden is aan een bepaalde plek. Een nimf leeft in de natuur, is een bevallig meisje en het toonbeeld van rusteloze werkzaamheid. Een nimf houdt van dansen.⁵⁰ Lady Gaga begon ooit als Stefani op te treden in donkere kroegen in New York. Deze video lijkt een "Er was eens..." verwijzing naar die beginjaren te zijn, alsof ze haar eigen carrière als een sprookje beschouwd.

In de muziekvideo danst Nymph ook en het korenveld is haar terrein. In het korenarenveld zijn twee sequenties gefilmd, het



⁴⁹ 'Vogue (dance)' [2012] *Wikipedia The Free Encyclopedia* – 17-10-2012
[http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(dance\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_(dance))

⁵⁰ 'Nimf (mythisch wezen)' *Wikipedia The Free Encyclopedia* – 17-10-2012
[http://nl.wikipedia.org/wiki/Nimf_\(mythisch_wezen\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Nimf_(mythisch_wezen))

dansgedeelte van deze Gaga die alleen een satijnen nachtjurkje draagt in zachtroze met balletschoentjes. Ze danst met vier op dezelfde manier geklede danseressen. In de andere sequentie speelt Nymph piano, zoals de artieste haar carrière begon door zonder poespas en extravagante outfits gewoon mooie liedjes te spelen. Bovenop de piano echter zit een andere gedaante van Gaga, haar mannelijke alter ego Jo Calderone. De twee zoenen elkaar in deze sequentie. De zoen van Nymph, Gaga's meest vrouwelijke personage, met haar mannelijke personage Jo, verbeeldt een vorm van zelfliefde en volledig bewuste zelfacceptatie. Gaga omarmt als vrouw letterlijk haar mannelijkheid. Hier kan wederom een link gelegd worden met de idealen die Gaga lijkt uit te willen dragen, dat men elkaar maar vooral zichzelf dient te accepteren en respecteren, ongeacht hoe iemand zijn of haar gender vormgeeft door middel van gedrag. De genderidentiteit van Nymph ontstaat door haar positie ten opzichte van Jo.

Zoals in het theoretisch hoofdstuk naar voren kwam vindt Butler dat handelingen en gebaren die aangeleerd en herhaald worden de illusie creëren van een aangeboren en stabiele (gender)kern. Butler ziet die handelingen als performatief in de zin dat de essentie of identiteit die ze beweren uit te drukken fabricaties zijn, vervaardigd door lichamelijke tekens en discursieve betekenissen.⁵¹ In de muziekvideo is de herhaalde handeling van Nymph haar getoonde werkzaamheid maar bovenal haar dans. Nymph danst tussen de korenvelden met een aantal danseressen in dezelfde simpele naturel gekleurde kleding. Ze zien eruit alsof ze alle vrijheid van de wereld hebben en 'onbeschreven blaadjes' zijn. In de shots waar Nymph achter de piano zingt voor Jo, wordt haar actieve houding benadrukt door haar overtuigende liefde voor hem. Ze is een bevallige nimf. Wellicht dat dit verschil gemaakt wordt omdat dit het enige moment in de muziekvideo is waar een andere man dan Taylor voorkomt. De gedaantes van Gaga die interactie met Taylor hebben zijn bijzonder passief ten opzichte van de houding die Nymph tegenover Jo aanneemt: bewust en actief. De verklaring hiervoor lijkt eenvoudig, Jo is immers deel van Gaga, ze heeft voor hem niets te vrezen.

⁵¹ N. Sullivan, "Performance, Performativity, Parody, and Politics" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 82.

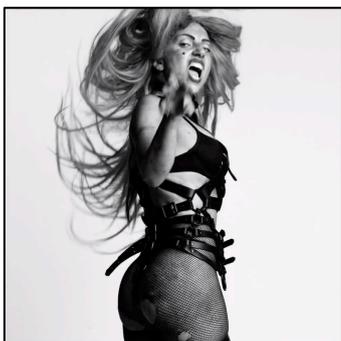
Barn Hooker and Mother.

Een andere verschijning in de muziekvideo die danst in een groep zonder dat ze met een man in beeld wordt gebracht is Gaga als sadomasochistische



danseress. De wijze waarop gedanst wordt in de sequentie in de schuur waar de dames gehuld zijn in bondagepakjes, kan verbonden worden aan de male gaze theorie. De artieste kiest er hier bewust voor om zich als seksobject voor de camera te bewegen in het gezelschap van meerdere andere danseressen. In zekere zin is dit voyeuristisch, maar omdat het initiatief hier in de handen van de vrouwelijke artieste zelf ligt om zich op deze manier voor de camera te gedragen als onderdeel

van een performance straalt het vooral girl power uit.⁵²



De camera bespiedt de danseressen niet maar legt de door hen geïnitieerde performance vast. Het is hun bedoeling dat dit gezien en vastgelegd/getoond wordt. Dit gedeelte in de muziekvideo is een geëvolueerde versie van het type video's dat Madonna in de jaren tachtig voor het eerst maakte door als vrouwelijke artieste haar seksualiteit in te zetten om macht af te

dwingen voor de camera. De danseressen zien eruit als sm meesteressen, kijken recht de camera in en zijn daardoor degene met de macht. Opvallend is dat de gedaantes van Lady Gaga in de muziekvideo waar ze een actieve houding heeft ten opzichte van een al dan niet aanwezig mannelijk personage de sequenties zijn waar ze met andere danseressen optreedt of alleen. Van de passieve houding en totale overgave die de gedaantes ten opzichte van Taylor lijken te hebben is bij de sm danseressen totaal geen sprake. Overhand heeft hun theatrale performance en de wijze waarop ze met hun blik in de camera handelingsbekwaamheid tonen.

De laatste modelfilm in de serie van HAUS OF Ü is HAUS OF Ü FT. BARN HOOKER AND MOTHER, op Gaga's YouTubekanaal geplaatst in augustus 2012, bijna een jaar na de andere films en de muziekvideo. Centraal staan de sadomasochistische danseres die Gaga zelf bestempeld als Barn Hooker en de daadwerkelijke bruid uit de muziekvideo, die Gaga Mother noemt. Opvallend is het feit dat Barn Hooker de

⁵² R. Sassatelli, "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture" in *Theory, Culture & Society* 28,5 (2011): 130

enige gedaante of verschijning is uit de muziekvideo die in twee HAUS OF Ü films terugkomt. Nadat ze in HAUS OF Ü FT. JO voorkwam is er nu nog een volledige modelfilm aan haar gewijd. Ze danst in de film vol overgave, bijna monsterlijk, en dwingt agency af door haar handelingen en blik in de camera. In deze film lijkt Gaga te antwoorden op het klauwgebaar van haar fans in HAUS OF Ü FT. BRIDE door eenzelfde beweging naar de camera te maken. Ook in deze film zitten fans verwerkt, die hun haren op dezelfde manier voor hun gezicht brengen als Barn Hooker. Naast het intensief bewegen over de grond beweegt Gaga zich als Barn Hooker bijna alsof ze voor een fotocamera poseert, opnieuw een visuele knipoog naar de Voguecultuur, die terugkomt in deze modelfilm door dezelfde donkere jongen Vogueposes te laten aannemen.

De gedaante of verschijning uit de muziekvideo die in eerste instantie gelijk een bruidsreferentie oproept omdat ze gehuld is in een bruidsjurk, krijgt een andere betekenis in deze modelfilm door haar naam. Mother beweegt met de sluier over haar hoofd, ook alsof ze voor een portretfotograaf poseert en kust met Taylor die zich in een eerder shot ontdoet van zijn laboratoriumjas. In interviews heeft Gaga aangegeven dat ze de bruidsjurk van haar moeder droeg in de muziekvideo, wat de benaming verklaart. Tegelijk doet de benaming denken aan een veelvoorkomend verschijnsel op het platteland van Amerika. Jonge meisjes die zwanger worden van hun jeugdliefde terwijl ze in feite nog 'onbeschreven blaadjes' als Nymph waren. Visueel lijkt dit te rijmen met het bijna maagdelijke uiterlijk van Mother die net als Nymph nauwelijks make-up draagt, en de manier waarop ze beweegt. In de muziekvideo is deze gedaante letterlijk 'bleu' van kleur. Ook hier wordt de genderidentiteit van een gedaante bepaald door de positie ten opzichte van de man, aannemende dat de bruidsgedaante moeder wordt en daarom gaat trouwen. Ook Mother deconstrueert haar gender door haar jurk op te tillen en in haar kruis te grijpen, een verwijzing naar HAUS OF Ü FT. JO, waarover later meer. Dit lijkt ook een bevestiging van haar status als aankomende moeder, een vrij letterlijke verwijzing naar haar voortplantingsorgaan.



Yüyi.

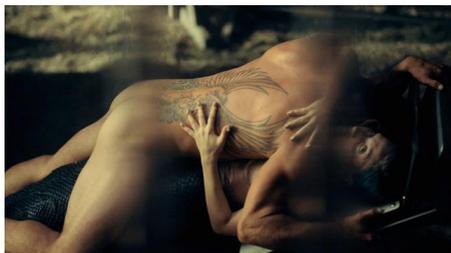
De derde film, HAUS OF Ü FT. YÜYI, verbeeldt Lady Gaga als zeemeermin op de set van de muziekvideo. Zeemeermin Yüyi bedrijft de liefde met haar mannelijke tegenspeler Taylor Kinney, iets wat in werkelijkheid niet kan. Hij ziet haar als een echte vrouw. Gaga legt uit waarom ze deze metafoor gebruikte:

Sometimes in love, you can't make it work. No matter what you do, there's this giant boundary between you and someone else. So that's what it's about, perceiving in your imagination that there's something magical inside of you that you can make it work.⁵³

Dit kan uitgelegd worden aan de hand van mythes rondom zeemeerminnen, in oude verhalen ook wel beschreven als sirenes. Sirenes hadden vrouwelijke kenmerken maar een vissenstaart in plaats van benen. Ze waren in staat om met hun



bedwelmende gezang zeelui op de rotsen te laten varen. Tegelijkertijd zijn ze seksueel machteloos door hun staarten. De zeemeerminnen konden alleen in het water bewegen en waren dus sterk gebonden aan hun eigen ruimte. Op het land, de ruimte waar de mannen zich bewogen, maakten ze geen schijn van kans om te overleven. Gaga lijkt iets van deze mythen te gebruiken in de video. Yüyi bevindt zich op het land en is gebonden aan haar badkuip. Door de ruimte wordt haar passiviteit goed duidelijk. Ze kan geen kant op omdat Taylor haar in die positie heeft gedwongen. Yüyi's genderidentiteit krijgt vorm dankzij de passieve positie waarin de man haar dwingt. Ze kan nauwelijks handelen.



In de muziekvideo worden Yüyi en Taylor gefilmd vanaf een afstand met de suggestie dat de camera hen begluurt vanuit een schuilplaats. Op de voorgrond zien we schaduwen in strepen alsof de camera achter een soort houten schot staat om de twee te

kunnen filmen. Je zou daarom kunnen stellen dat hier gebruik wordt gemaakt van het voyeuristische type gaze, het stel wordt bespied.⁵⁴ In het theoretische hoofdstuk stelde ik dat bij het voyeuristische type gaze de vrouw als verleidster wordt neergezet. Door deze vorm van 'kijken' van de camera die Yuyi filmt als verleidster,

⁵³ K. Warner, *Ibidem*.

⁵⁴ R. Sassatelli, 124.

wordt haar genderidentiteit vormgegeven.⁵⁵ Ondanks dit gegeven kijkt Yüyi op verschillende momenten recht in de camera alsof ze goed doorheeft dat ze wordt bekeken en hier gebruik van maakt. Gaga geeft er haar eigen draai aan door in wezen de camera te verleiden. Aan de ene kant is de gedaante van de zeemeermin totaal volgzzaam dankzij haar afhankelijkheid en daarmee wordt ze door hem op een fetisjistische manier benaderd. Tegelijkertijd probeert ze seks te hebben met haar geliefde terwijl ze recht de camera inkijkt die haar begluurd wat meer lijkt op een voyeuristische blik. Op deze manier is Gaga als hoofdpersoon degene die begluurd door een ‘mannelijke’ camerablik, maar blijft ze volledig de macht in handen houden. Juist door in de camera te kijken toont Yüyi haar agency ten opzichte van de camera.

Wetenschapper Taylor kijkt op geen enkel moment in de camera, hij lijkt zich er helemaal niet bewust van te zijn dat zijn geliefde Yüyi bespied wordt en haar blik naar deze ‘getuige’ richt als hij probeert met haar de liefde te bedrijven. De vrouw is in die zin volledig in controle over hoe ze op beeld overkomt, meer dan over de situatie waarin ze zich bevindt. Hier komt de link terug met de mythen rondom zeemeerminnen. Gevangen in hun positie houden ze de controle door mannen heel bewust verliefd op hen te laten worden.

Het bewust inzetten van de hoofdzakelijk voyeuristische blik van de camera in de muziekvideo YOÜ AND I is onderdeel van de constructie rondom Lady Gaga als vrouwelijke artieste en haar genderidentiteit daaraan verbonden. Een manier van filmen en monteren die Laura Mulvey bij de klassieke cinema verbond aan de passiviteit van de vrouwelijke karakters wordt nu ingezet om de popartieste agency te geven in haar muziekvideo, juist door haar op een door het principe van de gaze geïnspireerde wijze in beeld te brengen. In het theoretisch hoofdstuk kwam aan bod dat genderidentiteiten tegenwoordig meer open, vloeibaar en reflexief zijn ten opzichte van de klassieke cinema uit de jaren vijftig die Mulvey bestudeerde. De gaze is meer en meer verbonden geraakt met de kwestie van macht binnen seksuele relaties.⁵⁶ Door te handelen als seksueel object, maar dit door een hele bewuste manier van filmen en editen in beeld te brengen, geeft Lady Gaga invulling aan haar performativiteit. Ze heeft duidelijk de touwtjes in handen door agency af te dwingen met haar blik. Zoals in het theoretisch hoofdstuk werd beschreven uit het performatieve aspect van gender zich volgens Butler in de herhaling van het proces van instellen en bevestigen van culturele normen met betrekking tot mannelijkheid

⁵⁵ N. Sullivan, “Queering Popular Culture” in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 124 / 197.

⁵⁶ R. Sassatelli, 130.

en vrouwelijkheid. Fenomenen als agency afdwingen door middel van een blik in de camera zijn een belangrijk 'gebruik' in de cultuur van hedendaagse muziekvideo's.⁵⁷

Interessant aan de muziekvideo is dat Taylor, de 'wetenschapper' in de clip, continue in dezelfde gedaante interactie heeft met de verschillende gedaantes van Gaga. De wetenschapper lijkt zijn geliefde te willen archiveren. Hij martelt de gedaante gekleed in goudkleurige haute couture om haar perfect te maken. Hij zet een andere gedaante die dood lijkt op sterk water om haar perfect te houden en de vrouw ondergaat dit alles bijna zonder zich te verzetten. Het lijkt alsof de gedaantes hem aanbidden alsof hij bijna heilig is, omdat ze zich zonder weerstand volledig aan hem overgeven. De enorme engeltatoeage op zijn rug lijkt hiernaar te verwijzen. Een van de gedaantes die hier aan probeert te ontsnappen door middel van haar blik richting de camera is Yüyi, maar die kan dankzij haar fysieke toestand niets anders dan zich ook aan hem overgeven. De constructie van de gender van deze passieve verschijningen worden volledig vormgegeven door hun positie ten opzichte van de man. Hij vormt hun genderidentiteit. De in goud gehulde verschijning lijkt in opstand te komen, wat doet denken aan een feministische revolutie in de wereld van de muziekvideo. Zij lijkt het punt te representeren vlak voordat de artieste haar man achterliet en voor haar carrière naar de stad vertrok. In de muziekvideo echter zien we dat moment niet, maar blijkt wel dat Taylor haar niet zomaar liet gaan. De fysiek actieve gedaantes in de muziekvideo worden geen moment samen met Taylor in beeld gebracht.

Zoals eerder aan bod kwam representeren de verschillende gedaantes een periode uit de carrière van Lady Gaga. De passieve gedaantes die Gaga's recente carrièreontwikkelingen representeren adoreren Taylor de wetenschapper die hen lijkt te controleren. Jo Calderone wordt begeerd door Nymph, die het verleden van Gaga belichaamt. Het onschuldige meisje dat Gaga vroeger was, voelt begeerte en



liefde voor de man die deel van haar zelf uitmaakt. De jonge vrouwelijke Stefani begeert de mannelijke drag kant van de latere Lady Gaga. De verschillende geconstrueerde gedaantes die samen deel uitmaken van Gaga's genderidentiteit hebben duidelijk afwijkende voorkeuren voor verschillende mannen of mannelijkheid. Hun genderidentiteiten krijgen vorm door hun houding

⁵⁷ A. Halsema, 13.

ten opzichte van de mannelijke tegenspelers in de clip, ze worden door hen geconstrueerd en tot handelingen gedwongen die hun performativiteit vormgeven. In HAUS OF Ü FT. YÜYI zien we zowel de machteloosheid als kracht die Lady Gaga in de gedaante van Yüyi de zeemeermin heeft. Op de set van de muziekvideo wordt ze de schuur in gedragen door twee mannen, wederom gefilmd door Van Lamsweerde en Matadin, liggend onder en zittend in de regisseursstoel van Laurieann Gibson. Gaga's styliste Nicola Formichetti is ook te zien in een shot van deze film, net als de mannen in close up die Yüyi droegen op de set. In deze modiefilm lijkt Lady Gaga een moderne versie van de sirenemythe te representeren. Als een rebelse rokende rockster wordt ze geportretteerd in de regisseursstoel alsof ze alles onder controle heeft en haar (mannelijke) fans bedwelmd met haar stem, maar ondertussen moet ze vanwege haar vissenstaart op de set door mannen dragend verplaatst worden. In deze HAUS OF Ü wordt nogmaals de nadruk gelegd op het geconstrueerde karakter van Gaga's gedaantes. Door expliciet de stylist in de film te verwerken, de set en de regisseursstoel te tonen wordt de maakbaarheid van de invulling van Gaga's genderidentiteit bevestigd. De invulling van Gaga's genderidentiteit wordt uitgebreid door betekenislagen toe te voegen, onder andere dankzij de esthetiek en wijze van filmen. Bij het bekijken van de HAUS OF Ü films is duidelijk te merken dat de makers een fotografisch duo zijn. De film bestaat eigenlijk uit honderden verschillende doordachte foto's. Dit geeft de films een zeer modieus en esthetisch karakter en is tegelijkertijd een andere manier om het geconstrueerde karakter van het volledige HAUS OF Ü project te tonen.

Interessant aan de modiefilms is de aandacht die Lady Gaga schenkt aan de afzonderlijke gedaantes uit haar muziekvideo. Ze geeft meer verdieping aan Nymph, Bride, Barn Hooker, Mother en Yüyi. Door de gedaantes specifiek een naam te geven en dus tekst toe te voegen, verschuift de betekenisgeving rond deze gedaantes of wordt de betekenis zelfs vloeibaar. Gaga lijkt te willen benadrukken dat de gedaantes niet alleen onderdeel zijn van de muziekvideo binnen het verhaal dat ze wil vertellen, maar los daarvan ook deel uitmaken van haar artiestzijn. Door ze met enige herhaling in haar visuele performances terug te laten komen, gaan de gedaantes een grotere rol spelen binnen de invulling van haar genderidentiteit. Op deze manier wordt de geconstrueerdheid van haar gender identiteit onderdeel van Gaga's artiestzijn en daarmee van de populaire cultuur. Lady Gaga zorgt er met de gedaantes in het YOU AND I project voor dat zowel fans als critici haar oeuvre benaderen met een onbewuste deconstructivistische blik. Ze toont heel duidelijke verschillende kanten van zichzelf en dwingt af dat deze zowel los van elkaar als in

geheel worden bekeken. Gaga zorgt er op deze manier voor dat de verdeling van machtsposities in haar tekst op losse schroeven komt te staan, als “een machtig instrument tegen de eenzijdige en/of eenduidige voorstelling van het vrouwelijke in de cultuur.”⁵⁸ De verschillende verschijningen construeren Gaga’s genderidentiteit in hun passiviteit en activiteit ten opzichte van de camera en ten opzichte van hun mannelijke tegenspelers.

⁵⁸ R. Buikema en A. Smelik, 28.

Hoofdstuk 3 Performativiteit: Jo Calderone.

In het volledige project rond het nummer YOU AND I zijn er veel gedaantes te onderscheiden die deel uitmaken van de manier waarop Lady Gaga genderconstructies presenteert. Butler beschouwt drag als de meest opvallende vorm van performativiteit en in het geval van Gaga lijkt haar drag alter ego Jo Calderone inderdaad de meest opvallende gedaante. Als Jo komt Gaga tot een bijzondere vorm van zelfreflectie waarbij ze haar gender construeert maar ook deconstrueert, aan de hand van taaluitingen en handelingen. In dit hoofdstuk analyseer ik dit drag personage in relatie tot het begrip performativiteit van Butler.⁵⁹

Jo the boyfriend.

Butler ziet performance als een handeling, als onderdeel van performativiteit. Ze maakt hierbij onderscheid tussen hoe anderen zich over iemand uitlaten - "Lady Gaga is een man" - en hoe iemand zelf handelt door bijvoorbeeld als man vrouwenkleding te dragen - een travestiet. Hierbij wordt dus verschil gemaakt tussen een taalhandeling en een lichamelijke uiting, een performance is altijd onderhevig aan iemands performativiteit.⁶⁰

Lady Gaga is een performer van beroep. Ze kleedt zich graag zeer theatraal in het openbaar en steekt daarmee de draak met de invulling van haar eigen vrouwelijkheid, ze 'performt' dat ze een vrouw is. Met haar mannelijke alter ego Jo Calderone komt een andere kant van Gaga naar buiten. In nog extremere mate construeert ze door hem te zijn haar eigen invulling van gender. Lady Gaga vertelde in een interview in *V Magazine* in de winter van 2011 hoe ze samen met Nick Knight op het idee kwam Jo te worden:

Beginning as an invention of my mind, Jo Calderone was created with Nick Knight as a mischievous experiment. After working together tirelessly and passionately for years, eating bovine hearts, throwing up on ourselves, giving birth to an alien nation and an AK-47, Nick and I began to wonder: how much exactly can we get away with? [...] How can we remodel the model? In a culture that attempts to quantify beauty with a visual paradigm and almost mathematical standard, how can we fuck with



⁵⁹ In de bijlage een synopsis van de muziekvideo en de tekst van Jo's speech.

⁶⁰ J. Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* 40,4 (1988): 526.

the malleable minds of onlookers and shift the world's perspective on what's beautiful? I asked myself this question. And the answer? Drag.⁶¹

Gaga wil spelen met de normen die in de maatschappij bestaan over gender door zich bijvoorbeeld in 'drag' te laten portretteren in de Japanse *Vogue Hommes* en er niet bij te vermelden dat zij het onderwerp is van de foto's. Op deze manier verandert ze haar lichamelijke leesbaarheid. Ze verbuigt haar genderidentiteit en vertroebelt de invulling van het begrip vrouwelijkheid en mannelijkheid. Interessant is dat ze bij het construeren van haar mannelijke alter-ego heel bewust spreekt over de constructie die plaatsvindt. Ze lijkt deze geconstrueerde gedaante in te willen zetten bij het manifesteren van haar idealen. Uit deze uitspraak blijkt namelijk ook de idealistische gedachtegang van Lady Gaga. Ze presenteert zichzelf als artieste die pleit voor lichamelijke en innerlijke diversiteit en om mensen te accepteren zoals ze zijn, los van schoonheidsidealen die bestaan in de maatschappij. Dit idealisme sluit sterk aan bij de stelling van Butler, dat performativiteit bestaat uit wat je doet, en niet uit wie je bent biologisch gezien.⁶²



In interviews en ook in de muziekvideo *YOÛ AND I*, presenteert de artieste Jo Calderone als man losstaand van haar eigen persoon:

"He's really hot. It's so weird, because I'm usually really funny about men, but he does something to me," she said, speaking of her alter ego as a personal acquaintance. "He took me out this one time when we first met, and he's really fresh. I was really happy he wanted to be in the video and to model. He's really fresh, though. He's a bad boy, you know."⁶³

Interessant aan deze uitspraak is hoe Gaga over Jo praat. Ze zegt dat hij iets met haar doet, wellicht omdat ze zichzelf in hem herkent. Ze neemt afstand van een deel van zichzelf, door Jo zelfstandig te laten handelen en hem te aanbidden. Hiermee aanbidt ze een deel van zichzelf. In de uitspraak haalt ze aan dat Jo ook model wilde staan. Hiermee doelt Gaga op het artikel dat samen met de fotoshoot in de Japanse *Vogue Hommes* gepubliceerd werd, waaraan Jo Calderone een interview gaf. Ook hier wordt Gaga's alter ego los gepresenteerd van de artieste: Jo doet zich voor als Gaga's

⁶¹ 'Jo Calderone' [2012] *Gagapedia the Lady Gaga wiki* – 28-03-2012

http://ladygaga.wikia.com/wiki/Jo_Calderone

⁶² W. Luberg (University of Limerick): "Theory and History of the Body and Sexuality in the 18th and 19th centuries II", *Guest Lectures University of Turku* (datum onbekend): 9.

⁶³ K. Warner, "Lady Gaga Captures 'True Spirit' Of 'You And I' In Video" [2011] *MTV News* – 7-03-2012 <http://www.mtv.com/news/articles/1669342/lady-gaga-you-and-i-music-video.jhtml>

ex-vriend.⁶⁴ Zoals in het vorige hoofdstuk naar voren kwam bevat de muziekvideo een sequentie waar Jo kust met Nymph. Dit is interessant met betrekking tot het begrip performativiteit van Butler omdat hier sprake is van een bijzondere vorm van genderrealiteit. Butler schrijft over hoe bij travestie de genderperformativiteit het duidelijkst aanwezig is, omdat de man of vrouw in kwestie volledige controle heeft over hoe de genderidentiteit wordt ingevuld.⁶⁵ Er gebeurt hier iets bijzonders, omdat Jo als losstaande entiteit gepresenteerd wordt, in tegenstelling tot de andere gedaantes uit de muziekvideo. Hij heeft veel zelfstandigheid ondanks het feit dat hij deel van Gaga uitmaakt. Zowel Nymph als Jo krijgen betekenissen op het gebied van gender door hun relatie tot elkaar, hun binaire oppositie. Nymph is de enige verschijning in de muziekvideo die interactie heeft met Jo en niet met Taylor. Door Jo in de muziekvideo met Nymph te laten zoenen portretteert ze in feite de liefde voor zichzelf, omdat beide gedaantes belichaamd worden door dezelfde artieste. Zoals ze het zelf omschrijft: "You will never find what you are looking for in love, if you don't love yourself."⁶⁶ Haar zelfliefde op deze manier tonen in een muziekvideo betekent veel voor het discours waarin de artieste zich plaatst en waar ze zich tot verhoudt. Het is een pleidooi voor extreem zelfrespect, om zowel je mannelijke en vrouwelijke aspecten te omarmen. Tegelijkertijd is het een rare vorm van schizofrenie, mogelijk gemaakt door de huidige 'screen culture' die het toelaat mensen met zichzelf te laten interageren in mediateksten. Lady Gaga heeft geen boodschap aan wat 'normaal' wordt gevonden door de samenleving in relatie tot de sociale, culturele en politieke aspecten die daarbij een rol spelen en die de norm bepalen. Dit is exact waar Butler met haar invulling van het begrip performativiteit op doelt. Door de specifieke handelingen die Gaga als Jo Calderone uitvoert, ook door Nymph te kussen, worden verwachtingen rondom de genderidentiteit van Lady Gaga bijgesteld. Sterker nog, dankzij dergelijke acties in haar muziekvideo's en tijdens de diverse performances, heeft zij het verwachtingspatroon van haar fans op zo'n manier vormgegeven dat haar genderidentiteit geen enkele duidelijke norm meer heeft. Fans weten dat de artieste vol 'verrassingen' zit wat betreft het vormgeven van haar vrouwelijkheid. Dankzij haar handelingen laat ze de verwachtingen voor wat ze zijn en bouwt ze enkel sterke verrassingseffecten op het gebied van gender. Dit kan beschouwd worden als vorm van herhaling of

⁶⁴ 'Preview - Vogue Hommes Japan Vol 5 -- Introducing "Jo Calderone" -' [2010] *Vogue Hommes Japan Blog* - 8-03-2012 <http://voguehommes.blogspot.com/2010/08/preview-vogue-hommes-japan-vol-5.html>

⁶⁵ J. Butler, "Critically Queer" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, 1 (1993): 21.

⁶⁶ '...', Lady Gaga [5 augustus 2011] *Twitter* - 28-03-2012

iterabiliteit zoals Butler het gebruikt binnen haar performativiteitstheorie.⁶⁷ Door keer op keer haar gender te bevragen wordt dit deel van Gaga's discours. Door opnieuw aandacht te vragen voor idealen die ontstonden jaren voordat Gaga geboren was, vanuit de feministische wetenschappen waaruit onder andere het deconstructivisme en de performativiteitstheorie van Butler zijn geformuleerd, blijkt dat het belang van het zetten van vraagtekens bij gender deel blijft uitmaken van zekere vormen van populaire cultuur.

De Video Music Awards.

Op 28 augustus 2011 werden de Video Music Awards live op Amerikaanse en internationale televisie uitgezonden. Lady Gaga betrad als Jo Calderone de rode loper en beleefde de hele avond in de gedaante van haar alter ego. Jo hield een monoloog over zijn relatie met Gaga en zong het nummer YOU AND I vanuit zijn perspectief.

Door haar act als Jo Calderone buiten de muziekvideo voort te zetten, lijkt Lady Gaga een extra realiteitsdimensie voor haar idealen te creëren: ze gebruikt de VMA's als schouwtoneel van haar performance die de hele avond duurt. Door als Jo te handelen en dit de hele avond te doen, zowel op de rode loper, tijdens de optredens van andere artiesten en tijdens haar eigen optreden, benadrukt Lady Gaga de geconstrueerdheid van haar gender. Dit is precies waarom Butler drag als de meest extreme vorm van performativiteit ziet, omdat de persoon in kwestie zelf



bewust keuzes maakt over taalhandelingen en lichamelijke uitingen. Dit wordt ook heel goed zichtbaar tijdens het optreden wanneer Gaga lichamelijk een overtuigende drag neerzet terwijl ze met mannelijke

motoriek danst als Jo. Tegelijkertijd blijkt uit haar zang, oftewel taalhandeling, onmiskenbaar dat het om Lady Gaga gaat die optreedt.

⁶⁷ N. Sullivan, "Performance, Performativity, Parody, and Politics" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 82.

De live performance en de hele avond eromheen biedt voor Gaga andere mogelijkheden om haar genderidentiteit te construeren ten opzichte van de muziekvideo. Omdat het project YOÛ AND I zich strekt over verschillende



mediavormen kan Gaga hier optimaal gebruik van maken. Een belangrijk aspect bij de VMA's is het aspect van liveness. In de muziekvideo kan de artieste door blikken in de camera te werpen haar handelingsbekwaamheid, oftewel agency, tonen. De gedaantes in de muziekvideo, zoals Jo bovenop de piano die recht in de camera zingt,

tonen aan de kijker dat ze actief handelen, performen. Deze activiteit wordt doorgevoerd in het optreden waarbij Jo de touwtjes volledig in handen lijkt te hebben. Hij komt op de rode loper binnen en spreekt over zijn relatie met Gaga tegen de pers. Hij bepaalt wat hij loslaat en controleert de situatie. Vervolgens is daar 'de speech'. Jo Calderone vertelt in een monoloog op de Video Music Awards voor zijn optreden hoe hij denkt over Lady Gaga's drang om op te treden en hun onderlinge relatie.⁶⁸ De onderliggende boodschap is glashelder: Gaga is born to perform. Jo benadrukt hoe Gaga altijd in het spotlicht staat, hij zegt dat ze dit mee naar huis neemt. Hij wil dezelfde aandacht, niet langer 'the rehearsal' zijn. Meerdere keren refereert hij aan de behoefte die hij zelf voelt om te performen. Hij zingt daarom zijn versie van het nummer 'You and I' voor Lady Gaga. In de muziekvideo is Jo slechts een figurant in het liefdesverhaal over Lüc Carl (Gaga's ex voor wie ze het nummer schreef). Jo's versie is ruiger en indringender, hij wil met zijn performance het spotlicht op zich voelen en zijn frustratie over Gaga uiten. Door de nadruk te leggen op de behoefte om te performen wordt nogmaals bevestigd dat Lady Gaga de wereld als schouwtoneel gebruikt. Iedereen is continue aan het performen maar door het zo nadrukkelijk te benoemen maakt Jo Gaga, oftewel zichzelf, tot een belichaming van dat idee.

Als we de live performance bekijken in het licht van Butler's performativiteitstheorie valt op dat de gedaante van Jo een repeterend element is geworden in het performance oeuvre van Lady Gaga. Jo ontstond als hersenspinsel van de artieste met Nick Knight, werd uitvergroot in de fotoshoot voor de Japanse

⁶⁸ In de bijlage de woorden die Jo sprak tijdens zijn monoloog op de Video Music Awards in 2011 voor zijn optreden.

Vogue Hommes en werd tot leven geroepen in de muziekvideo. En Gaga laat Jo de show stelen tijdens de video-award uitreiking van MTV. Door herhaaldelijk in drag te performen benadrukt de artieste dat ze haar vrouwelijkheid als een verglijdend begrip beschouwd. Ze toont in extreme mate de constructie van haar gender. Ze durft haar mannelijke kanten te benadrukken en vanuit een mannelijke perspectief licht te laten schijnen op de vrouwelijke invulling van het artiestzijn. Lady Gaga spreekt in de speech in de derde persoon als Jo over haar vrouwelijke invulling van het artiestzijn, waardoor de betekenis die aan de woorden verbonden kan worden niet langer verbonden zijn aan haar biologische sekse of aan haar optreden als man, maar een constructie van taal wordt. Daarmee vormt het een voorbeeld van Butlers visie op hoe het deconstructivisme probeert het concept vrouwelijkheid los te koppelen van een specifiek vrouwelijke identiteit of biologische sekse. Daarnaast krijgt de tekst een volledig andere betekenis door het feit dat het subject die de woorden uitspreekt mannelijk is. De effecten die genderconstructie hebben in de maatschappij worden uitvergroot door Jo's uitingen en handelingen en zijn daarmee interessant op het gebied van pragmatiek.

Het doel dat Lady Gaga voor ogen had met Knight toen ze Calderone in het leven riepen is met deze performance grotendeels bereikt. Ze wilde de maatschappij waarin zij muziek maakt en optreedt na laten denken over de normen van vrouwelijkheid via haar dragvertoning. De verschijning van Jo in de muziekvideo *YOÜ AND I* had daar al een begin mee gemaakt, maar mensen zijn sneller geneigd de wereld van film en muziekvideo wat te relativiseren. Door tijdens een grote live uitgezonden show in drag te verschijnen op de rode loper, op te treden en de hele avond 'in karakter' te blijven, maakt ze een statement door de geconstrueerdheid van gender te benadrukken. Door als Jo op de rode loper te verschijnen manipuleert ze de realiteit en het discours aan de hand van haar performance. Door deze extreme vorm van performen de hele avond door te voeren benadrukt Gaga dat gender bovenal bestaat uit taaluitingen en handelingen.⁶⁹

De *queer studies* waar het deconstructivisme onder geschaard mag worden en waar Butler ook deel van uitmaakt hebben sterke overeenkomsten met Lady Gaga's invulling van haar alter ego Jo Calderone en voornamelijk het effect dat ze door middel van hem wilde opwekken in de samenleving. In het hoofdstuk 'Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies' van Renée C. Hoogland in de bundel *Gender in media, kunst en cultuur* wordt de kern van het argument van de *queer*

⁶⁹ N. Sullivan, "Performance, Performativity, Parody, and Politics" in *A Critical Introduction to Queer Theory*. (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003): 82.

theorists samengevat. Hoogland stelt dat er in deze theorievorming “centrale aandacht is voor seksualiteit als een van de belangrijkste organisatieprincipes van zowel maatschappij als individu, en anderzijds een diep wantrouwen tegen elke vorm van hetero normatieve categorisering (...).”⁷⁰ Ik zou durven stellen dat Lady Gaga zich met haar alter ego onder de queer theorists mag scharen. Ze streeft naar een alternatieve manier van denken over seksualiteit en de invulling van de begrippen mannelijkheid en vrouwelijkheid. Ze verandert en vergroot het discours waar ze deel van uitmaakt door bloot te leggen dat gender een constructie is. In het project YOÜ AND I doet ze dat op diverse manieren maar tijdens haar verschijning bij de VMA Awards extreem duidelijk door consequent in drag te blijven en te spreken en handelen als man. Tegelijkertijd beseffen alle aanwezigen dat ze Lady Gaga tegenover zich hebben waardoor de constructie van haar gender benadrukt wordt.

HAUS OF Ü FT. JO.



Begin februari 2012 werd de vierde film HAUS OF Ü FT. JO gepost waar Lady Gaga als Jo begint en - door zich van haar broek en borstomwikkeling te ontdoen - haar vrouwelijkheid achter het alter ego toont. Door aan haar publiek te tonen dat zij als vrouw achter de gedaante zit geeft een extra dimensie aan Lady Gaga's genderrealiteit. Door haar broek uit te doen en in haar kruis te grijpen, een teken van macho mannelijkheid en daarna haar shirt omhoog te trekken en haar ingetapete borsten te tonen verlaat ze haar alter ego in travestie. Tegelijkertijd toont ze hiermee aan dat ze ook zonder drag alter ego mannelijk kan handelen. Met deze video lijkt de ontwikkeling vanaf het ontstaan van Jo Calderone te zijn afgerond tot een moment waar Lady Gaga 'zichzelf' weer toont. Dit is opvallend omdat ze op deze manier doet voorkomen alsof er toch een 'ware' Gaga is en ze al die tijd een spelletje speelde als Jo Calderone. Dit terwijl Butler stelt dat identiteit altijd een constructie is, ook in de vorm van een drag vertoning.⁷¹ Gaga deconstrueert haar eerder zorgvuldig gekozen genderconstructie en benadrukt hiermee het geconstrueerde karakter van gender door mannelijk te blijven handelen terwijl ze toont dat ze een vrouw is. Nadat ze haar shirt omhoog heeft getrokken, steekt ze haar middelvinger op naar iets wat de camera op dat moment niet registreert buiten het beeld voor de kijker. Het volgende shot is de groep

⁷⁰ R. C. Hoogland, "Seksualiteit als strijdtoneel: de tomboy en queer studies" in *Gender in media, kunst en cultuur*. Red. Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin (Bussum: Coutinho, 2007): 112.

⁷¹ J. Butler, "Critically Queer" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1,1 (1993): 21.

sadomasochistische danseressen zonder Gaga, wat insinueert dat Gaga naar hen haar vinger opstak. Ze lijkt hiermee aan te tonen als travestiet boven de sexy vrouwen te staan, zij geeft haar eigen invulling aan gender en is hier trots op.

Onderdeel van Gaga's artiestzijn is de verwarring die ze creëert rond haar werkelijke sekse. Zoals eerder genoemd waren er in het begin van haar doorbraak naar het grote publiek vragen over het feit of ze een man zou zijn (geweest). Gaga was zelf de laatste persoon om die geruchten te ontkrachten of bevestigen. Haar spel met deze sekseverwarring zorgde dat Gaga in de publiciteit bleef en er aandacht was voor haar muziek. Gaga werd een soort hermafrodiet. Door zich in deze video te ontmantelen van haar drag vertoning maar direct te tonen dat haar mannelijke handelen hiermee niet stopt verzekert de artieste haar publiek dat ze zal blijven verwarren. Deze vorm van herhaling van gelijksoortige handelingen is onderdeel van haar invulling van artiestzijn. Dit filmpje kan het einde van haar alter ego Jo betekenen, maar omdat hij onderdeel van Gaga is en blijft, weet je dat nooit zeker.

Met Jo als mannelijk alter ego toont Lady Gaga heel bewust het geconstrueerde karakter van gender. Ze gebruikt ideeën over genderconstructie in de connectie met haar publiek door keer op keer verwarring te blijven scheppen rond haar genderidentiteit. Zo problematiseert ze de invulling van haar gender aan de hand van een (drag) performance. Ze vermengt haar performances met de realiteit door continue haar gender te blijven construeren en deconstrueren. Ze maakt dit onderdeel van haar realiteit door te benadrukken dat gender geconstrueerd wordt door wat je doet en niet door wie je bent.⁷²

⁷² W. Luberg (University of Limerick): "Theory and History of the Body and Sexuality in the 18th and 19th centuries II", *Guest Lectures University of Turku* (datum onbekend): 9.

Conclusie.

Vanaf het begin dat Lady Gaga doorbrak als artieste bij het grote publiek, is haar spel met gender onderdeel geweest van haar populariteit. In deze scriptie heb ik aangetoond hoe Lady Gaga een voorbeeld vormt van hoe populaire cultuur de constructie van genderidentiteit ter discussie stelt in het heden. Alhoewel Gaga niet zo bewust als Madonna in de jaren tachtig lijkt te strijden voor een andere benadering van vrouwen in de media en in het bijzonder in muziekvideo's, is haar werk een idealistisch pleidooi voor diversiteit van vrouwelijkheid.

In lijn met het deconstructivisme gebruikt Gaga in zowel de muziekvideo als in de HAUS OF Ü films verschillende gedaantes, verschijningen van zichzelf, om aan haar publiek te tonen dat ze niet één vrouw is, maar 'many'. Zoals het deconstructivisme voorstelt, koppelt Gaga haar vrouwelijkheid los van een specifiek vrouwelijke identiteit. Door in de vorm van bijvoorbeeld Nymph, Bride, Yüyi, Barnhooker en Mother verschillende kanten van haar vrouwelijkheid te tonen wordt het denken in binaire opposities overstegen en blijkt dat opvattingen over de mogelijkheid van een autonoom subject hebben afgedaan.⁷³ Interessant in de analyses van de diverse gedaantes is de laag van betekenis die wordt toegevoegd in de overgang tussen de muziekvideo en de HAUS OF Ü films, door de benamingen die Gaga geeft aan de gedaantes waaraan ze een modiefilm wijdt. Op het gebied van gender krijgen deze gedaantes daardoor extra verdieping. De constructie van taal wordt als belangrijk onderdeel gezien binnen het deconstructivisme om vrouwelijkheid te beschouwen. Door in de modiefilms bijvoorbeeld de naam Nymph toe te kennen aan een van de verschijningen, wordt direct een mythologische laag van (gender)betekenis toegevoegd die veel handelingen verklaard van de nimf-gedaante in de muziekvideo.

In de drag king verschijning Jo Calderone toont Gaga op ultieme wijze aan dat performativiteit niet gevormd wordt door wie je bent maar door wat je doet, oftewel door de wijze waarop je handelt.⁷⁴ Gaga performde meerdere keren in de gedaante van Jo in de loop van het YOÜ AND I project. Zowel in het artikel voor *Vogue Hommes* Japan, als in de muziekvideo, tijdens de volledige avond bij de Video Music Awards en in de HAUS OF Ü FT JO toonde ze haar meest extreme androgyne kanten. Door deze herhaalde performance scherpt Gaga het discours waar ze deel van uitmaakt aan en verandert ze betekenissen in de opvatting van 'vrouwelijkheid'

⁷³ R. Buikema en A. Smelik, *Vrouwenstudies in de Cultuurwetenschappen* (Muiderberg: Coutinho, 1993): 26.

⁷⁴ W. Luberg (University of Limerick): "Theory and History of the Body and Sexuality in the 18th and 19th centuries II", *Guest Lectures University of Turku* (datum onbekend): 9.

zoals die in de populaire cultuur bestaan. Dit is precies hoe volgens Butler het performatieve aspect van gender zich uit: in de herhaling van het proces van instellen en bevestigen van culturele normen, met betrekking tot in dit geval vrouwelijkheid. Het discours waar Gaga deel van uitmaakt heeft deze herhalingen gestandaardiseerd waardoor het in stand wordt gehouden. Sociale realiteit en daarmee genderrealiteit zijn in de ogen van Butler geen vast gegeven maar worden continue gecreëerd als een 'illusie' door taal, gebaren en handelingen, exact datgene wat Lady Gaga in de vorm van haar alter ego Jo Calderone doet.⁷⁵

Naast het feit dat in de HAUS OF Ü films betekenissen worden veranderd door middel van de benamingen, worden betekenissen toegevoegd aan de gedaantes door de deconstructie ervan. Zowel Bride, Jo als Mother worden door Gaga gedeconstrueerd in de modiefilms doordat ze zich letterlijk ontdoet van haar geconstrueerde uiterlijk in de vorm van kleding en pruiken. Hiermee lijkt ze aan het publiek te willen tonen dat er toch een vrouw achter alle verschijningen schuilgaat. Dit spreekt in feite het deconstructivistische idee tegen dat ze 'many' is en is toont wellicht aan dat Gaga's idealistische doel in dit project voor haar belangrijker is dan de genderaspecten die voor mij zo spreken.

Ondanks het feit dat Gaga sterke betekenissen mee wil geven aan haar muziekvideo's en optredens, met name gericht op haar pleidooi voor diversiteit en haar persoonlijke ervaringen in de liefde, is de wijze waarop ze haar genderidentiteit vormgeeft aan de hand van deze muziekvideo's en optredens onlosmakelijk verbonden met haar artiestzijn. Deze tweede laag van betekenisgeving spreekt in mijn ogen door in de eerste, zonder dat Gaga zich er misschien al te bewust van is en het in feite een bijeffect is. Wat dat betreft is haar werk extra interessant om te onderzoeken met betrekking tot gevestigde theorieën op het gebied van gender. Lady Gaga is ongekend populair, met name door de wijze waarop ze haar publiek aanspreekt door middel van haar positionering als vrouw in de hedendaagse popmuziek. Veel fans kunnen zich met haar identificeren omdat ze de verschillende kanten van haar vrouwelijkheid expliciet toont in haar werk.

Door non-stop te performen en de camera's te bespelen met haar blik toont Gaga haar handelingsbekwaamheid en binaire oppositie ten opzicht van haar mannelijke tegenspelers. Een extra laag aan betekenisgeving op dat gebied wordt toegekend op het moment dat Nymph zoent met Jo, verschillende verschijningen van dezelfde artieste. Deze extreme vorm van zelfacceptatie en zelfliefde is lichtelijk

⁷⁵ A. Halsema "Judith Butler: turbulentie op het gebied van gender en seksualiteit" in *Genderturbulentie*. Red. A. Halsema en M. Wilmink (Amsterdam: Boom/Parrèsia, 2000): 13.

schizofreen en een voorbeeld van de hedendaagse screenculture. Een uitgelezen mogelijkheid voor Gaga om haar idealen naar haar publiek over te brengen. Een dergelijke vertoning in de muziekvideo gecombineerd met de avond durende performance als Jo tijdens de Video Music Awards, maken deel uit van de populaire cultuur onder andere dankzij de populariteit en het grote bereik van Lady Gaga. Haar reikwijdte is dankzij de moderne media enorm groot en uitermate geschikt om de constructie van genderidentiteit ter discussie te stellen in het heden, al lijkt Gaga die niet eens bewust te doen. Aan de hand van haar persoonlijke doel en idealen - dat mensen elkaar en vooral zichzelf volledig accepteren zoals ze zijn - en vooral door de wijze waarop ze hiernaar streeft, lijkt Lady Gaga een hedendaags voorbeeld van de boodschappen die feministische theoretici 'preekten' in de jaren tachtig. Een artieste met idealen die haar populariteit uiteraard gebruikt om geld te verdienen, maar ook om haar bijdrage te leven aan bewustwording in de samenleving en in het bijzonder de populaire cultuur.

Literatuur.

Bosma, Hannah, en Patricia Pisters. *Madonna. De vele gezichten van een popster*. Amsterdam: Prometheus, 1999.

Buikema, Rosemarie en Anneke Smelik. *Vrouwenstudies in de cultuurwetenschappen*. Muiderberg: Coutinho, 1993.

Buikema, Rosemarie, en Iris van der Tuin, red. *Gender in media, kunst en cultuur*. Bussum: Coutinho, 2007.

Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith "Critically Queer" in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1, 1 (1993): 21-37.

Butler, Judith. *Genderturbulentie*. Geredigeerd door A. Halsema en M. Wilmink. Amsterdam: Boom/Parrèsia, 2000.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" in *Theatre Journal* 40,4 (1988): 519-531.

Callahan, M. *Lady Gaga. De Biografie*. Vertaald door Niels van Eekelen. Amsterdam: De Boekerij, 2010.

'Deconstructivisme' [2002] *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek* – P.J. Verkruijsse, H. Struik, G.J. van Bork en G.J. Vis – 28-07-2012
http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0005.php#d022

Dubois, Diane. "'Seeing the Female Body Differently': gender issues in The Silence of the Lambs" in *Journal of Gender Studies* 10,3 (2001): 297-310.

Emmelkamp, Laura. *Dansen op de vulkaan. Het geheim van succesvolle mediaproducten*. Amsterdam: Cramwinckel, 1999.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Parijs: Éditions Gallimard, 1969.

Foucault, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Red. C. Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.

George, Lianne. "Going Gaga" in *Maclean's* 122,21 (2009): 47-49.

Hiatt, Brian. "Monster Goddess" in *Rolling Stone* 1132 (2011): 40-47.

'Jo Calderone' [2012] *Gagapedia the Lady Gaga wiki* – 28-03-2012
http://ladygaga.wikia.com/wiki/Jo_Calderone

Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1988.

'...', Lady Gaga [5 augustus 2011] *Twitter* – 28-03-2012

Lewis, Lisa A. *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

'Nimf (mythisch wezen)' *Wikipedia The Free Encyclopedia* – 17-10-2012
[http://nl.wikipedia.org/wiki/Nimf_\(mythisch_wezen\)](http://nl.wikipedia.org/wiki/Nimf_(mythisch_wezen))

'Preview – Vogue Hommes Japan Vol 5 -- Introducing "Jo Calderone" –' [2010] *Vogue Hommes Japan Blog* – 8-03-2012
<http://voguehommes.blogspot.com/2010/08/preview-vogue-hommes-japan-vol-5.html>

Ruberg, Willemijn (University of Limerick) "Theory and History of the Body and Sexuality in the 18th and 19th centuries II." *Guest lectures University of Turku (...)*: 9.

Sassatelli, Roberta. "Interview with Laura Mulvey: Gender, Gaze and Technology in Film Culture" in *Theory, Culture & Society* 28,5 (2011): 123-143.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2003.

'Vogue (dance)' [2012] *Wikipedia The Free Encyclopedia* – 17-10-2012
[http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(dance\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_(dance))

Warner, Kara. "Lady Gaga Captures 'True Spirit' Of 'You And I' In Video" [2011] *MTV News* – 7-03-2012 <http://www.mtv.com/news/articles/1669342/lady-gaga-you-and-i-music-video.jhtml>

'You and I (Lady Gaga song)' [2012] *Wikipedia The Free Encyclopedia* – 27-03-2012 [http://en.wikipedia.org/wiki/You_and_I_\(Lady_Gaga_song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/You_and_I_(Lady_Gaga_song))

Zigler, Lucas. "Gaging on Gaga" [4 maart 2012] *Wordpress, Representation and the Body* – 6-6-2012 <http://representationandthebodyspring2012.wordpress.com/tag/drag/>

Audiovisuele Mediabronnen.

Gaga bij Gaultier. Reg. Alex Fighter, Julie Gali, Scen. Aurélien Combelles, Alex Fighter, Act. Lady Gaga, Jean-Paul Gaultier. Dak Tirak Productions, 2011, uitgezonden door BNN, 21 januari 2012.

<http://www.uitzendinggemist.nl/programmas/8244-gaga-bij-gaultier>

HAUS OF Ü ft. BARN HOOKER AND MOTHER Inez en Vinoodh, Crea. Dir. Lady Gaga, Cin. Todd Heater, Mon. Otto Arsenault, 2012 (2min27)

http://www.youtube.com/watch?v=UqD5Sib-f_Y

HAUS OF Ü ft. BRIDE. Reg. Inez en Vinoodh, Crea. Dir. Lady Gaga, Cin. Todd Heater, Mon. Otto Arsenault, 2011 (2min28)

<http://www.youtube.com/watch?v=20pO5fvei-o&list=UUNL1ZadSjHpjm4q9j2sVtOA&index=3&feature=plcp>

HAUS OF Ü ft. NYMPH. Reg. Inez en Vinoodh, Crea. Dir. Lady Gaga, Cin. Todd Heater, Mon. Otto Arsenault, 2011 (2min10)

<http://www.youtube.com/watch?v=KTiV90bc9c4>

HAUS OF Ü ft. JO. Reg. Inez en Vinoodh, Crea. Dir. Lady Gaga, Cin. Todd Heater, Mon. Otto Arsenault, 2012 (2min24)

<http://www.youtube.com/watch?v=Ifm5qZLuw-8&feature=relmfu>

HAUS OF Ü ft. YÜYI. Reg. Inez en Vinoodh, Crea. Dir. Lady Gaga, Cin. Todd Heater,
Mon. Otto Arsenault, 2011 (2min16)

<http://www.youtube.com/watch?v=IFf-kIYsoAA&feature=fvwrel>

Jo Calderone (Lady Gaga) You And I Live - VMAs 2011. Reg. Rober Camacho
(YouTube), MTV Video Music Awards, Reg. Hamish Hamilton, Prod. Music Television
(MTV), 28 augustus 2011 (8min34)

<http://www.youtube.com/watch?v=SkWoA25V4tQ&feature=related>

You and I. Reg. Laurieann Gibson, Interscope Records, 2011 (6min22)

<http://www.youtube.com/watch?v=X9YMU0WeBwU&ob=av2e>

'You and I Music Video Stills' [2011] *FanPop!* – 27-03-2012

<http://www.fanpop.com/spots/lady-gaga/images/24598445/title/music-video-stills-photo>

Bijlage.

Synopsis.

De muziekvideo YOÜ AND I begint, zonder muziek, met een shot van Gaga in het zwart met een enorme zonnebril, bebloede voeten en schijnbare 'bionische' functies op een verlaten onverharde landweg in Nebraska. Ze keert te voet terug na jaren van afwezigheid. Deze Gaga koopt een ijsje bij een ijscokar langs de weg, maar laat het plotseling vallen als ze de ijscoman met een pop in zijn handen wreed ziet grijnzen. In korte flashbacks zien we shots van de gebeurtenissen in Nebraska; een bruiloft, een marteling in een schuur door de bruidegom, een watertank. Terug op de weg begint het nummer, we zien een shot van de schuur en daarna zien we Gaga zingen. In de video worden de verschillende sequenties afgewisseld naar een Lady Gaga met weinig make-up, lichte haren en een beige satijnen jurk, piano spelend in een korenveld terwijl haar mannelijke alter ego Jo Calderone op de piano zit te roken en te drinken. In het refrein zien we de hedendaagse Gaga op de weg zingen.

In het tweede couplet zien we een wetenschapper Gaga martelen, deze keer in een licht goudkleurige jurk met een bril gemaakt van prikkeldraad terwijl in een ander gedeelte van de schuur een in bondage gehulde Gaga met groenblauw gekleurde haren danst met een groep danseressen in dezelfde kleding. Bij het tweede refrein is Gaga Yüyi de zeemeermin, een van haar andere alter ego's, met kieuwen in haar gezicht en nek, liggend in een badkuip. Aan het einde van het refrein zien we Gaga de brunette in een watertank, afgewisseld met het duo in het korenveld die zingen. De sequenties worden doorbroken met shots van Gaga als bruid op haar bruiloft met de wetenschapper en Gaga zittend op een soort transportband in een bruine outfit. Tijdens de gitaarsolo door Brian May van Queen, overigens niet te zien in de muziekvideo, danst Gaga in het korenveld met andere danseressen in dezelfde jurken en kust Yüyi de wetenschapper.

Tijdens het laatste refrein kust Gaga Calderone en rent door het korenveld in verschillende shots. Tegen het einde wordt de transportband aangezet en schuift de gemartelde Gaga naar beneden. De muziekvideo eindigt met Yüyi en de wetenschapper samen in de badkuip afgewisseld van een shot met de bruiloft dat wordt gelaagd met een shot van de schuur die we ook in het begin van de clip zagen. De schuur wordt duidelijker terwijl het bruidspaar vervaagd en het scherm eindigt zwart.

De speech.



“My name is Jo Calderone and I was an ***. Gaga, yeah! Lady Gaga, she left me! She said it always starts out good and then the guys, meaning me, I’m one of the guys, we get crazy. I did, I got crazy. But she is f*cking crazy to right? I mean, SHE’S F*CKING CRAZY! For example: She gets out of the bed, puts on the

heels, she goes into the bathroom, I hear the water go on. She comes out of the bathroom dripping wet, she still got the heels on. And what’s with the hair? At first it was sexy, but now I’m just confused. She said I’m just like the last one, I’M NOT LIKE THE LAST ONE! And I think it’s great you know, I think it’s really *** great that she’s such a star, a big beautiful star in the sky. But how am I supposed to shine? I mean I think I’d be okay you know with it if I’d felt like she’s real (onverstaanbaar door schreeuwende fans) ... And maybe she is, I’m starting to think that’s who she is you know, MAYBE THAT’S JUST WHO SHE IS. Cause when she gets on that stage, she holds nothing back. That spotlight, that big round deep spotlight follows her wherever she goes. Sometimes I think it follows her home, I know it does. I got to get in there. When she c*mes, it’s like she covers her face cause she doesn’t want me to see. Like she can’t stand to have one honest moment when nobody’s watching. I want her to be real. But she says: “ Jo, I’m not real, I’m theater. And you and I, this is just rehearsal.” I got to get in there.”