

UNIVERSITEIT UTRECHT

Objectificatie of empowerment?

Een onderzoek naar de houding van hedendaagse vrouwelijke
artiesten tegenover objectificatie in videoclip.

Bacheloreindwerkstuk Muziekwetenschap
Door: Beau Badart

Studentnummer: 3954676
Begeleider: dr. E. Overbeeke
Datum: 15 januari 2015
Academisch jaar: 2014-2015, blok 2

‘For him she is sex – absolute sex, no less. She is defined and differentiated with no reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute – she is the other.’¹

- Simone de Beauvoir

¹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage Books, 1952), xviii-xxiii.

Inhoud

Introductie	p. 4
Historisch perspectief feminisme	p. 5
Historisch perspectief videoclip	p. 7
Case Studies	p. 10
Analyse van Nicki Minaj's 'Anaconda'	p. 10
Analyse van Lily Allen's 'Hard Out Here'	p. 14
Conclusie & discussie	p. 17
Bibliografie	p. 19

Introductie

Een discussie over verbaal geweld tegen vrouwen op straat,² een populaire speech van Emma Watson – ambassadrice van de VN – over feminisme en gender,³ een verhitte discussie over ene Julien Blanc, die cursussen geeft over een (zeer ontorende manier van) vrouwen versieren; het heersende vrouwbeeld in de maatschappij lijkt een buitengewoon actueel onderwerp de afgelopen tijd.

In dergelijke discussies wordt het opkomen voor de rechten van de vrouw en haar positie als autonoom individu al gauw als ‘feministisch’ bestempeld. Veel vrouwen voelen (onder andere op social media) sterk de behoefte om aan te geven dat vrouwen meer zijn dan seks; er heerst schijnbaar nog steeds een grote onvrede over het denkbeeld over vrouwen in de maatschappij. Anderzijds zie ik op tv en social media tal van reclamespotjes en videoclips waarin vrouwen zich profileren als niks meer en niks minder dan ware seksobjecten. Is dit waar al die vrouwen tijdens de feministische golven zo hard voor gevochten hebben?

Ik richt me in dit onderzoek daarom op videoclips van hedendaagse popmusici, omdat dit een terrein lijkt waarin de strijd nog niet gestreden is. Tegelijkertijd is het een domein dat een grote bijdrage levert aan de vaststelling van culturele identiteiten (zoals het gedrag van een bepaald geslacht of een bepaalde huidskleur), waardoor het belang van de schijnbaar onschuldige videoclips niet onderschat mag worden. Ik vraag me af, met de kennis dat hedendaagse popmusici opgegroeid zijn in een tijd van emancipatie en gelijke rechten voor mannen en vrouwen, of en hoe we in huidige muziekvideo’s van vrouwelijke artiesten ideeën van emancipatie door zien werken. Ik zal dit onderzoeken door eerst een vergelijking te maken met de rol van vrouwen in de beginperiode van het bestaan van de videoclip. Is er ten opzichte van toen iets veranderd? Vervolgens leg ik de nadruk op twee vrouwelijke artiesten, namelijk Nicki Minaj en Lilly Allen. Hoe gaan deze twee artiesten om met de rol van vrouwen in hun videoclips? Aan de hand van een stukje historisch perspectief over zowel het feminisme als het ontstaan van de videoclip en twee case studies (‘Anaconda’ en ‘Hard Out Here’) onderzoek ik deze vragen, waarna ik mijn conclusie en discussie zal presenteren.

² “Boete vrouwonvriendelijk gedrag,” *NOS*, 10 augustus 2014, <http://nos.nl/artikel/405268-boete-vrouwonvriendelijk-gedrag.html> (geraadpleegd op 27 november 2014).

³ “Emma Watson UN Speech,” Youtube video, 13:54, geplaatst door “normaljean2,” op 21 september 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=p-iFl4qhBsE> (geraadpleegd op 2 december 2014).

Historisch perspectief feminisme

feminisme: fe - mi`nis – me

het–woord

vrouwenbeweging; leer volgens welke vrouwen gelijkwaardig zijn aan mannen en aanspraak kunnen maken op gelijke behandeling en dezelfde rechten.⁴

Het feminisme: een reactie op de ongelijke behandeling van vrouwen ten opzichte van mannen. Waar dit eeuwenlang gezien werd als een vaststaand gegeven, werden verschillen met betrekking tot onder andere onderwijs, kiesrecht, werkvergoeding en seksualiteit aan het eind van de 19^e eeuw niet langer klakkeloos geaccepteerd. Simone de Beauvoir schetste de situatie treffend toen ze in 1952 zei dat onze mensheid mannelijk is en dat vrouwen altijd gedefinieerd worden in relatie tot de man, in plaats van gezien te worden als autonoom individu.⁵ De eerste en tweede feministische golf hebben veel veranderd voor de vrouw. Respectievelijk werd er voornamelijk gestreden voor vrouwenkiesrecht en seksuele en financiële mogelijkheden voor vrouwen. In de tweede golf kreeg de vrouw onder andere het recht op abortus en werd er opgekomen tegen seksueel geweld en heersende onjuiste ideeën over vrouwelijk gedrag.

Waar vrouwen vroeger als belangrijkste taak het huishouden hadden, bekleden ze anno 2014 hoogwaardige functies als rechters en politici. Kortom: het feminisme heeft de rechten en positie van de vrouw flink veranderd. Toch vraag ik me af of het een gestreden strijd betreft. Mannen zijn – hoe je het ook wendt of keert – nog steeds het dominante geslacht.⁶ Niet alleen leven we in een door mannen gedomineerde maatschappij, ook met betrekking tot seksuele verhoudingen is de vrouw nog steeds onderdanig.

De media worden mede verantwoordelijk gehouden voor de versterking van het (patriarchale) beeld waarin vrouwen onderworpen zijn aan systematische mannelijke overheersing in de samenleving.⁷ Toch zien we ook veel populaire beelden van seksueel en financieel autonome vrouwen in de media; een illustratie van een veranderende sociale houding tegenover hoe vrouwen zijn en welke rol ze in de maatschappij zouden moeten vervullen. In dit nieuwe beeld blijven echter twee oude elementen heersen: de noodzaak om er goed uit te zien en de noodzaak tot mannelijke aandacht. Zulke beelden benadrukken dus bepaalde versies van onafhankelijkheid, terwijl ze tegelijk patriarchale elementen versterken.⁸ Van de vrouw blijft op deze manier toch deels het beeld heersen dat ze onderdanig is aan de man.

⁴ Woorden-boek.nl, “Feminisme,” <http://www.woorden-boek.nl/woord/feminisme> (geraadpleegd op 27 november 2014).

⁵ Sharlene N. Hesse-Beiber, *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2007), 1.

⁶ Paul Hodkinson, *Media, Culture and Society: An Introduction* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2011), 220-221.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., 224-225.

Ook in videoclip zien we veel illustraties van een gefixeerd vrouwbeeld. De rol van de vrouw in videoclip is een prominente en hier vallen dan ook interessante uitspraken over te doen. Om dit aan te tonen, schets ik eerst een korte geschiedenis van het ontstaan van videoclip en muziektelevisie, om vervolgens te onderzoeken hoe een tweetal vrouwelijke artiesten met vrouw(onvriend)elijkheid omgaan in hun videoclip.

Historisch perspectief videoclip

In de popwereld is het visuele aspect altijd van groot belang geweest (denk aan posters, tijdschriften, e.d.); dit is niet pas geïntroduceerd met de komst van MTV.⁹ De eerste pogingen van artiesten om hun optredens te synchroniseren met gebeurtenissen op een scherm, waren in de jaren '20 van de twintigste eeuw.¹⁰ In de jaren '40 volgden er zogenaamde *soundies* (promotieclips van jazzmuziek) en in de jaren '60 werden de vroege Beatles films gemaakt voor op tv. Elvis Presley is door het gebruik van zijn *promotional films* (opnames van live optredens) de eerste echte internationale popster geworden.¹¹

Een overeenkomst met de 'videoclips' van voor en na de jaren '80 is zijn primaire functie: de promotie van de artiest. Een groot verschil met nu is echter dat de videoclip sinds muziektelevisie in de jaren '80 steeds meer het promoten van een single als belangrijkste functie kreeg.¹² Een succesvolle videoclip betekent nu een hogere platenverkoop.¹³ Ook nieuw is dat de platenmaatschappijen sindsdien de financiering van de clips bekostigen.¹⁴

MTV is van marginale televisiezender uitgegroeid tot brandhaard van pop- en jeugdcultuur. Tegenwoordig worden videoclips verspreid via verschillende soorten media en zijn ze een belangrijk terrein geworden in de productie, inscriptie en onderhandeling van culturele identiteiten.¹⁵ Belangrijk om hier te noemen is de prominente rol die vrouwen in videoclips altijd al hebben gehad. Door de structurele subjectieve representatie van het vrouwelijke geslacht heerst er een onjuist denkbeeld over vrouwelijke gedragingen.¹⁶

Met name in videoclips van de genres hiphop en R&B vinden we tal van vertoningen van schaars geklede vrouwen en geseksualiseerde dansbewegingen.¹⁷ Hiphopvideo's worden dikwijls bekritiseerd door hun onterende houding tegenover vrouwen.¹⁸ Specifieker staan rap videoclips bekend om hun weergaven van misogynie, drugs, geweld en seksuele losbandigheid.¹⁹ Een voorbeeld van zo'n videoclip vinden we al wanneer we teruggaan naar 1992. Toen bracht Sir Mix-a-Lot een

⁹ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 26.

¹⁰ Mervyn Cooke, *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 47.

¹¹ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 29-30.

¹² *Ibid.*, 30.

¹³ Cara Wallis, "Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos," *Sex Roles* 64 (2011): 161.

¹⁴ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 29.

¹⁵ Diane Railton en Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 10.

¹⁶ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 186.

¹⁷ Jacob S. Turner, "Sex and the Spectacle of Music Videos: An Examination of the Portrayal of Race and Sexuality in Music Videos," *Sex Roles* 64 (2011): 177.

¹⁸ Cynthia M Frisby en Jennifer S. Aubrey, "Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists' Music Videos," *Howard Journal of Communications* 23 (2012): 68.

¹⁹ Patti L. Donze, "Popular Music, Identity, and Sexualization: A Latent Class Analysis of Artist Types," *Poetics* 39 (2011): 47.

nummer uit, met bijbehorende videoclip²⁰, die destijds voor veel ophef heeft gezorgd. In zijn nummer rapte hij ongegeneerd seksuele teksten over vrouwen en specifiek over het genot van het vrouwelijke achterwerk. In de videoclip staat de rapper letterlijk op een groot achterwerk en te midden van een stel voluptueuze danseressen die hun pluspunten schaamteloos tentoonstellen. Vanaf het moment van deze clip zien we in steeds meer videoclips van dit genre vrouwen verschijnen met voluptueuze achterwerken, die slechts dienen als decoratie in een clip van een mannelijke artiest. Deze materialistische weergave van vrouwen in zulke videoclips is met name om de promotionele functie van de clip; de weergave van de artiest staat centraal en de (mannelijke) kijker houdt zo zijn aandacht erbij.²¹

In de videoclip van ‘Baby Got Back’ wordt de vrouw met haar achterwerk gereduceerd tot een seksobject; de songtekst gaat over billen en seks en het frame wordt in de shots van vrouwen beperkt tot hun lichaam en achterwerk. Dit noemen we objectificatie.

‘Objectification occurs whenever a person’s body, body parts or sexual functions are separated out from his or her person, reduced to the status of mere instruments, or regarded as if they were capable of representing him or her.’²²

In de *LA Daily News* van 4 juli 1992 lezen we dat het nummer ongekend populair was, ‘well on its way to becoming a phenomenon’, maar ook zorgde voor de nodige controverse.²³ In de *Entertainment Weekly* van 1992 lezen we dat het nummer als racistisch en seksistisch werd bestempeld en dat veel radiostations het niet uit wilden zenden.²⁴ Tegenwoordig is objectificatie echter aan de orde van de dag. Er is al veel onderzoek gedaan naar objectificatie in videoclips en dat hier sprake van is, valt simpelweg niet te ontkennen. Zo wordt er in eerder onderzoek onder andere geconcludeerd dat grofweg de meerderheid van de videoclips seksuele beelden bevat (eerder inhoudsonderzoek samengenomen wijst een gemiddelde van 40-75% uit), dat vrouwen vaak worden neergezet als seksobjecten (onder andere door het dragen van onthullende kleding) en dat vrouwelijke actrices in videoclips van mannelijke artiesten vaak gebruikt worden als louter decoratie (de aantrekkelijke vrouwen dienen ter zelfpromotie van de artiest).²⁵ Mannen zijn agressiever, dominanter en gewelddadiger dan vrouwen in videoclips en worden vaker dan vrouwen weergegeven als ‘gewild’

²⁰ “Baby Got Back (Official Video),” Youtube video, 4:13, geplaatst door “Cookies OnDope,” op 16 november 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=FIItMpGYQTo> (geraadpleegd op 13 december 2014).

²¹ Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 176.

²² Cynthia M Frisby en Jennifer S. Aubrey, “Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists’ Music Videos,” *Howard Journal of Communications* 23 (2012): 481.

²³ Bruce Britt, “Mix-a-Lot on Top With Hit Song: Rapper Shrugs off Criticism of Controversial ‘Baby Got Back,’” *Los Angeles Daily News*, 4 juli 1992, http://articles.sun-sentinel.com/1992-07-04/features/9202170825_1_mix-a-lot-black-women-black-acts (geraadpleegd op 8 december 2014).

²⁴ Jane Birnbaum, “Bum Rap,” *Entertainment Weekly*, 12 juni 1992, <http://www.ew.com/ew/article/0,,310775,00.html> (geraadpleegd op 8 december 2014).

²⁵ Cynthia M Frisby en Jennifer S. Aubrey, “Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists’ Music Videos,” *Howard Journal of Communications* 23, nr. 1 (2012): 68-69.

door aantrekkelijke dames. Daartegenover staat dat vrouwen in videoclipps veelal aanhankelijk en afhankelijk zijn, met een grote nadruk op hun seksualiteit.²⁶

Ik wil deze bevindingen aanvullen door dieper in te gaan op vrouwelijke artiesten in de muziekindustrie. Hoe gaan zij hiermee om? Ik onderzoek in de volgende pagina's de houding van twee vrouwelijke artiesten tegenover de rol van de vrouw in hun videoclipps.

²⁶ Jennifer S. Aubrey en Cynthia M. Frisby, "Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre," *Mass Communication and Society* 14, nr. 4 (2011): 478.

Case Studies

In de volgende pagina's onderzoek ik 'Anaconda' van Nicki Minaj en 'Hard Out Here' van Lilly Allen. Ik heb deze twee videoclippen specifiek gekozen omdat beide een bewustzijn illustreren van de door mannen gedomineerde muziekindustrie waarin de vrouwelijke artiesten zich bevinden. Ik onderzoek aan de hand van audiovisuele analyses hoe beide artiesten omgaan met de rol van vrouwen in muziekvideo's. Onder andere aan de hand van Vernallis' muzikale parameters²⁷ ben ik de videoclippen gaan bekijken en analyseren, waarna ik tot de volgende bevindingen ben gekomen.²⁸

Analyse van Nicki Minaj's 'Anaconda'

Op het eerste gezicht is de videoclip²⁹ van 'Anaconda' van Nicki Minaj 'weer zo'n videoclip' waarin de vrouw geportretteerd wordt als seksobject om begeerd te worden door de man. Al in de openingsshots van de clip wordt de toon gezet: de camera verplaatst zich langzaam naar vijf dames die in weinig verhullende kleding in een zorgvuldig uitgedachte compositie staan. Wanneer de camera zijn eindpunt bereikt is er sprake van een *low angle shot*. Dit shot zorgt ervoor dat de artiest autoriteit heeft. Ook draagt zo'n shot bij aan het seksuele charisma door de erogene zones van de artiest te benadrukken.³⁰ Niet voor niets staat Minaj, als enige in gouden kleding, in het middelpunt van de compositie. Minaj is overigens in vrijwel alle scènes het middelpunt van het shot. Dit is logisch, gezien de primaire functie van een videoclip het presenteren van de ster is (naast de twee functies *underscoring the music* en *highlighting the lyrics*).³¹ De overige vier dames zijn zwart gekleed en staan of zitten in uitdagende posities met hun billen naar de camera toe. De vier dames kijken ofwel opzij, ofwel schuin omhoog; Minaj is de enige van de vijf die recht in de camera kijkt.

'Anaconda' is gebaseerd op 'Baby Got Back' van Sir Mix-a-Lot. In 'Anaconda' wordt gebruik gemaakt van een sample uit dat nummer, namelijk het gedeelte waar Sir Mix-a-Lot rapt: 'My anaconda don't want none unless you got buns hun'. De rapper onderneemt dus geen seksuele activiteiten met vrouwen als de vrouw in kwestie geen dikke billen heeft. Ook achtergrondgeluiden en –muziek in 'Anaconda' (zoals de baslijn en hi-hats) komen sterk overeen met die in het nummer van Sir Mix-a-Lot en lijken ook letterlijk gesampled. Minaj gaat op een bijna satirische manier om met het

²⁷ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 156.

²⁸ Ik probeer in mijn analyses een balans te vinden tussen de componenten tekst, beeld en muziek. Gezien de rijkdom aan beeld en armoede aan relevante muzikale ontwikkeling in de nummers, zal de nadruk liggen op de componenten tekst en beeld. Hierin schuilen de meest relevante bevindingen over vrouw(onvriend)elijkheid in de videoclippen. Uiteraard is op bepaalde momenten de muziek van cruciaal belang; mijn bevindingen over de derde component zijn daarom ook zeker niet inferieur aan die over eerste twee componenten.

²⁹ "Nicki Minaj – Anaconda," Youtube video, 4:49, geplaatst door "NickiMinajAtVEVO," op 19 augustus 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs> (geraadpleegd op 15 december 2014).

³⁰ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 33.

³¹ *Ibid.*, 16.

Anaconda-sample en de objectificatie (van Sir Mix-a-Lot) in haar videoclip. Ze gebruikt een nummer dat totaal vrouwonvriendelijk is (omdat vrouwen gereduceerd worden tot seksobjecten) om de boodschap mee te geven dat vrouwen de baas zijn over hun eigen seksualiteit. Ik zal nog terugkomen op hoe ze dit precies doet.

Minaj neemt een positie in die tegen alle verwachtingen van haar als vrouwelijke hiphopartieste in gaan. Geseksualiseerde beelden van Afro-Amerikaanse vrouwen zijn iconisch geworden in de hiphopcultuur.³² Toen ze opgroeide hoorde Minaj succesvolle vrouwelijke rappers veel over seks praten, waardoor ze dacht dat dit de weg naar succes moest zijn; achteraf zag ze in dat dit helemaal niet hoefde. Minaj heeft bewust de keuze gemaakt om haar seksualiteit als kracht te demonstreren en altijd heeft ze het idee van *female empowerment* in haar achterhoofd.³³ Ze wil vrouwen sterker en zelfverzekerder maken, onder andere in het bepalen van hun leven en het opeisen van hun rechten. Ook door middel van het nummer ‘Anaconda’ wil ze dit doen, door te zeggen dat het oké is om dikke billen te hebben en tegelijkertijd haar eigen seksualiteit op te eisen.

In de videoclip zien we tal van elementen die Minaj’s kritiek op de muziekindustrie illustreren. Ten eerste valt het op dat er totaal geen mannen in de clip te zien zijn (behalve Drake; hier kom ik later op terug). De *male gaze*³⁴ die in zoveel videoclips, reclames, films, e.d. aanwezig is, ontbreekt. Waar ze in haar videoclip van ‘Lookin’ Ass’ de mannelijke kijker zelfs letterlijk neerschiet, zet ze zichzelf in ‘Anaconda’ geseksualiseerd neer, maar zonder de intentie dat deze representatie er eentje is die bedoeld is voor het plezier van een beoogde heteroseksuele kijker. Minaj en haar danseressen doen vrouwendingen op een vrouweiland. Wanneer je denkt dat ze dit alles voor jou doet, confronteert ze je met het tegenovergestelde. Dit gebeurt bijvoorbeeld nadat ze zichzelf op een gegeven moment ‘als voorspel’ ondergespoten heeft met slagroom. Daarna kijkt ze verleidelijk in de camera en lijkt het alsof ze nu dan echt tot seksuele actie overgaat (door een banaan te eten), waarna ze het stuk fruit in tweeën hakt en de schil over haar schouder met een onverschillige grijns weggooit. Niet geheel onbelangrijk: het gedeelte waar ze de banaan in tweeën hakt wordt zelfs benadrukt met een zogenaamde ‘hapering’, synchroon in de muziek en in beeld, waardoor deze symbolische handeling de nadruk krijgt en uiting geeft aan het feit dat Minaj zelf wel bepaalt met wie en wanneer ze wat doet.

Het feit dat Minaj onafhankelijk is en de leiding neemt over haar acties wordt ook op verschillende manieren weergegeven. Zo blijkt uit de songtekst dat Minaj zelf bepaalt met wie ze seks heeft en hoe ze daarvoor beloond wil worden (‘And when we done, I make him buy me Balmain’); ze

³² Theresa R. White, “Missy “Misdemeanor” Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin’ Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture – Girl Power or Overpowered?” *Journal of Black Studies* 44 (2013): 609.

³³ *Ibid.*, 620-621.

³⁴ In Laura Mulvey’s *male gaze* theorie wordt de vrouw gereduceerd tot de status van een visueel object, om bewonderd te worden om haar fysieke verschijning door de mannelijke kijker. Dit uit zich bijvoorbeeld in een camerafocus op de rondingen van een vrouwelijk lichaam. Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16, nr. 3 (1975): 8.

objectificeert de fictieve mannelijke karakters door hen neer te zetten als seksobjecten en haarzelf als seksuele ondernemer. Uit de tekst blijkt ook dat zij degene is die de controle heeft over de seksuele acties ('I let him hit it' / 'I let him eat it').

Een interessante ontwikkeling die we zien in de shots van het nummer is de volgende. De cuts van de shots zijn in de coupletten vrij onregelmatig; er wordt niet structureel op de maat geknipt, maar er vinden juist veel syncopen plaats om bepaalde bewegingen op de tel volledig in beeld te kunnen brengen & benadrukken. Wanneer er wel op de tel van de maat wordt geknipt, is het in de coupletten zowel op de zwakke als de zware maatdelen; hier zit geen structuur in en hier krijg je als kijker niet echt grip op. Wanneer we echter in de volgende sectie overgaan, is Minaj op elk einde van de zin in beeld en worden de cuts veel regelmatiger (om de twee/vier tellen) en vinden ze bijna allemaal plaats op de zware maatdelen. Dit middel van structuur wordt hier ingezet om de ontknoping van het verhaal te benadrukken (waar zij in de songtekst de totale leiding neemt en wegrijdt van haar mannen in de Jag), maar ook om energie op te bouwen voor het refrein.³⁵ Dit deel doet voor de kijker sneller aan; dit komt door het feit dat haar laatste woord van de vorige sectie wordt uitgerekt en met een glissando omhoog gaat, haar rappen nu dubbel zo snel gaat, het achtergrondmotief overgaat in een schellere variant (i.t.t. de gedempte variant in de coupletten) en er een verhoogde activiteit op het beeld plaatsvindt. Dit wordt vaak geassocieerd met een vol arrangement; uptempo, lawaaierige muziek.³⁶

Nog een gegeven waaruit de totale leiding van Minaj blijkt, is de laatste scène van de videoclip, waarin ze rapper Drake een lapdance geeft. Ze 'gebruikt' dit mannelijke object hier om uit te stralen dat zij de baas is. Deze scène geeft als slotakkoord samenvattend het hele narratief van het nummer weer. Dit zien we ook terug in de montage. We zien het shot aanvankelijk telkens vrijwel op de maat veranderen. Wanneer de muziek richting een climax gaat, worden de shots onregelmatiger en zien we het beeld ook snel in- en uitzoomen. Ook de spotlights knipperen nu steeds vaker. We krijgen het gevoel dat we richting een climax gaan, zowel in beeld als in geluid. We verwachten dat deze 'afstandelijke' lapdance overgaat in de bevrediging van de behoeftes van Drake; hij wil haar aanraken. Wanneer hij op een gegeven moment haar's grens overschrijdt en haar billen aanraakt, krijgt hij van haar een corrigerende tik op zijn hand. In tegenstelling tot de drukte in de montage zien we nu Minaj in een slow motion shot het beeld uit lopen, terwijl Drake er verloren bijzit.

Als illustratie van haar verwerping tegen de heersende industrie, lijkt ook het thema van de oningeloste verwachtingen centraal te staan in deze videoclip. Om te beginnen heeft de kijker van een vrouwelijke hiphopartieste als Minaj, zoals gezegd, wellicht al verscheidene verwachtingen bij de clip. Gezien de seksuele aard (en objectificatie) van vele vrouwen in hiphop video's, zou Minaj op voorhand al prima in dit rijtje kunnen passen. In de openingsshots zien we vrouwelijke lichamen met een donkere huidskleur in de jungle. 'Zwarte' seksualiteit wordt vaak uitgebeeld als primitief, wild en

³⁵ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 165.

³⁶ *Ibid.*, 166.

oncontroleerbaar. Het ongetemde landschap (waarin we zelfs een ontembare leeuw horen grommen) past bij het ‘ongetemde’ en ‘oncontroleerbare’ lichaam van Minaj, zoals dit ook in Beyonce’s videoclip van ‘Baby Boy’ het geval is.³⁷ De omgeving van de jungle in combinatie met de getinte dames roept wellicht al gelijk culturele associaties op, waardoor de kijker door een gekleurde bril naar de rest van de videoclip kan kijken. Deze verwachtingen worden niet waargemaakt zoals je zou verwachten.

Vaak worden scènes gebruikt om de kijker door het nummer heen te loodsen.³⁸ Er is voor de kijker sprake van houvast wanneer elk refrein op dezelfde locatie plaatsvindt, bijvoorbeeld. In deze videoclip is er sprake van duidelijk afgebakende scènes. De jungle- gym- en danseressenscène verschillen heel erg van elkaar in locatie en kleurgebruik; tot zover helpen de scènes de kijker de structuur van het nummer onthouden. Echter, waar de kijker aan de hand van de beelden in de eerste helft van het nummer nog het gevoel heeft dat hij de controle houdt over waar het nummer naartoe gaat, daar verliest hij de tweede helft zijn houvast richting het eind als alle scènes door elkaar heen beginnen te lopen. Je verwacht als kijker terugkerende scènes te zien (per sectie van het nummer), maar dit gebeurt niet. Het is bijna alsof Minaj de kijker behandelt als één van haar mannen; zij is degene die alles onder controle heeft, de kijker niet.

Wanneer dergelijke verwachtingen niet ingelost worden, lijkt vaak de beweging naar het eind het belangrijkste. In dit geval is dat de coda, waar Minaj Drake een lapdance geeft. Als slotakkoord verwachten we hier bovendien het eindmotief in de muzikale begeleiding vier keer te horen (2x voorzin, 2x nazin), maar de vierde herhaling van het motief blijft uit. Nog een bekrachtiging van haar standpunt: Nicki Minaj is de baas.

³⁷ Diane Railton en Paul Watson, “Naughty Girls and Red Blooded Women: Representations of Female Heterosexuality in Music Video,” *Feminist Media Studies* 5, nr. 1 (2005): 58.

³⁸ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 163.

Analyse van Lily Allen's 'Hard Out Here'

Het verschil tussen twee artiesten kan misschien wel bijna niet groter zijn dan in dit geval. Minaj is Amerikaans, Allen Brits. Minaj is rapper en hiphop artieste, Allen is zangeres en (synth)popartiest. Wat beide artiesten echter aan elkaar verbindt, is hun zeer bewuste positie in de muziekindustrie. De benaderingen mogen dan anders zijn, beide artiesten bekritisieren de industrie met haar objectificatie en onrealistische vrouwenstandaard. Ook in de videoclip³⁹ van 'Hard Out Here' zijn hierover interessante uitspraken te doen.

Vaak wordt in de openingsshots van een videoclip het narratieve element van de clip al neergezet; al voordat het nummer goed en wel begonnen is.⁴⁰ Dat is ook het geval bij deze clip. In de vorm van een dialoog komt de kijker te weten wat er in het nummer behandeld gaat worden. Allen ligt op een operatietafel en vraagt of haar liposuctie al bijna klaar is, terwijl we op de achtergrond het hartritme apparaat horen piepen en drie artsen aan het werk zien. Ook zien we haar (fictieve) manager in beeld verschijnen. Hij antwoordt op haar vraag dat ze nog wel een tijdje met haar bezig zullen zijn. Met andere woorden: ze ziet er nog niet slank genoeg uit. Dan krijgt hij een berichtje dat ze niet bij Letterman aan tafel mag, waarop zij vraagt of hij al iets van Kimmel gehoord heeft. De arts reageert hierop.

Arts: 'Alright, we'll get you fighting fit.'

Manager: 'Jesus how does somebody let themselves get like this?'

Arts: 'It's a lack of self-discipline I suppose really, it's-'

Allen: 'Ummm I had two babies...'

Arts: 'Well a lot of women do this to themselves when they had babies, they just basically let go.'

Manager: 'Really? God it's terrifying.'

De dialoog dient als uitleg bij de huidige muziekindustrie. Allen wil na de komst van haar twee kindjes weer opnieuw aan de slag als popartiest, maar dat zal niet zomaar gaan. Eerst moet ze aan de standaarden van de huidige industrie zien te voldoen. D.w.z.: strak in het vel en ook nog een beetje sexy als het kan; te zien aan de videoclip met de halfnaakte vrouwen op het beeldscherm.⁴¹ In deze

³⁹ "Lily Allen – Hard Out Here (Official Video)," Youtube video, 4:22, geplaatst door "Lily Allen," op 12 november 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=E0CazRHB0so> (geraadpleegd op 15 december 2014).

⁴⁰ Carol Vernallis, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 4.

⁴¹ Het lijkt erop dat Allen op dit scherm en in haar clip specifiek refereert naar het genre hiphop/R&B, door de meerderheid aan getinte (Afro-Amerikaanse) danseressen en iconologie die we kennen uit dit genre. Zelf ontkent ze dit echter; de clip zou volgens haar een luchtige, satirische videoclip zijn, waarin objectificatie van vrouwen binnen de popcultuur centraal staat. Het zou absoluut niets te maken hebben met ras. Daarom wil ik hier geen aandacht aan geven in de analyse en ga ik er vanuit dat ze het over alle vrouwen in de muziekindustrie heeft. Emilee Lindler, "Lily Allen Fires Back At 'Hard Out Here' Racism Claims," *MTV News*, 13 november 2013, <http://www.mtv.com/news/1717384/lily-allen-hard-out-here-racist-critics/> (geraadpleegd op 15 december 2014).

openingscène ligt ze dus letterlijk op de operatietafel zodat ze straks aan de standaard van de industrie kan voldoen; een voorwaarde voor succes.

Wanneer Allen begint te zingen, merk je dat haar nummer een regelrechte aanval is op die industrie. Ten eerste is ze erg expliciet in haar teksten dus kun je niet om de boodschap van het nummer heen. In de openingsregels van het nummer doet ze gelijk twee conventies uit de popwereld de das om door te zeggen dat ze niet over haar auto's of kettingen opschept en haar kont niet voor je hoeft te schudden omdat ze een stel hersens heeft. Hier gaat ze in de volgende coupletten mee verder, door te zingen over onder andere het gewicht en de schoonheid die je als vrouwelijke artiest (al dan niet kunstmatig) moet hebben om niet alleen te eindigen. Steeds zijn dit argumenten voor de stelling die in het refrein geldt: 'It's hard out here for a bitch'. De term 'bitch' krijgt de meeste nadruk in het hele nummer. Ze neemt het woord over uit de hiphop/R&B scene (waarin rappers met deze term verwijzen naar hun vrouwen) en gebruikt het als geuzennaam. Ze refereert naar alle vrouwen in de muziekindustrie als 'bitches' om haar punt te maken en tegelijkertijd om alle vrouwen in de industrie kracht te geven. De eerste keer wanneer deze *hook*⁴² eraan zit te komen, vindt er zowel in muziek als in het beeld een opbouw plaats. In het beeld gaat de scène van donker naar licht, kleedt Allen zich om en zien we de danseressen het operatiematerieel aan de kant schuiven, waarna ze een zorgvuldig uitgedachte (staande) positie innemen en op de term 'bitch' door hun knieën gaan en tegelijk hun rechterarm in de lucht gooien. Na de opbouw krijgt het woord 'bitch' door deze expressieve beweging in beeld dus sterk de nadruk. Wanneer de muzikale *hook* voor de tweede keer te horen is, wordt deze opnieuw in beeld benadrukt door de rechterarm van de danseressen die op de maat de lucht in gaat. In de volgende refreinen krijgt de term de nadruk doordat alle danseressen voor het eerst samen in beeld zijn, hun armen omhoog gaan en er door een van hen een speaker afgelikt wordt waarna ze 'bitch' playbackt. Ook de muziek verandert zoals gezegd met de opbouw naar de term toe: het ontwikkelt zich van een gedempte naar kraakheldere achtergrondmuziek (vanaf 'bitch'). Dit onderscheid wordt nog extra versterkt doordat de gedempte muziek op 'Hard out here for a' volledig wegvalt, om op het woord 'bitch' kraakhelder in te zetten.

Ook gaat ze in op de normativiteit van objectificatie in videoclip ('Don't you want to have somebody who objectifies you') en door letterlijk haar sarcasme uit te spreken maakt ze overduidelijk dat ze de gang van zaken belachelijk vindt en dat haar nummer en videoclip als het ware een parodie zijn op de muziekindustrie. Het feit dat het een parodie is, blijkt ook uit een aantal andere zaken. Om te beginnen de genoemde manager. Hij functioneert als een soort *bad guy* die de grote boze muzikwereld moet representeren. Elke keer als hij in beeld is, geeft hij Allen aanwijzingen om aan de conventies te voldoen. Hij doet haar voor hoe ze zou moeten twerken⁴³, hoe ze sexier kan kijken en

⁴² Een *hook* is een kort muzikaal gegeven dat de aandacht van de luisteraar pakt.

⁴³ Een dans waarbij de nadruk ligt op het bewegen van de heupen en het accentueren van bewegingen van het achterwerk.

hoe ze een banaan verleidelijker op kan eten. In deze fragmenten zet de manager zichzelf eigenlijk volledig voor schut, wat past in de lijn van het verhaal; het belachelijk maken van de industrie.

Ook zitten er in het nummer verwijzingen naar het omstreden 'Blurred Lines' van Robin Thicke. In *The Guardian* wordt 'Blurred Lines' het meest controversiële nummer van de eeuw genoemd door de videoclip met topless vrouwen en een songtekst over een vrouw in een nachtclub die niet geïnteresseerd zou zijn in de zanger, waarna hij toch zijn seksuele behoeftes door wil zetten.⁴⁴ Het nummer zou een verkrachtingscultuur bestendigen.⁴⁵ Allen maakt een referentie naar een zin van T.I. in 'Blurred Lines' ('I'll give you something big enough to tear your ass in two') door in haar eigen nummer de vraag te stellen: 'Have you thought about your butt? Who's gonna tear it in two?'. Ze neemt het vrouwonvriendelijke nummer op de hak en neemt zelfs letterlijk een scène over uit de clip van Thicke waarin hij voor grote ballonletters staat die spellen: 'Robin Thicke Has a Big Dick'. Ze ridiculiseert dit door zelf te dansen voor ballonletters die spellen: 'Lily Allen Has a Baggy Pussy.'

2013 was het jaar waarin Miley Cyrus van schattige Disney-actrice veranderde in sekssymbool in de muziekindustrie. In haar spraakmakende pogingen tot twerken was ze niet alleen; ook Rihanna leek steeds vaker als sekssymbool te verschijnen in haar clips. In dit 'slechte jaar' voor vrouwen in de muziek komt Allen met haar parodie. Ze refereert met het vele twerken in haar clip van 'Hard Out Here' naar de pogingen van onder andere Cyrus en Rihanna. In de videoclip krijgt het twerken de nadruk door de schuddende billen in slow motion in beeld te brengen. Daarnaast is er vaak sprake van *low angle shots*, die net zoals de slow motion shots het vrouwenlichaam geobjectificeerd in beeld brengen. Allen brengt het sarcastisch en satirisch, maar het is tegelijk een serieuze boodschap naar alle grote platenlabels in de muziekindustrie die vrouwelijke artiesten aanmoedigen om hun seksualiteit in te zetten om platen te verkopen.

Lily Allen wilde met deze videoclip de stereotypen van vrouwen in de muziekindustrie opblazen door haar danseressen met grote kettingen en halfnaakt naast auto's te laten dansen, champagne over hen heen te laten gieten en hen allerlei objecten te laten likken. Door dit zo overdreven mogelijk neer te zetten wilde ze haar boodschap kracht bijzetten; laten zien hoe belachelijk het er aan toe gaat in de muziekindustrie.

⁴⁴ Dorian Lynskey, "Blurred Lines: The Most Controversial Song of the Decade," *The Guardian*, 13 november 2013, <http://www.theguardian.com/music/2013/nov/13/blurred-lines-most-controversial-song-decade> (geraadpleegd op 5 januari 2015).

⁴⁵ Daisy Lindlar, "I Know You DON'T Want It – The Ban on 'Blurred Lines' and Why Other Universities Shoud Do the Same," *Huffington Post*, 1 oktober 2013, http://www.huffingtonpost.co.uk/daisy-lindlar/blurred-lines-ban_b_4019263.html (geraadpleegd op 5 januari 2015).

Conclusie & discussie

Zowel Minaj als Allen tonen een bewustzijn van de huidige gang van zaken in de muziekindustrie. Beiden formuleren kritiek op de normativiteit van vrouwonvriendelijkheid, maar doen dit op een andere manier. Beide clips zijn duidelijke pogingen tot emancipatie van de rol van de vrouw in videoclippen.

Om te beginnen reageren beide vrouwelijke artiesten op het feit dat vrouwen zich in videoclippen geseksualiseerd en onderdanig opstellen. Minaj doet dit door te laten zien dat zij degene is die de baas is over haar eigen lichaam in plaats van dat haar functie er eentje is van het behagen van mannen. Allen ridiculiseert de vrouwen die zich in videoclippen op een dergelijke (onderdanige/seksuele) manier opstellen.

Beiden laten zien dat ze onafhankelijke vrouwen zijn, maar op een hele andere manier. Minaj omarmt haar seksualiteit en gebruikt deze als kracht en dominantie in plaats van als teken van afhankelijkheid van mannen. Allen laat zien dat het voor haar niet nodig is om halfnaakt in beeld te verschijnen of met haar billen te schudden om succesvol te zijn in de muziekindustrie.

Beiden nemen een verschillend standpunt in ten opzichte van de *male gaze*. Minaj laat deze bewust niet toe in haar videoclip, om uit te stralen dat haar acties niet voor de mannelijke kijker bedoeld zijn. In de videoclip van Allen lijken we juist te kijken door de ogen van de heteroseksuele man. Door dit op een overdreven manier te doen, hoopt Allen de onterechte normativiteit van beelden van geseksualiseerde vrouwen aan de kaak te stellen. Allen laat om deze reden veel schuddende billen zien in haar videoclip. Minaj laat die schuddende billen juist zien om aan te tonen dat ze dit niet voor het genot van de mannelijke kijker doet.

De kritiek die Minaj levert op de muziekindustrie is dus wel degelijk aanwezig, maar ligt er niet dik bovenop. De kritiek die Allen levert is daarentegen juist erg letterlijk; je kunt als kijker/luisteraar bijna niet om de boodschap heen. Wanneer ik de reacties op Youtube lees onder Minaj's videoclip, zie ik dat er veel onbegrip heerst over haar acties en beweegredenen om zichzelf op deze geseksualiseerde manier te presenteren; door velen zal haar vorm van kritiek en empowerment niet gelijk begrepen worden. Allen spreekt de kijker/luisteraar daarentegen letterlijk toe; ze benoemt zelfs dat je het verkeerd begrijpt als je haar sarcasme niet door hebt. Dit vertaalt zich bij Allen ook in het behandelen van spraakmakende gebeurtenissen, waarmee de kijker/luisteraar zich kan identificeren omdat die ze gelijk zal herkennen en/of aanspreken.

Om deze reden denk ik dat Allen's aanpak functioneler is in het aan de kaak stellen van dit probleem. Daarmee wil ik niet zeggen dat haar nummer ook gelijk de meeste impact heeft op het grote publiek. Minaj is degene die met bijna 360.000.000 views het grootste publiek bereikt. Allen komt hier met bijna 34.000.000 views nog lang niet bij in de buurt. Minaj's formule is slim: een combinatie van *female empowerment* en *sex sells* zorgt bij haar voor een groot publiek en een goede omzet. Toch zal een deel van haar publiek zich niet bewust zijn van de kritiek die ze met dit nummer levert op de

muziekindustrie. Misschien kan ze het zich ook niet permitteren om zo expliciet te zijn als Allen, omdat een deel van haar publiek zich dan wellicht tegen haar zou keren. Allen kan zich dit wel permitteren; dit past nou eenmaal ook beter bij haar als artiest. In haar nummers draait ze niet om de zaken heen maar zegt ze (shockerend/provocerend of niet) waar het op staat. Om deze houding wordt ze door haar fans juist gewaardeerd. En met haar grofweg 34.000.000 views weet ze nog steeds een zeer groot deel van de bevolking te bereiken, in haar poging om het seksisme voorgoed uit de muziekindustrie te bannen.

Uiteraard kunnen we de nodige kanttekeningen plaatsen bij deze bevindingen. Zet Allen de vrouwen in de muziekindustrie niet voor schut, die er bewust voor kiezen hun seksualiteit te laten zien? Ook kunnen we ons afvragen of het wel mogelijk is om het seksisme in de industrie in een absurde uitvergroting weer te geven, in een muziekwereld waarin het eigenlijk al zo gek of expliciet genoeg niet kan en waarin we nergens meer raar van opkijken. Bij Minaj kunnen we concluderen dat zij zichzelf ziet als autonoom individu; een ontwikkeling die goed past in het gedachtegoed van de derde feministische golf. We kunnen ons echter afvragen of een vrouwelijke artiest in de muziekindustrie veel meer keuzes heeft. Is er wel een andere keuze dan die van seks?

In mijn onderzoek had ik de ruimte om twee videoclippen van twee vrouwelijke artiesten nader te bekijken en dit heeft bruikbare informatie opgeleverd met betrekking tot de houding van vrouwelijke artiesten tegenover de rol van vrouwen in videoclips. Uiteraard is een grootschaliger onderzoek nodig voor betere, gefundeerde uitspraken over dit onderwerp. Ook zou ik in eventueel volgend onderzoek graag willen zien wat nou eigenlijk het effect is van dergelijke houdingen van vrouwelijke artiesten op vrouwen in de maatschappij en in de industrie. Zouden de pogingen van onder andere Minaj en Allen ook daadwerkelijk effect hebben? Of het antwoord op deze vraag nou ontkennend of bevestigend is; ik vind ze in elk geval toe te juichen.

Bibliografie

Aubrey, Jennifer S. en Cynthia M. Frisby. "Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre." *Mass Communication and Society* 14, nr. 4 (2011): 475-501.

"Baby Got Back (Official Video)." Youtube video, 4:13. Geplaatst door "Cookies OnDope," op 16 november 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=FIItMpGYQTo> (geraadpleegd op 13 december 2014).

Birnbaum, Jane. "Bum Rap." *Entertainment Weekly*, 12 juni 1992. <http://www.ew.com/ew/article/0,,310775,00.html> (geraadpleegd op 8 december 2014).

"Boete vrouwonvriendelijk gedrag." *NOS*, 10 augustus 2014. <http://nos.nl/artikel/405268-boete-vrouwonvriendelijk-gedrag.html> (geraadpleegd op 27 november 2014).

Britt, Bruce. "Mix-a-Lot on Top With Hit Song: Rapper Shrugs off Criticism of Controversial 'Baby Got Back.'" *Los Angeles Daily News*, 4 juli 1992. http://articles.sun-sentinel.com/1992-07-04/features/9202170825_1_mix-a-lot-black-women-black-acts (geraadpleegd op 8 december 2014).

Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1952.

Donze, Patti L. "Popular Music, Identity, and Sexualization: A Latent Class Analysis of Artist Types." *Poetics* 39 (2011): 44-63.

"Emma Watson UN Speech." Youtube video, 13:54. Geplaatst door "normaljean2," op 21 september 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=p-iFl4qhBsE> (geraadpleegd op 2 december 2014).

Frisby, Cynthia M. en Jennifer S. Aubrey. "Race and Genre in the Use of Sexual Objectification in Female Artists' Music Videos." *Howard Journal of Communications* 23, nr. 1 (2012): 66-87.

Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Hesse-Beiber, Sharlene N. *Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2007.

Hodkinson, Paul. *Media, Culture and Society: An Introduction*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2011.

“Lily Allen – Hard Out Here (Official Video).” Youtube video, 4:22. Geplaatst door “Lily Allen,” op 12 november 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=E0CazRHB0so> (geraadpleegd op 15 december 2014).

Lindlar, Daisy. “I Know You DON’T Want It – The Ban on ‘Blurred Lines’ and Why Other Universities Should Do the Same.” *Huffington Post*, 1 oktober 2013. http://www.huffingtonpost.co.uk/daisy-lindlar/blurred-lines-ban_b_4019263.html (geraadpleegd op 5 januari 2015).

Lindner, Emilee. “Lily Allen Fires Back At ‘Hard Out Here’ Racism Claims.” *MTV News*, 13 november 2013. <http://www.mtv.com/news/1717384/lily-allen-hard-out-here-racist-critics/> (geraadpleegd op 15 december 2014).

Lynskey, Dorian. “Blurred Lines: The Most Controversial Song of the Decade.” *The Guardian*, 13 november 2013. <http://www.theguardian.com/music/2013/nov/13/blurred-lines-most-controversial-song-decade> (geraadpleegd op 5 januari 2015).

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16, nr. 3 (1975): 6-18.

“Nicki Minaj – Anaconda.” Youtube video, 4:49. Geplaatst door “NickiMinajAtVEVO,” op 19 augustus 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs> (geraadpleegd op 15 december 2014).

Railton, Diane en Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Railton, Diane en Paul Watson. "Naughty Girls and Red Blooded Women: Representations of Female Heterosexuality in Music Video." *Feminist Media Studies* 5, nr. 1 (2005): 51-63.

Turner, Jacob S. "Sex and the Spectacle of Music Videos: An Examination of the Portrayal of Race and Sexuality in Music Videos." *Sex Roles* 64 (2011): 173-191.

Vernallis, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004.

Wallis, Cara. "Performing Gender: A Content Analysis of Gender Display in Music Videos." *Sex Roles* 64 (2011): 160-172.

White, Theresa R. "Missy 'Misdemeanor' Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture – Girl Power or Overpowered?" *Journal of Black Studies* 44 (2013): 607-626.

Woorden-boek.nl. "Feminisme." <http://www.woorden-boek.nl/woord/feminisme> (geraadpleegd op 27 november 2014).