

# Van popdiva tot levende Barbie

De waarde van 'liveness' in de uitvoeringspraktijk van hedendaagse popmuziek



Masterthesis Muziekwetenschap, Cursusjaar 2015 – 2016  
Universiteit Utrecht



**Universiteit Utrecht**

## Algemene informatie

<b>Auteur</b>	Rico Stroobant
<b>Studentnummer</b>	3500292
<b>Instelling</b>	Universiteit Utrecht
<b>Faculteit</b>	Geesteswetenschappen
<b>Master</b>	Muziekwetenschap
<b>Specialisatie</b>	Nieuwe Media en Performance Studies
<b>Datum</b>	2 mei 2016
<b>Scriptiebegeleider</b>	Dr. Floris Schuiling
<b>Tweede beoordelaar</b>	Dr. Michiel Kamp
<b>Scriptiecoördinator</b>	Dr. Emile Wennekes

## Samenvatting

*Het valt op dat bij hedendaagse concerten van popidolen het spektakel belangrijker lijkt te zijn dan het daadwerkelijk produceren van muziek voor een live-publiek. Het mediaproduct neemt steeds meer de rol over van de uitvoerders, waardoor (het produceren van) muziek op de achtergrond verdwijnt en een ondergeschikte rol aanneemt. Daarmee lijken we te zijn vergeten dat muziek van oorsprong een uitvoerende kunst is. In plaats van een vervreemding van het originele muzikale product door technologische reproductie (ook op het podium door gebruik te maken van bijvoorbeeld opnames), zijn er juist nieuwe manieren van betekeniscreatie waar te nemen door intermedialiteit, intertekstualiteit, performativiteit en theatraliteit. Er is hierin een bewuste omgang met betekenis(vorming) door de artiest, aangezien geen enkele actie irrelevant is voor de interpretatie van de uitvoering van het product, dan wel de ‘musical personae’. In deze thesis wordt door middel van een audiovisuele analyse op een specifiek geval (Nicki Minaj – ‘Anaconda’) ingegaan op de rol van de daadwerkelijk geproduceerde muziek op het podium, de waarde van de muzikale liveness tijdens de uitvoering van het hedendaagse popconcert in een steeds meer mediatiserende en kapitalistische massaconsumptiemaatschappij.*

## Lijst van afbeeldingen

Afbeelding	Titel	Bron	Pagina
Voorkant	Nicki Minaj: de levende Barbie	“Victoria’s Secret Fashion Show – Performance.” Op <i>My Pink Friday</i> . Beschikbaar via: <a href="http://mypinkfriday.com/media/photos">http://mypinkfriday.com/media/photos</a> (Geraadpleegd 19 maart 2016).	-
1	Nicki Minaj in Ziggo Dome	Oitmann, Pierre. “Concertrecensie: Nicki Minaj verleidt Ziggo Dome met lijf en liedjes.” <i>Nu.nl</i> . Gepubliceerd 20 maart 2015. Beschikbaar via: <a href="http://www.nu.nl/recensies/4014937/concertrecensie-nicki-minaj-verleidt-ziggo-dome-met-lijf-en-liedjes.html">http://www.nu.nl/recensies/4014937/concertrecensie-nicki-minaj-verleidt-ziggo-dome-met-lijf-en-liedjes.html</a> (geraadpleegd 4 januari 2016).	6
2	Mensenmassa op PinkPop	“Seasick Steve op het grote podium van Pinkpop.” Op <i>NPO 3FM: Serious Radio</i> . Beschikbaar via: <a href="http://go.3fm.nl/festivals-pinkpop/foto/72157629931960730#!photo=7286452694">http://go.3fm.nl/festivals-pinkpop/foto/72157629931960730#!photo=7286452694</a> (Geraadpleegd 10 februari 2016).	12
3	Venus Hottentot	“Sartjee the Hotentot Venus.” Van <i>The British Museum</i> . Beschikbaar via: <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1490165&amp;partId=1&amp;people=108609&amp;peoA=108609-1-7&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1490165&amp;partId=1&amp;people=108609&amp;peoA=108609-1-7&amp;page=1</a> (Geraadpleegd 4 januari 2016).	17
4	Marilyn Monroe	Stevens, Melissa. “Behind-the-Scenes of Marilyn Monroe's Iconic Flying Skirt.” Van <i>Biography.com</i> . Gepubliceerd 15 september 2014. Beschikbaar via: <a href="http://www.biography.com/news/marilyn-monroe-seven-year-itch-dress-photos">http://www.biography.com/news/marilyn-monroe-seven-year-itch-dress-photos</a> (Geraadpleegd 4 januari 2016).	18
5	Harajuku Barbie	“Nicki Minaj Celebrates Fragrance Launch In Sydney.” Op <i>My Pink Friday</i> . Beschikbaar via: <a href="http://mypinkfriday.com/media/photos">http://mypinkfriday.com/media/photos</a> (Geraadpleegd 4 januari 2016).	18
6	Diagrammatische weergave van Lasswells model	Hodkinson, Paul. 2011. <i>Media, Culture and Society: An Introduction</i> , 8. London: Sage Publications Ltd.	21
7 – 11, 15	‘Anaconda’	“Nicki Minaj – Anaconda”. Muziekvideo op <a href="http://www.youtube.com">www.youtube.com</a> . Gepubliceerd 19 augustus 2014. Beschikbaar via: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs">https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs</a> (geraadpleegd 10 februari 2016).	26-28, 30
12 - 14	‘Anaconda’ live	“Nicki Minaj: ‘Super Bass’, ‘Bed of Lies’, ‘Anaconda’.” TV-item uit <i>MTV EMA 2014</i> . Gepubliceerd 10 november 2014. Beschikbaar via: <a href="http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:eec2d4bc-9982-494a-b4f0-a7c334183056">http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:eec2d4bc-9982-494a-b4f0-a7c334183056</a> (geraadpleegd 10 februari 2016).	28-29

# Inhoudsopgave

<b>Algemene informatie</b> .....	2
<b>Samenvatting</b> .....	2
<b>Lijst van afbeeldingen</b> .....	3
<b>1. Inleiding</b> .....	6
<i>Hear no evil, see no evil, speak no evil</i> .....	6
<i>Gemedieerde cultuur</i> .....	8
<b>2. Problemen met liveness</b> .....	10
<i>Vervreemding van betekenis</i> .....	10
<i>Creatie van betekenis</i> .....	13
<i>Rol van muziek in het performatieve proces</i> .....	15
<b>3. Speeltjes van de media: het belang van agency</b> .....	17
<i>Stereotypering en exotisme</i> .....	17
<i>Rol van de artiest tijdens de uitvoering</i> .....	19
<b>4. Methodologie</b> .....	21
<i>De drie instanties:</i> .....	22
a) Het studioproduct .....	22
b) De muziekvideo.....	23
c) Het live-optreden.....	24

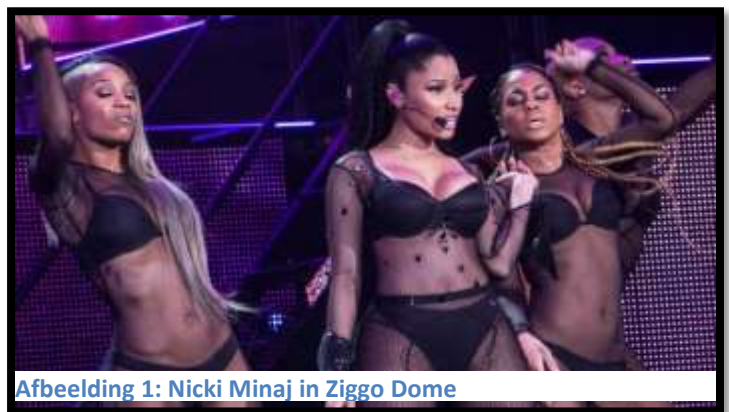
<b>5. Casestudy: The Pinkprint - ‘Anaconda’</b> .....	26
Junglethema .....	26
Rol van Product Placements .....	28
Sampling .....	28
Representatie van elementen en remediatie .....	28
Interactie .....	29
Observaties .....	30
<b>6. Conclusie</b> .....	31
<b>7. Bronvermelding</b> .....	33
<i>Gebruikte literatuur</i> .....	33
<i>Audiovisueel materiaal</i> .....	35
<b>Bijlage 1: Begrippenapparaat voor analyse</b> .....	36
<b>Bijlage 2: Analyseschema van ‘Anaconda’</b> .....	37

# 1. Inleiding

Wereldwijd keek menig mens naar de jaarlijkse uitreiking van de MTV European Music Awards (EMA) op zondag 9 november 2014.<sup>1</sup> De uitzending begint met een flashback waar een klein meisje gefrustreerd de knopjes van haar afstandsbediening hard indrukt en in het ontstane zwarte gat van het beeldscherm verdwijnt. Na het passeren van jaartallen en flitsende beeldovergangen zien we een vrouw verschijnen in een grijze jurk die langer is dan zij. Schaarse bovenkleding waar haar boezem veel nadruk in krijgt, vult het beeld terwijl ontblote benen met gepaste grijzen, leren laarzen en handschoenen in het midden van de paarse tijds vortex hangen. Veel vuurwerk en lichteffecten vullen het beeld om de reis door de tijd te voltooien. Aan de flamboyante verschijning en het grove taalgebruik herkennen we gelijk wie het is; niemand minder dan Nicki Minaj. Ze beseft ineens dat ze (letterlijk) het mediaspektakel van de toekomst ingezogen is om de EMA zelf te presenteren. “What the fuck is going [sic], Glasgooooow!?”

## *Hear no evil, see no evil, speak no evil*

Uit reacties op het optreden dat Minaj 19 maart 2015 in het Ziggo Dome te Amsterdam gaf, blijkt dat het aanzien van populaire muziek meer te maken heeft met factoren als fandom, sociale bonding en interactie, dan met het daadwerkelijk uitvoeren van muziek.<sup>2</sup> Zo verleidde Minaj het publiek met haar lijf en “hielden enkele kleine zwarte stukken textiel haar ferme boezem in de greep en stak haar beruchte kont er fier achteruit.”<sup>3</sup>



<sup>1</sup> “Nicki Minaj Opens 2014 EMA.” TV-item uit *MTV EMA 2014*. Gepubliceerd 10 november 2014. Beschikbaar via: <http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:7a2d67ac-08ae-44ce-9049-648dc12051e6> (geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>2</sup> Theodore Gracyk, “Listening to Music: Performances and Recordings,” uit *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (2), in *Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies*, Ed. Philip Auslander (London & New York: Routledge, 1997), 346;

Zo bezocht ik zelf een concert van popidool Taylor Swift in de Ziggo Dome, Amsterdam (21 juni, 2015). Bij aankomst kreeg iedereen bij de ingang een polsbandje dat men om kon doen. Aanvankelijk leek het bandje niet te werken, maar met het dimmen van de lichten en de eerste noten van openingsnummer, werd de functie duidelijk. Het is een polsbandje met LED-lichtjes die op de maat van de muziek bewegen en tussendoor soms flikkeren, vervagen en van kleur veranderen. De ambiance heeft hierdoor veel weg van een sterrenhemel. Hiermee werd het lichtbandje een onderdeel van het optreden zelf. In feite wordt er een gevoel opgewekt dat je met dit bandje interactie hebt met het optreden. Dit is natuurlijk onzin, omdat het vooraf ingesteld is wanneer de lampjes aan en uit gaan, het publiek heeft dit niet zelf in de hand.

<sup>3</sup> Pierre Oitmann, “Concertrecensie: Nicki Minaj verleidt Ziggo Dome met lijf en liedjes,” gepubliceerd 20 maart 2015, beschikbaar via: <http://www.nu.nl/recensies/4014937/concertrecensie-nicki-minaj-verleidt-ziggo-dome-met-lijf-en-liedjes.html> (geraadpleegd 4 januari 2016).

Bovendien leek het podium op bepaalde momenten wel “de *Bada Bing*, de stripclub uit The Sopranos, en leek Minaj met een danser al droogneukend de halve Kama Sutra door te nemen.”<sup>4</sup> (zie afbeelding 1) Het spektakel van het hedendaagse concert lijkt hiermee belangrijker geworden dan het uitvoeren van de muziek, zeker aangezien het publiek zich vrij weinig of niets aan lijkt te trekken van de daardoor verwaarloosde muzikale elementen.

Tijdens de show was het overduidelijk dat Minaj playbackte tijdens de ‘gezongen’ refreinen, speelden de toetsenisten opvallend vaak “met losse handen” en liet ze het publiek veel meezingen (of rappen).<sup>5</sup> Opgenomen materiaal wordt zodanig gepresenteerd als *live*. Volgens criticus Philip Auslander impliceert het woord *live* een tweedeling (*dichotomy*) tussen live en opgenomen geluid.<sup>6</sup> *Liveness* zou namelijk geen betekenis hebben zonder een tegengestelde mogelijkheid. In zekere zin kunnen we zeggen dat geen enkel (pop)concert nog live uitgevoerd wordt, omdat een concert per definitie vol zit met mediatie; er worden versterkers en vaak ook schermen gebruikt om de zaal te vullen met muziek en beelden van het concert om een massa-ervaring te creëren. De verbinding van de microfoon naar de versterkers is dan een tussenstap, waardoor we niet meer van de directe bron het geluid horen. Als we dit idee tot een extreem nemen, zouden we zelfs kunnen veronderstellen dat we hier te maken hebben met een opname, al wordt deze dan direct afgespeeld. Een concert bestaat daarom uit slechts mediatie. *Liveness* is daarmee een effect van mediatie, niet andersom. De waarde van *liveness* wordt volgens Auslander bepaald door de relatie tussen het live-materiaal en het gemedieerde, en niet door het begrip als ontologische status te beschouwen.<sup>7</sup> De betekenis kan echter in twijfel getrokken worden door het oxymoron ‘live opname’ (iets wat opgenomen is kan immers niet live zijn). Samen met de term ‘live-uitzending’ suggereert dit dat de oorspronkelijke definitie van *liveness* al ver buiten het initiële concept getreden is, aangezien het publiek geen sociaal kader (*frame*) of fysieke locatie meer deelt met de uitvoerders.<sup>8</sup> Dit roept vragen op over de relatie tussen theorie en praktijk, waarmee ik een kritiekpunt over de huidige staat van de muziekwetenschap aansnijdt. Performatieve benaderingen en het conceptualiseren van muziek zijn nog maar een recente ontwikkelingen in het vakgebied wat ontstaan is door kritiek op het traditionele, overheersende idee van muziek als product in plaats van muziek als proces te beschouwen, een punt waar ik later verder op in zal gaan.<sup>9</sup> Dit is relevant voor de huidige popmuziekcultuur, omdat het idee van *liveness* zoals Auslander dat bespreekt aan historische verandering onderhevig is.

---

<sup>4</sup> Peter van Brummelen, “Nicki Minaj laveert tussen wild en zedig in niet-uitverkochte Ziggo Dome,” *Het Parool*, gepubliceerd 20 maart 2015, beschikbaar via: <http://www.parool.nl/parool/nl/14628/RECENSIES/article/detail/3917432/2015/03/20/Nicki-Minaj-laveert-tussen-wild-en-zedig-in-niet-uitverkochte-Ziggo-Dome.dhtml> (geraadpleegd 4 januari 2016).

<sup>5</sup> Brummelen, “Nicki Minaj laveert tussen wild en zedig.”

<sup>6</sup> Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture (second edition)*, (London & New York: Routledge, 2008), 59;

Philip Auslander is actief als docent voor Performance Studies aan het Georgia Instituut voor Technologie (USA). Bekende werken zijn *From Acting to Performance* (1997), *Theory for Performance Studies* (2007) en *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (2003), waarin hij onder andere in gaat op de status van het live-optreden in een cultuur dat gedomineerd wordt door massamedia.

<sup>7</sup> Auslander, *Liveness*, 62.

<sup>8</sup> Auslander, *Liveness*, 60.

<sup>9</sup> Nicholas Cook, “Between Process and Product: Music and/as Performance,” Uit *Music Theory Online, Volume 7 (2)* (Online gepubliceerd, 2001), 3-4.

## *Gemedieerde cultuur*

De verhoudingen tussen de live-uitvoering en mediatie veranderen door technologische vooruitgang.<sup>10</sup> Het oorspronkelijke doel van (rock)concerten was de geloofwaardigheid van de muzikaal-technische capaciteiten van de artiest te versterken (of juist te ontcrachten) door de geluiden van het album ook in concertvorm te produceren. Als het publiek het productieproces van de muziek live op het podium heeft kunnen aanschouwen, dan is de muziek in feite authentiek voor de luisteraars.<sup>11</sup> In de jaren zestig en zeventig trokken artiesten zich juist terug van de podia om te werken met verschillende opnametechnieken en manipulaties van geluiden in de studio (waaronder invloedrijke bands zoals The Beatles, Pink Floyd en Jefferson Airplane). Eind jaren zeventig en in de jaren tachtig keerden artiesten zich als reactie op de ‘technologische verlichting’ weer terug naar de primitieve waarde van live-uitvoeringen. Met name bands als Dire Straits en Bruce Springsteen voelden zich weer verplicht hun capaciteiten te demonstreren om met het publiek te interageren.<sup>12</sup> Om ervoor te zorgen dat niemand kon ontsnappen aan de kleinste nuances van het optreden, werd door middel van grote videoschermen elk detail van de gezichtsuitdrukkingen (in close-up) weergegeven. De aanwezigheid van zowel uitvoerder als toeschouwer, gecombineerd met een goed en efficiënt geluidssysteem zorgde ervoor dat de afstand tussen de uitvoerders en het publiek kleiner werd en het hier-en-nu-gevoel, de liveness en ‘onmiddelijkheid’ (*immediacy*) van het optreden, versterkt werd.<sup>13</sup>

Tegenwoordig lijken optredens te draaien om het uitbeelden of nabootsen van andere gemedieerde vormen, met name de muziekvideo sinds diens opkomst in de jaren tachtig. Een interessant voorbeeld is de ontwikkeling van studiotruct tot uitvoering die we via officiële YouTube-kanalen kunnen waarnemen bij de Koreaanse artiest PSY. In de muziekvideo van ‘Daddy’ staan bepaalde dansbewegingen centraal, met name in het refrein.<sup>14</sup> Deze bewegingen worden voor een optreden uitgebreid tot een choreografie dat tot in de puntjes wordt voorbereid om live te kunnen brengen.<sup>15</sup> De gelijkenis tussen de muziekvideo en het optreden is dan ook sprekend.<sup>16</sup> De (overdreven) theatrale verschijning van Nicki Minaj op de EMA laat zien dat deze lijn van veranderingen in de uitvoeringspraktijk van popartiesten zich doorzet en extremere vormen aanneemt. Waar de artiest voorheen een waardig muzikaal product leverde op het podium, hebben digitale systemen deze rol (grotendeels) over genomen. Audiovisuele elementen van de muziek dan wel de artiest, worden nu ook virtueel gepresenteerd, waardoor het publiek niet langer een fysieke uitvoerder nodig heeft bij een optreden.<sup>17</sup>

---

<sup>10</sup> Auslander, “Digital Liveness”.

<sup>11</sup> Auslander, *Liveness*, 88-90.

<sup>12</sup> Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (Oxford & Cambridge: Basil Blackwell, 1989), 149.

<sup>13</sup> Connor, *Postmodernist Culture*, 150-151;

Jem Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” in *Music, sound and multimedia: From the live to the virtual*, ed. Jamie Sexton (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 106-107.

<sup>14</sup> Muziekvideo: “PSY – DADDY (feat. CL of 2NE1)” (<https://www.youtube.com/watch?v=FrG4TEcSuRg>).

<sup>15</sup> Choreografie: “PSY – DADDY (Dance Practice)” (<https://www.youtube.com/watch?v=pGBbvAGnTxA>).

<sup>16</sup> Live-optreden: “PSY - ‘나팔바지(NAPAL BAJI)’ + ‘DADDY’ + ‘GANGNAM STYLE(강남스타일)’ in 2015 MAMA” (<https://www.youtube.com/watch?v=aQSeSoDjEGA>).

<sup>17</sup> Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” 119.



## Van Popdiva tot Levende Barbie

Door grotere mate van mediatie vervagen de grenzen tussen wat wel en wat niet als live ervaren kan/mag worden op het podium. Nicki Minaj problematiseert hiermee de liveness theorie van Auslander, waarmee verondersteld kan worden dat zijn opvattingen daarmee al gedateerd zijn. Minaj zingt nauwelijks nog en bijna alle muziek komt van een opname. Het belang van aanwezigheid gaat hierdoor verloren en het daadwerkelijk produceren van muziek op het podium lijkt daarmee niet meer belangrijk voor de concertervaring. Het is ook maar de vraag of de interactie die gecreëerd wordt door de intermedialiteit van het spektakel (door middel van bijvoorbeeld grote schermen, hologrammen of lichtgevende armbandjes) opweegt tegen de leegte aan betekenis van de schaarse muzikale elementen die nog wel op het podium ten gehore gebracht worden. Daarbij zouden we ons kunnen afvragen of hiermee het ene concert als meer live ervaren kan worden dan het andere. Hieruit is de volgende hoofdvraag te formuleren: Hoe belangrijk is de *liveness* van muziek nog voor de beleving en betekenis van hedendaagse popconcerten, in een steeds meer mediatiserende en kapitalistische massaconsumptiemaatschappij?

## 2. Problemen met liveness

### *Vervreemding van betekenis*

Opvattingen over de betwistbare rol van het live-product kunnen we herleiden naar de werken van kunstcritici Theodor Adorno en Walter Benjamin, die de eerste belangrijke theorieën hierover uiteenzetten. Beiden passen de dialectisch-materialistische visie van Karl Marx toe op culturele uitingen.<sup>18</sup> Als gevolg van de reproduceerbaarheid van kunstobjecten, spreken ze over een soort ‘vervreemding’ van het originele product of kunstwerk door de verwikkeling van kunst en muziek in economische processen. Het ‘magische randje’ van het origineel, wat Benjamin *aura* noemt, mist in alle replica’s, omdat technologische reproductie ervoor zorgt dat het hier-en-nu van het kunstwerk - het unieke bestaan van het object in een bepaalde tijd en ruimte - verloren gaat.<sup>19</sup> Er is daarom geen authentieke ervaring meer mogelijk. Benjamin zoekt een punt van optimisme hierin en stelt dat reproducties een radicaal andere ervaring met het kunstwerk mogelijk maken.<sup>20</sup> Nieuwe media zoals films en grammofoonplaten (in de tijd van Benjamin) kunnen juist dankzij hun technieken van vertraging, versnelling, fragmentatie en montage leiden tot nieuwe manieren van waarneming.<sup>21</sup> Dit geeft de massa de mogelijkheid zichzelf als een *expert* ten opzichte van het object op te stellen.<sup>22</sup>

Adorno ziet dit echter negatiever en gaat er van uit dat populaire cultuur de realiteit imiteert, waardoor de kunst zichzelf zal kannibaliseren.<sup>23</sup> Zodoende bestaat er geen originaliteit meer in de kapitalistische, commerciële exploitatie van cultureel handelswaar (*commodities*).<sup>24</sup> Hij baseert dit op het *fetisj*-principe van Marx die veronderstelt dat als door arbeid een tafel uit ruw hout gemaakt wordt, de bruikbaarheid (*use-value*) van het product direct duidelijk is. Echter, zodra de tafel handelswaar wordt, is esthetische bevrediging (*sensuousness*) – de connectie met de arbeid waarmee het product gemaakt is – niet langer het doel.<sup>25</sup> In plaats daarvan wordt handelswaar behandeld alsof zij zelf waardevol is, wat ten koste gaat van de hoeveelheid daadwerkelijk waardevolle arbeid die in het product gestoken is.<sup>26</sup> Een fetisj is daarmee in zekere zin misplaatste waardering voor handelswaar. Hetzelfde gebeurt volgens Adorno met muziek. Het is niet langer meer het aanschouwen van de muzikale praktijk dat telt, maar juist de *commodity*-status; men moet goederen

---

<sup>18</sup> Michiel Leezenberg & Gerard de Vries, “Kritische Theorie,” uit *Wetenschapsfilosofie voor Geesteswetenschappen* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 197;

Dialectisch materialisme: de opvatting dat de geschiedenis verloopt volgens de dialectische ontwikkeling van materiële (met name economische) tegenstellingen.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, Second Version,” in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3 1935-1938*, ed. Eiland, H. & Jennings, M.W. (Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 102-103.

<sup>20</sup> Benjamin “The Work of Art,” 116;

Leezenberg & de Vries, “Kritische Theorie,” 183.

<sup>21</sup> Leezenberg & de Vries, “Kritische Theorie,” 184.

<sup>22</sup> Benjamin “The Work of Art,” 115-116.

<sup>23</sup> Robert W. Witkin, *Adorno on Popular Culture* (London & New York: Routledge, 2003), 62-64; “The mass culture that expands itself in the duplication of reality is left only with itself for material, with the icons, voices and fetishized existences that fill its material repertoire.”

<sup>24</sup> Connor, *Postmodernist Culture*, 185.

<sup>25</sup> Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy, volume 1, Book One: The Process of Production of Capital*, vertaald door Samuel Moore en Edward Aveling, ed. Frederick Engels. Chicago: Charles H. Kerr and Co, 1906 [1867], 47.

<sup>26</sup> Marx, *Capital*, 47-48.

hebben of consumeren (aan de hand van bijvoorbeeld reclames) om de muziek te kunnen ‘horen’. Een toeschouwer maakt het succes van een artiest hierdoor niet door het optreden leuk te vinden, maar door een kaartje te kopen (de zogenaamde *exchange-value*, zoals Adorno en Marx dat beschrijven).<sup>27</sup> Met andere woorden, muziek wordt geobjectificeerd, waardoor de focus volgens Adorno niet meer ligt op de reproduceerbaarheid van het kunstwerk, maar juist bij de *fetisjering* van het object door de massa:

“[...] objects of mass production and mass consumption are abstracted from the social relations through which they are produced and, therefore, from the constitutive activity of the subjects who both produce and consume them. It is this alienated condition of the object that results in its fetishization.”<sup>28</sup>

Muziek, met al haar betekenissen, wordt daarmee een marketingproduct en verliest haar status als een culturele en sociale activiteit.

Een belangrijk punt dat Adorno maakt, heeft te maken met herkenning van culturele producten; mensen worden sneller toegetrokken naar iets wat ze direct herkennen of naar culturele goederen die lijken op waar ze al bekend mee zijn. Niet alleen de artiesten, maar ook muziekstukken, dirigenten en zelfs instrumenten (bijvoorbeeld een Stradivariusviool of een Bechstein-grand piano) worden totalitair door fetisjering; ze krijgen een sterrenstatus.<sup>29</sup> Dat is niet zonder gevolgen:

“If the moments of sensual pleasure in the idea, the voice, the instrument are made into fetishes and torn away from any functions which could give them meaning, they meet a response equally isolated, equally far from the meaning of the whole, and equally determined by success in the blind and irrational emotions which form the relationship to music into which those with relationship enter.”<sup>30</sup>

Dit betekent dat het (grootste deel van het) publiek hierdoor mee gaat met het constante gevoel van de “delights of the musical moment(s)”.<sup>31</sup> Het publiek raakt in extase en maakt gebruik van de massacultuur en communicatiemogelijkheden in een poging zich te identificeren met het diverse geproduceerde materiaal,

“[...] for it is only when the means exist to provide audiences with various kinds of substitute for the presence of the star – films, records, tapes, pictures – that this ecstatic yield of pleasure can be obtained from being in this actual presence. In fact, the success of the rock industry, which has taken over from the film industry in the business of star-manufacture, depends upon the kinds of desire that high fidelity reproduction stimulates, the itch for more faithful reproductions of the ‘real thing’, the yearning to move ever closer to the original.”<sup>32</sup>

Volgens Adorno heeft dit een negatief effect op de kwaliteit en verliest het publiek hierdoor de bekwaamheid om kritisch te reflecteren op de muziek waarnaar het luistert. Dit betekent dat door fetisjering de betekenis en de boodschap van een muziekstuk niet meer relevant zijn: “The familiarity

---

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening,” uit *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: The Continuum Publishing Company, 1938), 278-279; Marx, *Capital*, 48-49.

<sup>28</sup> Witkin, *Adorno on Popular Culture*, 54.

<sup>29</sup> Witkin, *Adorno on Popular Culture*, 57-58.

<sup>30</sup> Adorno, “On the Fetish-Character in Music,” 278.

<sup>31</sup> Witkin, *Adorno on Popular Culture*, 56-57.

<sup>32</sup> Connor, *Postmodernist Culture*, 150.

of the piece is a surrogate for the quality ascribed to it. To like it is almost the same thing as to recognize it.”<sup>33</sup> Het verschil in luisteren naar klassieke muziek of lichte muziek is niet meer significant, aangezien de media de luisteraar manipuleren voor de marketing van het bekende.<sup>34</sup> Dit zorgt echter voor een eindeloze cirkel: hoe bekender een muziekstuk of artiest wordt, hoe meer het medium (opname of concert) gemedieerd wordt, des te meer de media de luisteraar manipuleren voor commerciële doelen.<sup>35</sup> De verwachtingen van het publiek zijn daarmee zo groot geworden, dat artiesten steeds minder controle hebben over hun optredens, over hetgeen wat ze eigenlijk live willen brengen. Het mediaproduct neemt steeds meer de rol over van de uitvoerders, waardoor muziek op de achtergrond verdwijnt en een ondergeschikte rol aanneemt.

Er is een bloeiende economie voor live-optredens, ondanks dat de kwaliteit van de geproduceerde muziek op het podium (door mediatie) achteruit gegaan is.<sup>36</sup> Geluidsopnames zijn getransformeerd van een fysiek object naar digitale content met een virtuele presentatie, waardoor dergelijke informatie makkelijker bewerkt en gedeeld kan worden, en het beter te vinden is.<sup>37</sup> Mediaproducten, zoals videoclippen, spelen een steeds grotere rol, nog afgezien van advertenties en zogenaamde *product placements*.<sup>38</sup> Daarnaast vergroot media-aandacht rondom een evenement het bewustzijn over de omvang van het evenement.<sup>39</sup> Zelfs als het volkomen duidelijk is wat er echt, oprecht live is, blijft het een feit dat alles op het podium geprojecteerd wordt als een massa-



Afbeelding 2: Mensenmassa op PinkPop

ervaring.<sup>40</sup> (Zie afbeelding 2) Door technologische ontwikkeling worden daarom simulaties van participatie opgewekt die steeds meer als een vervangend middel dienen voor interactie tussen het publiek en de artiest.<sup>41</sup> “Live performance now often incorporates mediatization to the degree that the *live event* itself is a product of media technologies”,<sup>42</sup> zegt Auslander, waardoor mediatie dus direct met commercie verbonden is.

<sup>33</sup> Adorno, “On the Fetish-Character in Music,” 271.

<sup>34</sup> Adorno, “On the Fetish-Character in Music,” 276.

<sup>35</sup> Een voorbeeld is het optreden van Pharrell Williams op zowel PinkPop als Rock Werchter in 2015. Op beide locaties maakte hij de blunder om de verkeerde plaats te noemen (Brussel voor Rock Werchter en Amsterdam voor Pinkpop, terwijl die laatste toch ruim 200 kilometer verderop ligt) wat zijn geloofwaardigheid niet bepaald ten goede kwam. Het meest opmerkelijke lied in de setlist was ‘Hollaback Girl’, oorspronkelijk van Gwen Stefani. In de opname van *3voor12* (<http://3voor12.vpro.nl/nieuws/2015/Pinkpop/zondag/Pharrell-Williams.html>) is duidelijk haar stem te horen, maar we zien de achtergrondzangeressen enthousiast meezingen. Een overduidelijk geval van entertainment boven kwaliteit.

<sup>36</sup> Kwaliteit is in deze context een synoniem voor de hoeveelheid daadwerkelijk waardevolle arbeid die gestoken is om muziek op het podium te kunnen produceren.

<sup>37</sup> Fabian Holt, “The Economy of Live Music in the Digital Age,” uit *European Journal of Cultural Studies* 13 (2) (Sage Publications, 2010), 246-247.

<sup>38</sup> Wanneer (merk)producten op een strategische manier in beeld gebracht worden of benoemd worden in een tekst, spreekt men van *product placements*, een soort slukreclame.

<sup>39</sup> Holt, “The Economy of Live Music,” 254-255.

<sup>40</sup> Connor, *Postmodernist Culture*, 152.

<sup>41</sup> Auslander, *Liveness*, 25.

<sup>42</sup> Mijn benadrukking.

Als gevolg van fetisjering wordt het mediaproduct vervangen door marktwaarde en vindt er een implosie van betekenis plaats, waarbij het medium zelf verdwijnt in een andere realiteit. Het *Medium is the Message* van mediatheoreticus Marshall McLuhan – de manier waarop gecommuniceerd wordt is belangrijker dan de inhoud – geeft daarmee niet alleen een einde van het bericht of boodschap aan, maar ook het einde van het medium: er is geen mediërende kracht meer tussen de ene werkelijkheid en de ander.<sup>43</sup> Met andere woorden, het origineel is gelijkwaardig aan een kopie, ontstaan door eindeloze herhalingen in “an age of simulacra”. *The real* is gemaakt van zichzelf, verwijst daarmee naar niets en vormt een hyperrealiteit: “There is no longer a staging of the commodity: there is only its obscene and empty form,” meldt filosoof Jean Baudrillard, wat in lijn is met Adorno’s kannibalisering van de kunst.<sup>44</sup> Auslander stelt daarom dat live-optredens tegenwoordig geworden zijn wat opnames altijd al waren geweest: simulaties, recreaties van uitvoeringen die nooit hebben plaats gevonden (althans, niet in concertvorm, wel in de studio), representaties zonder echte referenten.<sup>45</sup>

### *Creatie van betekenis*

Kunstfilosoof Theodore Gracyk stelt dat er helemaal geen sprake meer is van een *performance* als de beslissingen over hoe een stuk klinkt tijdens een uitvoering gemaakt worden door machines, zelfs als de uitvoerders de afspeelmogelijkheden aanpassen terwijl het publiek luistert.<sup>46</sup> Dat is een paradox: het woord *performance* impliceert dat er *iets* uitgevoerd wordt, zelfs als er gebruik gemaakt wordt van simulatie(s) op het podium. Er is dus meer aan de hand dan slechts reproductie. Bovendien zorgt technologische inval (*incursion*) voor een verandering in de relatie tussen uitvoerder en publiek, omdat er nieuwe manieren ontstaan waarop er wisselwerking plaats vindt tussen live en gemedieerde vormen. Dit is dus in feite een voortzetting van Benjamins positivisme voor waarneming. Het overbrengen van muziek is immers een multimediale communicatiehandeling door middel van een bepaalde instantie (een medium) naar een zekere ontvanger (lees: publiek of doelgroep), hetzij in conceptueel opzicht door een combinatie van tekst, muziek en visuals.<sup>47</sup> Hierbij beïnvloeden de waarnemingen van het beeld en het geluid elkaar en leiden ze tot nieuwe betekenissen.<sup>48</sup> Professor Jem Kelly noemt dit *intermedialiteit* en stelt dat intermediale verbindingen het aura van aanwezigheid (*presence*) versterkt, wat tegengesteld is aan de opvattingen van Adorno en Benjamin hierover.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> Jean Baudrillard, “The Implosion of Meaning in the Media,” uit *Simulacra and Simulation* (The University of Michigan Press, 1994), 82-83;

Paul Hodkinson, *Media, Culture and Society: An Introduction* (London: Sage Publications Ltd, 2011), 20-21; Volgens McLuhan zijn de capaciteiten van het medium belangrijker dan de inhoud van het bericht voor het bepalen van de sociale significantie.

<sup>44</sup> Baudrillard, “The Implosion of Meaning,” 93.

<sup>45</sup> Auslander, *Liveness*, 97-98.

<sup>46</sup> Gracyk, “Listening to Music,” 333.

<sup>47</sup> Hodkinson, *Media Culture and Society*, 1-2.

<sup>48</sup> Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” 107.

<sup>49</sup> Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” 109-110;

Benjamin en Adorno veronderstellen juist dat het *aura* verdwijnt door de reproduceerbaarheid van het kunstwerk.

Het idee van muziek als uitvoering is volgens musicoloog Nicholas Cook al ingebed in de kritiek van muziek als autonoom werk: wanneer we te maken hebben met een sociale of ideologische constructie, dan moet muziek niet worden beschouwd als een product, maar als een proces met een intrinsieke, betekenisvolle culturele praktijk.<sup>50</sup> Het is onjuist om de uitvoerder als een onzichtbare of transparante tussenpersoon te zien, omdat we daarmee lijken te zijn vergeten dat muziek juist voornamelijk een uitvoerende kunstvorm is. Als binnen *performance studies* het hiërarchisch model tussen componist en luisteraar als sociale praktijk gezien wordt, dan kan zelfs een symfonie van Beethoven worden opgevat als een dynamisch werk (en niet als een historisch monument), waarin het werk niet alleen uitgevoerd wordt door de componist, maar ook door de uitvoerders, producers, bewerkers enzovoorts.<sup>51</sup>

Volgens Cook is de nadruk op de uitvoerende rol van optredens (de *performative turn* zoals hij dat noemt) binnen de musicologie bij dit proces begonnen. Hij bespreekt hoe de focus van traditionele musicologie de laatste jaren verschoven is van een voorgedefinieerde betekenis in muzikale werken, naar het genereren van betekenis door de uitvoering ervan. Dit idee stamt min of meer af van theaterstudies, waarbij de abstracte en metafysische esthetica van de musicologische discussies over werken en reproducties vermeden worden. Hiermee zijn de vragen over de betwistbare rol van een uitvoering niet slechts cultureel van aard, maar maken zij wel degelijk een deel uit van het muziekwetenschappelijk probleem dat ik in deze thesis wil aankaarten.

Auslander vindt Cooks benadering incompleet en voegt eraan toe dat het voor de interpretatie van performance niet per definitie betekent dat er *iets* uitgevoerd wordt, maar dat er ook *iemand* uitgevoerd kan worden. Volgens Auslander is de representatie van *the self* het directe object van het woord 'uitvoeren'. Het doel van de uitvoering is dan het succesvol neerzetten van een muzikale identiteit (*musical personae*) die niet verbonden is aan de persoonlijkheid van de muzikant. Het muzikale werk is onderhevig aan de uitvoering van personae buiten de uitvoering van de tekst om.<sup>52</sup> Muzikanten kunnen meerdere muzikale personae hebben, maar moeten deze gescheiden houden, omdat personae geassocieerd worden met bepaalde frames en verschillend geïnterpreteerd worden door andere publieken.<sup>53</sup>

Cook reageert op Auslander en ziet de situatie meer samenhangend: je kunt met muzikale middelen ook personae neerzetten. Cook vindt het maken van een hiërarchie tussen persona en muzikaal werk tijdens de uitvoering - zoals Auslander doet - niet nodig. De lijst van mogelijk uit te voeren objecten is immers oneindig lang. Daarom begeven we ons op complex terrein, waarvoor verschillende analytische perspectieven nodig zijn.<sup>54</sup> Dat is gelijk het grootste verschil tussen de twee auteurs: Cook is een voorstander van empirisch onderzoek, terwijl Auslander meer op een interpretatieve manier (vooral met opnames en vergelijkingen) werkt. Beiden beschrijven dat de interactie van een uitvoering al begonnen is voordat de eerste noot geklonken heeft, hetzij dan niet

---

<sup>50</sup> Cook, "Between Process and Product," 3.

<sup>51</sup> Cook, "Between Process and Product," 14.

<sup>52</sup> Philip Auslander, "Musical Personae," uit *The Drama Review, volume 50 (1)* (MIT Press, 2006), 100-103.

<sup>53</sup> Auslander, "Musical Personae," 117.

<sup>54</sup> Nicholas Cook, "Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies," uit *Taking it to the Bridge: Music as Performance*, ed. Nicholas Cook & Richard Pettengill (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013), 72-73.

als directe communicatie. Er is volgens Auslander vaak sprake van conventies, waardoor van zowel de uitvoerder als het publiek verwacht wordt hoe zij zich moeten gedragen. Er moet samengewerkt worden tussen de twee partijen om een consensus te bereiken, zodat het concert slaagt.<sup>55</sup>

### *Rol van muziek in het performatieve proces*

Aangezien het publiek een live-editie of authentieke representatie verwacht, is nodig om ons af te vragen wie of wat er geauthentificeerd wordt, wat beschreven wordt door musicoloog Allan Moore. Het gevoel van authenticiteit is niet van tevoren vastgelegd, maar wordt juist toegeschreven aan een uitvoering.<sup>56</sup> Het gaat daarom niet meer om originele zelfexpressie en de interpretatie hiervan (Moore's eerste niveau: *authenticity as expression*),<sup>57</sup> noch om het uitdrukken van tradities of het idee dat je bij een bepaalde cultuur hoort (Moore's derde niveau: *authenticity of execution*).<sup>58</sup> Het origineel waar Adorno en Baudrillard op zoek zijn, is niet meer doorslaggevend. Het publiek wil in feite zelf een onderdeel worden van een optreden of dit op zijn minst ervaren, het gevoel van 'being there' van het moment (Kelly's *co-presence*).<sup>59</sup> Het ervaren van authenticiteit ligt dus bij het publiek, zoals in essentie ook met het ervaren van liveness het geval is:

"The emerging definition of liveness may be built primarily around the audience's affective experience. To the extent that websites and other virtual entities respond to us in real time, they *feel* live to us, and this may be the kind of liveness we now value."<sup>60</sup>

Dat is een reden dat men nog naar een concert toe gaat: een toeschouwer vindt dat een artiest er in slaagt om een impressie over te brengen die aansluit bij zijn of haar eigen levenservaring. (Moore's tweede niveau: *authenticity of experience*).<sup>61</sup> Het is ook gelijk een reden waarom sommige fans uren, dan wel dagen in de rij staan om een goede plek te bemachtigen voor een optreden.

---

<sup>55</sup> Auslander, "Musical Personae," 107;

Op dezelfde pagina vertelt hij: "A symphony concert, like most formal musical performances, is a highly ritualized and convention-bound event, it might be tempting to argue that since symphony audiences know everything [...] before they reach the concert hall, there is no real need for the performers to convey this information at the scene. I would counter such argument by suggesting that the conventional nature of musical events means primarily that audiences come to them with certain expectations; it remains for the performers to indicate whether or not they intend to fulfill those expectations."

<sup>56</sup> Allan Moore, "Authenticity as Authentication," uit *Popular Music 21 (2)* (Cambridge University Press, 2002), 220.

<sup>57</sup> Moore, "Authenticity as Authentication," 212-214.

<sup>58</sup> Moore, "Authenticity as Authentication," 218.

<sup>59</sup> Kelly, "Pop music, multimedia, and live performance," 106.

<sup>60</sup> Auslander, *Liveness*, 62;

In dit citaat zouden in principe de woorden live en liveness vervangen kunnen worden door authentiek en authenticiteit, wat direct de relevantie en strekking van het begrip authenticiteit zou aangeven.

<sup>61</sup> Moore, "Authenticity as Authentication," 219-220.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

De dynamiek tussen elke vorm van culturele uitvoering en elke combinatie van publiek die leidt tot betekenisvorming welke Auslander en Cook beschrijven, kunnen we aanduiden met *performativiteit*. Hoe leeg een uitvoering ook van betekenis lijkt, wij kennen er door (dis)identificatie betekenis aan toe. Performativiteit draagt bij aan betekenisvorming, maar omdat het gaat om het effect op het publiek, zegt het zodoende niets over de betekenis van muzikale creatie. Mediatie wordt in dit beeld buiten beschouwing gelaten: het doet er niet meer toe of het optreden refereert naar een werkelijkheid. Baudrillard's theorie over een hyperrealiteit wordt daardoor irrelevant, waardoor de ruimte voor de sociale werkelijkheid van een uitvoering nog intact kan zijn. Hoe dit effect teweeg wordt gebracht zal moeten blijken uit een analyse.



### 3. Speeltjes van de media: het belang van agency

#### *Stereotypering en exotisme*

Vrouwen worden vaak afgeschilderd met negatieve beelden en misrepresentaties, in plaats van ze als *social agents* te zien,<sup>62</sup> een idee wat Minaj tot een extreem neemt door enorm veel expliciete seksuele verwijzingen te gebruiken in haar producties.<sup>63</sup> Objectificatietheorie biedt een lens (het vrouwelijk lichaam wordt gezien als een apart object, gescheiden van het persona, als een soort decoratie) voor het begrijpen van het constant geseksualiseerde vrouwelijke lichaam in populaire cultuur, omdat objectificatie versterkt wordt door stereotypen in gender.<sup>64</sup> De fascinatie

voor het vanuit Westerse normen afwijkende (*deviant*) lichaam en fysieke aspecten van donkere vrouwen (een vorm van exotisme), zijn significante factoren in de controverse vanwege het (negatieve) effect op het vrouwenbeeld, waarvan Sarah Bartmann (Venus Hottentot) het originele icoon is.<sup>65</sup> (Zie afbeelding 3) In de hiphop, waarbinnen Minaj' muziek valt, en waar stereotypering een belangrijke motor voor de teksten is, leidt dit ertoe dat de fysieke verschijning meer benadrukt wordt dan de muzikale eigenschappen.<sup>66</sup>



Afbeelding 3: Venus Hottentot

Oorspronkelijk bedoeld als de stem voor politieke en sociale zelfexpressie van minderheden in de jaren tachtig, groeide de hiphop uit tot een multimiljoenenindustrie, waarbij de aandacht verdween van de dj en het breakdancen naar mode, films en tijdschriften. Deze factoren spelen een belangrijke rol voor het beeld (en begrijpen) van de hiphop-cultuur als een symbool voor

welvaart en prestige, waarin kleurrijke sportkleding, merksneakers en gouden sieraden als iconen voor de stijl gingen dienen.<sup>67</sup> De vrouwen binnen deze cultuur kregen echter een ondergeschikte, seksueel vernederende en provocerende rol toegewezen. Het zijn deze perverse, sociale en culturele representaties die het zelfbeeld van toekomstige generaties (Afro-Amerikaanse) vrouwen vorm geven.<sup>68</sup>

<sup>62</sup> Individuen met de capaciteit om onafhankelijk hun eigen vrije keuzes te maken binnen een sociale omgeving.

<sup>63</sup> Diane Railton & Paul Watson, "Situating Music Video: Between Feminism and Popular Culture," uit *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 17-18.

<sup>64</sup> T. R. White, "Missy 'Misdemeanor' Elliot and Nicki Minaj: Fashionist' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture – Girl Power of Overpowered?" uit *Journal of Black Studies* 44 (Taylor & Francis Online, 2013), 609;

Personen die onder een zelfde groep vallen kun je samen nemen, eigenschappen van die groep benoemen en gieten in één personage. Een stereotype is daarom vaak gebaseerd op een versimpeling, overdrijving of generalisatie.

<sup>65</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 611;

Voor meer informatie over Venus Hottentot en haar achtergrond, zie <http://www.sahistory.org.za/people/sara-saartjie-baartman>.

<sup>66</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 614.

<sup>67</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 613.

<sup>68</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 613.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

Minaj heeft met haar stijl een bepaalde reputatie opgebouwd die direct herkenbaar is en waar iedereen een mening over heeft.<sup>69</sup> In zekere zin doet Minaj hier niets anders mee dan vroeger al gedaan werd door bijvoorbeeld Marilyn Monroe, waarbij de mensen al hysterisch werden als haar rok omhoog vloog. (Zie afbeelding 4) Maar “ondertussen is ze wel een toonbeeld van vrouwelijke onafhankelijkheid: zij en niemand anders is de baas.”<sup>70</sup> Tegenwoordig schemert het beeld van seksuele uitingen in media volgens pedagoge Susan Driver door “across disciplinary boundaries and blurs conventional distinctions between, private/public, subjective/social, work/play, school/leisure, sexual/intellectual realms of experience.”<sup>71</sup> Als voorbeeld gebruikt zij de discussie en ophef omtrent Britney Spears’ ‘Dirrrty’, waarop haar studenten verschillend reageerden. Uit haar onderzoek blijkt dat stereotypen over seksualiteit en pornografische beelden, die steeds meer hun weg vinden in commerciële advertenties en de entertainmentindustrie, tegenwoordig meer geaccepteerd worden dan vroeger, en dat de uiting hiervan steeds minder vervreemd is.<sup>72</sup>



Afbeelding 4: Marilyn Monroe



Afbeelding 5: Harajuku Barbie

Moderne vrouwelijke hiphopartiesten gebruiken hun gevoel voor mode, teksten en imago in media om de door mannen geforceerde seksuele rollen die verwacht worden van vrouwen te verwerpen en om te draaien.<sup>73</sup> In het uitvoeren van haar persona gebruikt Minaj met name haar achterwerk en seksualiteit als een handelsmerk. Ze speelt in op de stereotype representaties die een steeds groter onderdeel vormen van de hedendaagse beeldcultuur, waarmee ze racistische onderdrukkingen ondermijnt en ruimte creëert voor haar eigen agency. Op dezelfde wijze werd Missy Elliott de eerste vrouwelijke rapper die meerdere platina gecertificeerde albums in de VS wist te behalen. Door haar succes kon ze een contract tekenen bij ADIDAS om een stedelijke kledinglijn op te zetten. Zij was daarmee de eerste vrouw in hiphop die dit wist te bereiken en doorbrak daarmee de mannelijke dominantie in het genre.<sup>74</sup> Nicki Minaj zet het empowerment van Missy Elliot door,<sup>75</sup> maar in plaats van hiphop als basis, werd haar

<sup>69</sup> Zie bijvoorbeeld: “Elders React to Nicki Minaj – Anaconda” (<https://www.youtube.com/watch?v=zx-WoMdBfV8>) en “Teens React to Nicki Minaj – Anaconda” (<https://www.youtube.com/watch?v=1Uf7UpkbfmY>).

<sup>70</sup> Brummelen, “Nicki Minaj laveert tussen wild en zedig.”

<sup>71</sup> Susan Driver, “Pornographic Pedagogies?: The Risks of Teaching ‘Dirrrty’ Popular Cultures,” uit *M/C Journal* 7.4, gepubliceerd 10 Oktober 2004. Beschikbaar via [http://www.media-culture.org.au/0410/03\\_teaching.php](http://www.media-culture.org.au/0410/03_teaching.php) (Geraadpleegd 1 november 2015)

<sup>72</sup> Driver, “Pornographic Pedagogies.”

<sup>73</sup> White, “Girl Power of Overpowered,” 621.

<sup>74</sup> White, “Girl Power of Overpowered,” 619.

<sup>75</sup> In essentie is empowerment het ervaren van persoonlijke macht en kracht, het vermogen om zelf de regie over je eigen leven te leiden.

modebeeld meer geglobaliseerd in de persona van Harajuku Barbie, (zie afbeelding 5) een mode-icoon met veel verschillende stijlen, afhankelijk van haar alter ego's.<sup>76</sup> Daarmee maakt ze niet alleen een statement over haar identiteit maar levert ze ook commentaar op Barbie als icoon voor het onrealistische schoonheidsideaal voor vrouwen.

In de hedendaagse maatschappij zorgen representaties er juist voor dat we onze kritische en politieke verbeelding kunnen gebruiken om iets nieuws te zeggen over vrouwelijkheid binnen populaire cultuur. Het model van *politics of representation* laat zien dat (donkere) vrouwen begrijpen hoe ze hun lichaam willen gebruiken/inzetten als een krachtig middel om een boodschap over te brengen of statement te maken.<sup>77</sup> Volgens deze visie zijn ze niet langer gedachteloze poppen die de fantasieën van mannen (dan wel vrouwen) vervullen om ze te vermaken ondanks de prestatiedruk om de verwachtingen van het publiek waar te maken.<sup>78</sup>

### *Rol van de artiest tijdens de uitvoering*

Geen enkel item (of actie wat dat betreft) in de uitvoerende omgeving is irrelevant, waardoor de uitvoering van muziek onlosmakelijk verbonden is met persoonlijkheid.<sup>79</sup> Dit sluit in zekere zin aan bij de performativiteit van Auslander en Cook, die daarmee al aangeven dat agency verbonden is met het uitvoerende karakter van muziek. Bovendien richt een uitvoering zich niet direct naar het genereren van betekenis, maar komt betekenis naar boven uit de extreem vervaagde verbindingen van sociale en culturele connotaties waaruit het subject tevoorschijn komt.<sup>80</sup> Sterker nog, in zekere zin wordt er dusdanig door de artiest geacteerd op het podium om het gewenste persona neer te zetten, dat manipulatie van het lichaam en de ruimte ondergeschikt worden aan de uitvoering.<sup>81</sup> De acteur (of artiest in dit geval) wordt daarmee een bron van productie en misplaatstheid in de relatie tussen de artiest en de toeschouwer. De theatraliteit (*theatricality*) die daarbij ontstaat, beïnvloedt het bewustzijn van de toeschouwer en zijn/haar contact met het kunstwerk of de uitvoering.

Theatrale elementen kunnen dusdanig gemanipuleerd worden dat de focus volledig naar bepaalde onderdelen toe getrokken wordt en het publiek misleid wordt, waardoor de identiteit van het object nog verder vervaagt van de werkelijkheid. In zekere zin is theatraliteit de benaming voor

---

<sup>76</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 617-618.

<sup>77</sup> Railton & Watson, "Situating Music Video," 37.

<sup>78</sup> White, "Girl Power of Overpowered," 610;

Susan McClary, "Living to tell. Madonna's resurrection of the fleshly," uit *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 153-154.

<sup>79</sup> Cook, "Bridging the Unbridgeable," 73 & 79;

Auslander, "Musical Personae," 107.

<sup>80</sup> Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified," uit *Modern Drama 25 (1)*, in *Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies*, ed. Philip Auslander (London & New York: Routledge, 1982), 209.

<sup>81</sup> Féral, "Performance and Theatricality," 207;

Ze zegt onder andere: "[...] the audience's attention [focus] on the limited physical spaces arbitrarily carved out by the performer's desire and is transformed into imaginary spaces, constituting a zone where his own emotional flows and fantasies flow through. These physical spaces can be parts of the performer's own body magnified to infinity (bits of skin, a hand, his head, etc.) but they can also be certain arbitrarily limited, natural spaces that the performer chooses to wrap up and thus reduce the dimension of manipulable objects."

‘besmetting’ van een kunstobject dat afhankelijk is van externe factoren.<sup>82</sup> Dit is voor Adorno en Benjamin een synoniem voor het verlies van aura, maar hun kritische sociale theorieën schieten tekort door aan te nemen dat de artiesten zelf helemaal geen zeggenschap meer hebben over het bijdragen aan betekenis tijdens optredens; opnames worden beschouwd als losse objecten, zonder menselijke acties in sociale en culturele situaties in acht te nemen. Integendeel, er is een bewuste omgang met betekenis in *performance* door de artiest. Theatraliteit ontstaat in termen van socioloog Erving Goffmann volgens een *front*, waarbij de *setting* (fysieke context: impressies die gegeven worden vanuit culturele connotaties) en het *personal front* (verschijning en manieren/gebruiken: routines en persoonlijke trekjes van artiesten) in sociale context geplaatst worden.<sup>83</sup> *Human agency* is zodoende altijd aanwezig in een uitvoering en is van belang voor het uitdrukken of ervaren van authenticiteit.<sup>84</sup>

Nicki Minaj meldt in een interview dat zij zichzelf ziet als een acteur: “Acting is very important for me, I’m an actress first and I don’t want to be rapper turned actress.”<sup>85</sup> Daarmee geeft ze zelf al aan dat haar verschijning en imago belangrijker voor haar zijn dan haar muzikale expressie. De afwezigheid van de muzikale uitvoering die daardoor ontstaat, vult ze op met allerlei andere vormen van betekeniscreatie, waarbij (digitale) *sampling* – een vorm van muzikaal citeren van fragmenten opgenomen geluid tot een nieuw, eigen opgenomen werk – mogelijk de grootste rol speelt naast de presentatie van haar alter ego’s.<sup>86</sup> Hiphopmuziek is al vanaf het begin gebaseerd op de manipulatie van bestaand materiaal, wat door technologische vooruitgang alleen maar makkelijker werd.<sup>87</sup> Door het gebruik van digitale sampling werd het mogelijk om Afrikaans-Amerikaanse (artistieke) culturen en tradities op nieuwe en gevarieerde manieren te uiten en werd het een standaardtechniek voor de hiphop.<sup>88</sup> Minaj behandelt het geobjectificeerde vrouwenbeeld nadrukkelijk in haar producties, waardoor bepaalde iconische en visuele elementen (waaronder die van Venus Hottentot als fascinatieobject) ambigu zijn; ze worden *floating signifiers*.<sup>89</sup> Deze manier van het citeren van Afrikaans-Amerikaanse culturele praktijken (en daarmee ook het ondermijnen van negatieve stereotypen), waarin het verschil tussen de letterlijke en figuurlijke betekenis uitgebuit wordt, duiden we aan met *signifying*, een term van literatuurwetenschapper Henry Louis Gates.<sup>90</sup> Sampling is zodoende een kunst van transformatie, waarin expressies, functies en betekenissen uit elkaar worden gerukt (gedecontextualiseerd) en opnieuw in elkaar worden gezet (gerecontextualiseerd) om nieuwe betekenissen te genereren, waar Minaj succesvol in geslaagd is.<sup>91</sup> De woordspeling en intertekstualiteit (van de geluidsfragmenten) vormen daarom een cruciaal onderdeel voor het begrijpen en plaatsen van de composities van de artiest.

---

<sup>82</sup> Connor, *Postmodernist Culture*, 133-134.

<sup>83</sup> Auslander, “Musical Personae,” 108-110.

<sup>84</sup> Cook, “Bridging the Unbridgeable,” 74-77.

<sup>85</sup> “Nicki Minaj – My Time Now (MTV Documentary),” op [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (20 mei 2013), beschikbaar op <https://www.youtube.com/watch?v=JRPQRQyS19M> (geraadpleegd 1 mei 2015).

<sup>86</sup> Mark Katz, “Music In 1s and 0s: The Art and Politics of Digital Sampling,” uit *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004), 138.

<sup>87</sup> Justin A Williams, “Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings,” in *Contemporary Music Review*, volume 33 (2) (Routledge, 2014), 191.

<sup>88</sup> Williams, “Theoretical Approaches to Quotation,” 193.

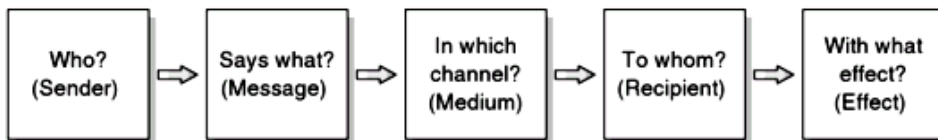
<sup>89</sup> Katz, “Music In 1s and 0s,” 147-148.

<sup>90</sup> Williams, “Theoretical Approaches to Quotation,” 191-193.

<sup>91</sup> Katz, “Music In 1s and 0s,” 145, 156.

## 4. Methodologie

De problematische betekenisvorming bij de communicatiehandeling wordt nogmaals onderstreept als we het model van mediatheoreticus Harold Lasswell (1948) bij de kwestie betrekken.<sup>92</sup> Volgens hem volgt de communicatiehandeling een vast patroon, waarmee het model aangeeft dat elke stap even belangrijk is voor de implicaties van het communicatieproces met de betekenissen die daarbij ontstaan.<sup>93</sup> (Zie afbeelding 6) Door de extreme mate van mediatie verschuiven echter de verhoudingen tussen de verschillende stappen. In plaats van een directe communicatiehandeling wordt er betekenis gegenereerd door performativiteit en intermedialiteit. Daarom gebeuren er nieuwe dingen bij een *performance* die niet terug te voeren zijn op de vorige stappen van het communicatieproces. Het model van Lasswell is daarom beperkt; er moet ook gelet worden op andere zaken in het communicatieproces, waaronder de intermediale verbanden, interacties en verhoudingen als object tussen de instanties van het productieproces.<sup>94</sup>



Afbeelding 6:  
Diagrammatische weergave  
van Lasswells model

De optredens van Nicki Minaj worden dusdanig gemedieerd dat zelfs performativiteit en intermedialiteit onderhevig lijken te zijn aan de hyperrealiteit die op het podium gecreëerd wordt. Een goed voorbeeld hiervan is het populaire ‘Anaconda’, dat een van Minaj’ meest bekeken en beluisterde nummers op YouTube en Spotify is. Dit lied bevat veel elementen die verschillende betekenissen oproepen door het metaforisch en figuurlijk gebruik van taalelementen, muzikale parameters en sampling. Het is echter niet direct duidelijk welke elementen Minaj als uitgangspunt neemt om te communiceren met haar publiek. Daarom is het van belang om aan de hand van een analyse (zie *bijlage 2*) in kaart te brengen welke aspecten hetzelfde of anders zijn, hoe bepaalde verwijzingen tussen de verschillende instanties gemaakt worden, wat een bepaalde stap uniek maakt en in welke mate elementen gemedieerd worden. Voordat we aan de slag kunnen, is een begrippenapparaat nodig, wat ik in dit hoofdstuk uiteen zal zetten.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Harold D. Lasswell, “The Structure and Function of Communication in Society,” in *Reader in Public Opinion and Communication, second edition*, ed. Bernard Berelson and Morris Janowitz, (New York/London: The Free Press, 1948), 178;

Dit model bestaat uit vijf stappen en is te omschrijven als: Wie (1) zegt wat (2) in welk medium (3) tegen wie (4) en met welk effect (5)? ‘Wie’ heeft betrekking op de communicator, de bron van het bericht en de beweegredenen (*control analysis*). ‘Wat’ heeft betrekking op de inhoud van het bericht (*content analysis*). Zij die zich richten naar radio, film, televisie e.d. onderzoeken de rol van het medium (*media analysis*). Daarnaast kan men zich richten naar de personen die bereikt worden door de media (*audience analysis*) en tot slot kan er gekeken worden naar de impact op het publiek (*effect analysis*).

<sup>93</sup> Hodkinson, *Media Culture and Society*, 8-9.

<sup>94</sup> In dit geval het studioproduct, de muziekvideo en het live-optreden.

<sup>95</sup> Voor de volledige uitwerking zie *Bijlage 1: Begrippenapparaat voor analyse*.

*De drie instanties:*

a) Het studioproduct

Franse componist Michel Chion onderscheidt drie luistermodi die van belang zijn voor de luisterervaring. De belangrijkste is *reduced listening* (focus op de eigenschappen van het geluid zelf, losstaand van de bron of betekenis), omdat geluid een grote invloed heeft op onze perceptie.<sup>96</sup>

“There is always something about sound that overwhelms and surprises us no matter what – especially when we refuse to lend it our conscious attention; and thus sound interferes with our perception, affects it. Surely, our conscious perception can valiantly work at submitting everything to its control, but in the present state of things, sound more than image has the ability to saturate and short-circuit our perception.”<sup>97</sup>

Ook merkt hij op dat de luisterervaring vooral gemanipuleerd wordt door synchronisatie van het audiovisuele contact, waardoor het beeld ons laat geloven dat we met andere initiële geluidsbronnen te maken hebben dan we horen (of zien).<sup>98</sup> Volgens mediaprofessor Andrew Goodwin moeten we juist de muziekwetenschap gebruiken om het visuele te kunnen begrijpen, wat hij een “musicology of the image” noemt.<sup>99</sup> Dit is een intermediale analyse die als basis synesthesie (vermenging van zintuigen) heeft: klanken roepen bepaalde beelden op, waarmee hij Chions *reduced listening* aanvult. Goodwin analyseert dit aan de hand van muzikale parameters: timbre, tempo, ritme, ruimte, melodie, harmonie, arrangement en songtekst.<sup>100</sup> Filmacademicus Kathryn Kalinak voegt hier metrum en dynamiek aan toe.<sup>101</sup> Voor het studioproduct betekent dit dat we een *close reading* moeten uitvoeren op het muzikale materiaal door te veronderstellen dat verschillende muzikale elementen samenwerken om iets uit te drukken.

Het lied ‘Anaconda’ is te vinden op het album *The Pinkprint* dat Nicki Minaj in 2014 uitbracht.<sup>102</sup> Minaj had zich al met twee voorgaande albums (*Pink Friday* (2010) en *Pink Friday: Roman Reloaded* (2012)) in het hiphopgenre gevestigd.<sup>103</sup> Er wordt vrijwel niet gezongen, alle tekst wordt in rap gebracht. Bovendien gebruikt Minaj veel *slang* (straattaal), waarin intertekstuele relaties

---

<sup>96</sup> Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994), 25-34.

<sup>97</sup> Chion, *Audio-Vision*, 33.

<sup>98</sup> Chion, *Audio-Vision*, 28.

<sup>99</sup> Andrew Goodwin, “A Musicology of the Image,” in *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 50.

<sup>100</sup> Goodwin, “A Musicology of the Image,” 56-57.

<sup>101</sup> Kathryn Kalinak, “The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*,” in *Movie Music, The Film Reader*, ed. Kay Dickinson (London & New York: Routledge, 1992), 15.

<sup>102</sup> Nicki Minaj, ‘Anaconda’ op *The Pinkprint*, (Cash Money Records, Young Money Entertainment en Republic Records, 12 december 2014), beschikbaar via: <https://play.spotify.com/album/39WwaUn8HTVZpJmAuIIHN> (geraadpleegd 10 februari 2016);

(Let op, openen in Google Chrome. Firefox en Internet Explorer werken niet.)

<sup>103</sup> Te vinden op Minaj’ officiële website: <http://mypinkfriday.com/releases>.

te vinden zijn met de ghetto.<sup>104</sup> De conventies binnen de hiphop zijn belangrijk voor de analyse, omdat de muzikale parameters inzicht geven in de manier waarop muzikale en tekstuele metaforen gebruikt worden voor affectieve *connotaties* (cultureel gegenereerde betekenissen).<sup>105</sup>

De opbouw van het nummer volgt een algemene lijn,<sup>106</sup> terwijl de begeleidende muziek veel herhalingen kent met weinig variatie(s). Dit is een gevolg van veel *sampling*. De basis voor het tekstuele materiaal is afkomstig van Sir Mix-A-Lots ‘Baby Got Back’ (1992), controversieel vanwege de specifieke verwijzingen naar het vrouwelijke achterwerk en de seksuele tekst.<sup>107</sup> Het metrum van de rap is vrij rechttoe-rechtaan, waarin Minaj een regel tekst eindigt op een zwak maatdeel. De vocals die niet door Minaj zijn geproduceerd, zijn in de tekst van dit lied te vinden, waaronder de *hook* (“My anaconda don’t want none unless you got buns, hun.”).<sup>108</sup> De basis voor het muzikale materiaal is, net als ‘Baby Got Back’, gesampled uit ‘Technicolor’ (1986) door Channel One.<sup>109</sup> De motieven (bijvoorbeeld het basloopje en ritmes van elektronische geluiden) uit het origineel blijven bij het samplen grotendeels intact. De baslijn is echter duidelijker te horen, omdat elke achtste geaccentueerd wordt. Het tempo is 130 bpm in vierkwartsmaat.<sup>110</sup> Dynamiek ontstaat door toevoeging van steeds meer verschillende elektronische effecten, al dan niet door samples en geoctaveerde motieven. Het lied lijkt door de monotone rap en veel herhalingen van klanken (zoals glissandi en scratch-geluiden) te zweven rond de tonen C#, D en E, zonder zich in een vaste toonsoort te vestigen.

## b) De muziekvideo

Musicologe Carol Vernallis en Chion bespreken een structurele analyse door in te gaan op het effect van muzikale motieven op het ervaren van al dan niet (bewust) gesynchroniseerd audio-visuele elementen. Vernallis richt zich vooral op het gevoel van continuïteit in het lied, door te kijken naar de indeling van de muzikale secties, motieven en de rol die de muzikale parameters spelen, met name muzikaal-visuele *hooks* die meer aandacht krijgen dan de rest van het lied.<sup>111</sup> Ze onthult de raarheid (*strangeness*) van de muziekvideo aan de hand van de parameters narrativiteit, bewerking (*editing*) en karakters.<sup>112</sup> Chion vult Vernallis aan door te veronderstellen dat er vaak sprake is van een

---

<sup>104</sup> Het uitleggen van alle verwijzingen uit de tekst zou te veel ruimte in beslag nemen. Hiervoor kunt u de volgende link bekijken: <http://genius.com/Nicki-minaj-anaconda-lyrics> Er is niet één auteur voor aan te wijzen, aangezien de verwijzingen van de tekst samengesteld zijn door gebruikers van het forum. De betrouwbaarheid is daarom ook twijfelachtig, maar de webpagina kan als een goede indicatie dienen voor het begrijpen en in context plaatsen van de tekst.

<sup>105</sup> Kalinak, “The Language of Music,” 20-21.

<sup>106</sup> Een standard vorm zoals in ‘Anaconda’ gebruikt wordt, is intro-couplet-refrein-couplet-refrein-bridge-refrein(en)-outro.

<sup>107</sup> “Sir Mix-A-Lot – Baby Got Back,” op [www.youtube.com](http://www.youtube.com), gepubliceerd 3 februari 2010, beschikbaar via: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JphDdGV2TUU](https://www.youtube.com/watch?v=_JphDdGV2TUU) (geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>108</sup> In ‘Baby Got Back’ is de zin slechts één keer te horen.

<sup>109</sup> Ter illustratie: <https://www.youtube.com/watch?v=Zml2PPsJOxs> (geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>110</sup> Slagen/tellen per minuut.

<sup>111</sup> Carol Vernallis, “Musical Parameters,” in *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* (New York: Columbia University Press, 2004), 156-159.

<sup>112</sup> Carol Vernallis, “Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos,” in *Medium Cool: Music Videos From Soundies to Cellphones*, ed. Roger Beebe & Jason Middleton (Durham: Duke University Press, 2007), 111-112.

sequentie waardoor intermediale elementen samen komen: het onderbreken van de audiovisuele *flow*, convergentie van beeld en geluid (voornamelijk aan het eind van een sequentie), het fysieke karakter/verschijning (wanneer een close-up samen valt met een geluidseffect) of door het semantische karakter. Tot slot kunnen we de inhoud (berichten) van muziekvideo's opvatten als teksten, waarmee een semiotische analyse toe te passen is op de inhoud. Er wordt dan gekeken naar bepaalde *signs* die bestaan uit een *signifier*, het gerepresenteerde (zoals bijvoorbeeld een lach), en een *signified*, een gepresenteerd concept (zoals uiting van geluk of amusement van de persoon die lacht).<sup>113</sup>

Het studiotrailerproduct is als een single uitgebracht en voorzien van een muziekvideo, die voornamelijk een junglethema heeft.<sup>114</sup> Ook zijn er willekeurige shots te zien in de muziekvideo die niet helemaal in de juiste context geplaatst lijken te zijn, maar wel degelijk een belangrijke functie vervullen. Zo vliegen beelden voorbij van een platenspeler met daarop exotische vruchten, wordt er gedanst op een witte achtergrond en lijkt een alter ego van Nicki te koken in de hut die vlak daarvoor nog diende als sportschool (*gym*). Daarnaast zien we beelden een verlaten dansclub met in de gastrol rapper Drake (op het eind van de video). De nadruk ligt in de video vooral op het tonen van veel billen en seksuele (dans)bewegingen, waardoor sommige zinnen en beelden een andere betekenis krijgen. Belangrijk om op te merken is dat de video met een kort intro in de hoofdzetting van het junglethema begint, voordat de muziek inzet.

### c) Het live-optreden

Volgens Baudrillard zijn er twee redenen waarom informatie de communicatie en het sociale opslurpt. Ten eerste vermoedt het zichzelf door communicatie in scène te zetten, waardoor er alleen maar een gevoel van betekenis opgewekt wordt, en ten tweede is er volgens hem een implosie van media gaande, waarin het echte vervangen wordt door een hyperrealiteit.<sup>115</sup> Daarmee veronderstelt Baudrillard dat er geen mediërende kracht meer is tussen de werkelijkheid en de hyperrealiteit. Kelly stelt echter dat er wel degelijk een relatie is tussen de muziekvideo en het optreden (waarbij de muziekvideo ook opgevat kan worden als een uitvoering):

“Through a process of remediation, screened personas intersect with live re-presentations, making songs performed in the here-and-now resonate with recollection of performances in the there-and-then.”<sup>116</sup>

Kelly kijkt vooral naar de manier waarop *hypermedialiteit* mogelijk wordt gemaakt: de manier waarop verschillende opgenomen vormen, visuele en auditieve representaties met de toeschouwer interageren, zowel intellectueel als emotioneel.<sup>117</sup> Cook vult Kelly hierin aan door te veronderstellen dat er een significante interactie is tussen geluid en de bewegingen van het lichaam, welke een bron

<sup>113</sup> Hodkinson, *Media Culture and Society*, 61;

Het is hierbij belangrijk te onthouden dat de *signified* geen 'ding' of voorwerp is, maar juist een idee, een concept in context.

<sup>114</sup> “Nicki Minaj – Anaconda,” muziekvideo op [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs), gepubliceerd 19 augustus 2014, beschikbaar via: <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs> (geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>115</sup> Baudrillard, “The Implosion of Meaning,” 80-81.

<sup>116</sup> Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” 118.

<sup>117</sup> Kelly, “Pop music, multimedia, and live performance,” 119.



van betekenis zijn.<sup>118</sup> De betekenis ligt niet in het geluid, noch in het medium zelf (waarmee hij McLuhans *Medium is the Message* verwerpt), maar juist in de interactie tussen deze twee: “Musical cultures are not simply cultures of sounds, nor simply cultures of representations of sounds, but cultures of the relationship between sound and representation.”<sup>119</sup> Daarom moeten we kijken naar de representatie(s) van beide op het podium om te bepalen hoe er betekenis gecreëerd wordt.

Tijdens dezelfde MTV EMA (2014) als in de inleiding kreeg Nicki Minaj ook de gelegenheid een paar eigen liedjes ten gehore te brengen als onderdeel van de show. Zij voerde hier een medley uit van ‘Super Bass’, ‘Bed of Lies’ en ‘Anaconda’ (vanaf 03:27).<sup>120</sup> Veel opnamen op het internet zijn van slechte kwaliteit en zijn vaak gemaakt door toeschouwers, waardoor er geen duidelijk overzicht van het optreden is.<sup>121</sup> Daarom wil ik het officiële materiaal dat door de EMA geplaatst is, gebruiken voor de analyse. Bovendien is deze medley speciaal samengesteld voor dit internationale muziekevenement, in tegenstelling tot de voorgeprogrammeerde optredens tijdens haar tour.<sup>122</sup> Desalniettemin wordt ‘Anaconda’ al vanaf de eerste maat herkend en met groot gejuich ontvangen door het publiek. Lichtflitsen en rookeffecten ondersteunen de muzikale puls, de grote letters van ‘Anaconda’ vullen het podium en lichtkleuren geven de show ambiance. Het podium wordt volledig gebruikt, waarbij ook stoelen als attribuut worden gebruikt om de (dans)bewegingen uit de muziekvideo zo veel mogelijk na te kunnen doen. De gelijkenis met de muziekvideo is groot en het is opmerkelijk te noemen dat al haar uitvoeringen van dit nummer er hetzelfde uit zien; Minaj draagt soortgelijke schaarse kledij, dezelfde (seksuele) dansbewegingen worden gebruikt, ze slaat veel delen tekst over zodat het publiek ze kan invullen en bovendien wordt het *outro* in alle gevallen weggelaten. Dit gebeurt niet slechts in deze medley, maar in alle uitvoeringen. Daarnaast is het duidelijk te horen dat er een opname afgespeeld wordt, omdat Minaj’ rapstem door klinkt op de achtergrond, terwijl ze iets anders door de microfoon schreeuwt.

---

<sup>118</sup> Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 263.

<sup>119</sup> Cook, *Analysing Musical Multimedia*, 270.

<sup>120</sup> “Nicki Minaj: ‘Super Bass’, ‘Bed of Lies’, ‘Anaconda’,” TV-item uit *MTV EMA 2014*, gepubliceerd 10 november 2014, beschikbaar via:

<http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:eec2d4bc-9982-494a-b4f0-a7c334183056> (geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>121</sup> Ter illustratie: <https://www.youtube.com/watch?v=f7dxIT8pLoc> (Geraadpleegd 10 februari 2016).

<sup>122</sup> Dat de optredens een geprogrammeerd karakter hebben, blijkt als we de setlijsten van de concerten van *The Pinkprint Tour* naast elkaar leggen. De volgorde van de liedjes is nagenoeg identiek bij elk optreden. Bron: <http://www.setlist.fm/setlists/nicki-minaj-53d4e769.html> (Geraadpleegd 8 januari 2016).

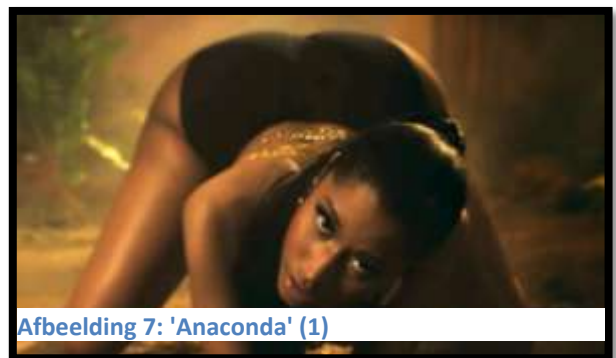
## 5. Casestudy: The Pinkprint - ‘Anaconda’

Het live-optreden zou in principe het uitgangspunt van het productieproces moeten zijn, aangezien het effect van remediatie (het opnemen van eigenschappen van een oud medium in een nieuw medium) hier het meest naar voren zou moeten komen. Muzikale analyse speelt een cruciale rol, omdat de video’s en uitvoeringen volgens Vernallis afgeleid zijn van het lied waar ze bij horen.<sup>123</sup> Of dit echt eendimensionaal is zal blijken uit de analyse van de intermediale verbanden en zal de analyse gebruikt worden om te bepalen of er in de totstandkoming van de live-uitvoering al eerder rekening gehouden wordt met live-elementen. Om een goede vergelijking te maken en de relaties tussen de verschillende instanties aan te tonen heb ik een schema gemaakt waarin de drie instanties naast elkaar geanalyseerd worden (zie *Bijlage 2: Analyseschema van ‘Anaconda’*).<sup>124</sup> Enkele deelvragen om de antwoorden van de casestudy concreet te maken zijn per deel, in volgorde:

- Hoe wordt het persona Nicki Minaj neergezet, zowel tekstueel, visueel, als muzikaal?
- Hoe worden elementen *live* gemaakt?
- Welke rol speelt de muziek hierbij?

### Junglethema

De eerste betekenisvorming begint al bij het waarnemen van de titel die het exotische jungledier suggereert. Sir Mix-A-Lot gebruikt in zijn versie de anaconda als verwijzing voor zijn penis, waardoor de strekking voor Minaj’ titel direct duidelijk wordt. [Intro/hook] De anaconda wordt een verwijzing voor het mannelijk geslachtsdeel. Door het lied te gebruiken als basis voor eigen materiaal, lijkt Minaj aan te geven dat zij het gespreksonderwerp is van de twee dames uit het intro van ‘Baby Got Back’. (“Oh my God Becky, look at her but. It is so big.”) Daarmee verifieert ze als het ware haar achterwerk mee. Het *sex appeal* wordt op verschillende momenten in de tekst nogmaals benadrukt door de groote van haar achterwerk en het feit dat deze ‘echt’ is nadrukkelijk te noemen. [00:23, 00:45, 01:51, 02:31, 03:36 en de nadruk op “look” op het einde van elk *Refrein*]



Afbeelding 7: 'Anaconda' (1)

<sup>123</sup> Vernallis, “Strange People, Weird Objects,” 112

<sup>124</sup> Gedeelten tussen rechte haken in de onderstaande tekst, corresponderen met de relevante plek in het analyseschema.

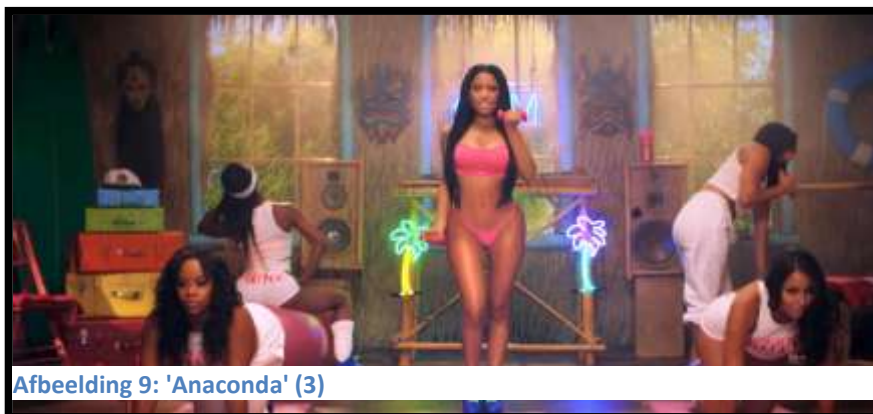


Afbeelding 8: 'Anaconda' (2)

Hoewel het beeldend luisteren hierboven (*musicology of the image*) veel seksuele verbanden laat zien, geeft de videoclip een andere laag van betekenissen. Hier zijn verschillende *signs* die het eerste geassocieerde thema versterken: er zijn junglegeluiden (voornamelijk van dieren en stromend water wat we kunnen associëren met een avontuurlijke omgeving) op de

achtergrond te horen, grote met mos bedekte bomen en varens zijn te zien die alleen in een vochtige omgeving kunnen groeien, exotische vrouwen treden naar de voorgrond waarvan de leidster (Nicki zelf) gehuld is in gouden sieraden, met op de achtergrond een hutje van bamboe en een houten hangbrug in beeld. [*pre-intro*] Op de muur in het hutje hangen kleurrijke maskers van inheemse stammen en ook de koffers aan de linkerkant versterken het gevoel van een exotische bestemming. [*Couplet 2*] Minaj wordt gepresenteerd als een inheemse mannenverslindster, waardoor de intermedialiteit wordt gedomineerd door seksuele connotaties:

- De snaredrum uit 'Baby Got Back' is in de coupletten eruit gefilterd en vervangen door een subtiel drupgeluid wat in eerste instantie lijkt te refereren aan regendruppels die van bladeren af druppen. De overlopende cocktails in de videoclip lijken de bron is van het drupgeluid, maar de aard van de tekst suggereert het druppen van vocht dat uit geslachtsdelen komt, wat eveneens gestimuleerd wordt door de bewegingen op het podium [00:08, 01:21];
- Het *slap*-geluid is veranderd naar een zweepgeluid. Het deed in 'Baby Got Back' denken aan het slaan van de platte hand op het achterwerk van een vrouw. Nu drukt het meer de dominantie uit van vrouwen met een groot achterwerk die aan ruige seks doen (of dat willen);
- Minaj spuit zichzelf onder de slagroom in de video, draait de tafel rond, breekt een komkommer, likt haar vingers af en eet op een opmerkelijke manier een banaan door hem ver in haar mond te duwen, wat een duidelijke verwijzing naar ruige seksuele handelingen [02:50];
- De Eiffeltoren is een verwijzing naar de penis [01:14] en "tossing salad" is een metafoor voor anale seks (wat dus compleet wat anders is dan een *Romaine salad* aan tafel door elkaar husselen) [01:33]. Ook is er sprake van 'beeldspeling'; op het woord "boney" waarmee Minaj eigenlijk verwijst naar dunne dames, is er een schedel te zien [00:45].



Afbeelding 9: 'Anaconda' (3)

## Rol van Product Placements

Het commerciële karakter van de muziek wordt expliciet gemaakt door het noemen van specifieke merken in de tekst, waaronder Alexander McQueen en Balmain. [00:15, 01:40] Opvallend is dat deze producten een zeer belangrijke rol innemen, niet slechts in de tekst, maar ook in de muziekvideo. In de close-up van de schedel zien we duidelijk een speaker van het merk Beats By Dre [00:45] en de wijnsoort in de schatkist is van het merk MYX, [01:36] wat later ook nog in grote letters te zien is. [02:35] Opmerkelijk is dat in het live-optreden hier niets meer mee gedaan wordt. Van de merken is niets meer terug te zien. De enige visuele ondersteuning is Minaj die zich met haar bewegingen stijlvol probeert te gedragen en te uiten op het podium, door bijvoorbeeld verwaand of dromerig te kijken. [00:15, 01:40]



Afbeelding 10: 'Anaconda' (4)

## Sampling

Visueel komt de samplecultuur tot uiting in de vorm van een platenspeler in de muziekvideo die gebruikt wordt als een soort visuele *hook*. Deze is namelijk meerdere malen te zien, vooral wanneer de muzikale *hook* te horen is. Hierbij wordt de plaat ook zichtbaar teruggespoeld bij de herhaling van de zin, zoals het in werkelijkheid ook zou functioneren. Dit lijkt op wat Chion bedoelt met een *sequentie*, de flow van de luisteraar wordt onderbroken. Wel blijft de sequentie binnen het thema door exotische vruchten op de platenspeler te presenteren. [00:00, 00:26, 00:51, 02:21] Op het podium is de platenspeler niet meer aanwezig, en in de meeste uitvoering ontbreekt de dj zelfs helemaal, maar het scratchgeluid wordt vaak benadrukt door handbewegingen van de dansers. [*hook*]



Afbeelding 11: 'Anaconda' (5)

## Representatie van elementen en remediatie

Hoewel er geen visuele signifiers op het podium zijn en er geen extra geluiden te horen zijn, wordt er wel een junglesfeer neergezet door het gebruik van lichtkleuren en rooeffecten. [*Intro/hook*] De jungle krijgt nog een tweede betekenis als we verder kijken naar intermediale verbanden. Nicki rapt met verwijzingen naar drugs en noemt zelfs de stad Detroit. [00:08] Hiermee verwijst ze naar de



Afbeelding 12: 'Anaconda' live (1)

## Van Popdiva tot Levende Barbie

stadsjungle, waar veel ‘anaconda’s’ rondlopen die uit zijn op seksuele handelingen. Dit komt met name tot het hoogtepunt bij feestjes in clubs. [03:06] De ghettocultuur van de hiphop wordt aangekaart door het gebruik van slang en de verwijzingen naar het gebruik van drugs. Zo noemt ze cocaïne en rapt “I only took half a pill”. [00:33, 01:33, 01:40]

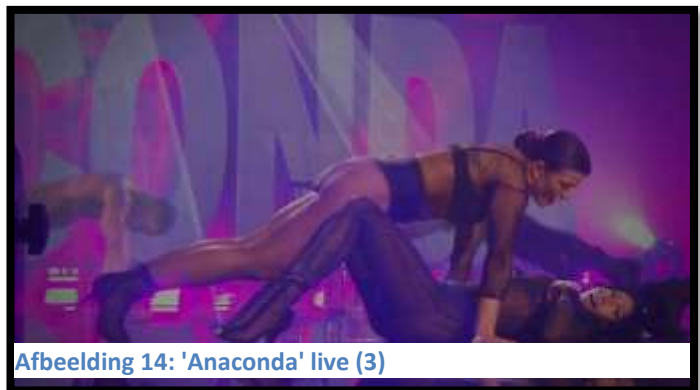


Afbeelding 13: 'Anaconda' live (2)

Naarmate de scène zich meer in de club verplaatst, transformeert Minaj steeds meer naar haar alter ego. De muziek speelt bij de afwisselingen nauwelijks een rol, aangezien dezelfde sample(s) blijft/blijven klinken terwijl de tekst gewoon door gaat. Wel heeft de manier waarop gesampled en gerapt wordt invloed op de interpretatie van de tekst. Op “I’m high as hell” is een hogere stem in de track gevoegd, waarna direct op “I’m on some dumb shit” het raptempo flink omhoog gaat en de intensiteit van het lied verhoogd wordt. [00:29, *pre-refrein*] Deze delen zijn in de video duidelijk te onderscheiden door de verschillende settings, live worden ze van elkaar gescheiden door de lichteffecten meer te laten afwisselen en veel paarse kleuren te gebruiken. [bijvoorbeeld het *pre-refrein*] Het alter ego van Minaj vestigt zich uiteindelijk helemaal aan het eind van de video, wanneer ze met een compleet andere stem en ander gedrag andere dames met grote billen oproept om het schoonheidsideaal van de “skinny bitches” belachelijk te maken. [*Outro*]

### Interactie

Minaj pept de toeschouwers op door de *hook* luidkeels mee te schreeuwen zodat zij het overnemen, als een manier waarop zij zelf met haar billen een antwoord kan geven op het gebrul van het publiek. [*hook*] Daarnaast lijkt ze in haar live-optreden op specifieke plaatsen een aantal woorden over te slaan. Meer dan anders is op deze manier duidelijk te horen dat de opname op de achtergrond zonder verandering afspeelt, waaruit blijkt dat er niets uit de opname is weg gefilterd. [00:48, 01:55] Terwijl Minaj voor de rest van de dansers blijft staan in de video, neemt ze een pose aan waarin het lijkt alsof ze op een motor rijdt; de andere vrouwen doen dit na. De mannen op de achtergrond maken een tegengestelde beweging, waardoor het lijkt alsof ze seks met elkaar hebben. Zinsdelen worden dus beeldend verwoord, maar op een seksuele manier wat de tekst oorspronkelijk niet uitdrukt.



Afbeelding 14: 'Anaconda' live (3)

### Observaties

Er wordt een poging gedaan het junglethema live op het podium te representeren, waarin Minaj' billen het grootste deel van het lied het middelpunt van aandacht vormen. Alleen zij heeft een achterwerk dat groot genoeg is, zodat de 'anaconda's' hem willen. Dit idee is hetzelfde als in de muziekvideo en blijkt uit de tekst. Andere vrouwen maken geen schijn van kans. Volgens Vernallis kan elk aspect, dan wel een figuurtje of ritme, visueel element (zoals een voorwerp in een video) of tekst (woorden die nadrukkelijk gesproken of gezongen worden), naar de voorgrond treden, zodat ze de verwachtingen van de kijker/luisteraar over bepaalde elementen kunnen verstoren.<sup>125</sup> Elke verandering die wordt gemaakt, wordt gecompenseerd door een andere verandering binnen de mix van muzikale, visuele en tekstuele elementen.<sup>126</sup> Dat zien we ook bij Minaj gebeuren, waarin bepaalde bewegingen en elementen duidelijk uitgelicht worden. Het podium lijkt door de gemaakte choreografie van seksuele bewegingen gedurende het hele optreden op een (nacht)club, waardoor er van de thema-indeling in de video vrij weinig over blijft. De elementen die hierdoor verdwijnen of andere betekenis krijgen, worden vervangen door danselementen die de seksuele connotaties alleen nog maar meer versterken. Minaj schenkt hierin weinig tot geen aandacht meer aan de muziek en kopieert veel elementen die in andere media (vooral de muziekvideo) naar voren komen. De uitvoering is daarom erg voorspelbaar geworden en is zodoende een slechte reproductie van de muziekvideo.



Afbeelding 15: 'Anaconda' (6)

<sup>125</sup> Vernallis, "Strange People, Weird Objects," 111–112.

<sup>126</sup> Vernallis, "Strange People, Weird Objects," 112–113.

## 6. Conclusie

Hoe we het ook wenden of keren, nieuwe mediatechnologieën hebben onze communicatiecapaciteiten vergroot en onze manier van waarnemen veranderd, vooral in het communicatiepatroon (wat McLuhan het effect van *Global Village* noemt).<sup>127</sup> Dat wil niet zeggen dat dit per definitie een goed teken is, omdat de relatie tussen de massa en de kunst hierdoor veranderd is. Musicologe Susan McClary merkte al op dat de reacties op Madonna's verschijning iets gemeen hebben: haar muziek wordt als irrelevant beschouwd.<sup>128</sup> Van oorsprong was de live-uitvoering superieur voor het verspreiden van muziek omdat het bij uitstek een uitvoerende kunst is, maar vooral de focus op digitale entiteiten tegenwoordig betwisten de rol van de muzikale uitvoering.<sup>129</sup> Het gaat hier niet meer slechts om de handelingen van de uitvoerder, maar om de samenkomst van menselijke en niet-menselijke factoren die beiden even belangrijk zijn in de totstandkoming van muzikale *performances*. Muziek is nog steeds een essentieel onderdeel van het optreden, maar door technologische vooruitgang en de verwikkeling van kunst in economische processen, draait een optreden niet meer primair om de artistieke discipline muziek.

Toeschouwers worden door mediatisering geconfronteerd met een *overload* van informatie, omdat optredens steeds meer bestaan uit korte opeenvolgende frases (zonder relevant narratief). Dit is de *MTV-aesthetic*:<sup>130</sup> we krijgen simpelweg niet de tijd om alle informatie te verwerken. Volgens Chion is dat een gevolg van de snellere verwerking van het gehoor dan het zicht (hoewel de twee losstaan van elkaar).<sup>131</sup> Het materiaal is daardoor niet meer afbakenbaar, maar wordt juist meer een gemiddelde van wat we zien en horen; er is geen diepgang in het materiaal. We kunnen door de snelle afwisseling en storing in de audio-visuele *flow* niet precies meer zeggen wat er gebeurt, maar we kunnen wel aanwijzen dat iets ergens bij hoort vanwege intertekstualiteit. Het publiek wordt verward en krijgt op deze manier de mogelijkheid om betekenis te ontleen uit informatie die zo oppervlakkig is, dat er implosie van informatie optreedt en het publiek in een hyperrealiteit belandt.

Het publiek komt naar een optreden met een bepaalde verwachting, gedreven door fandom en fetisjering van het 'muzikale' product (wat dus in het geval van hedendaagse concerten van popidolen minder muzikaal is dan je zou verwachten). Niet alleen het optreden, maar ook andere instanties worden door deze verwachtingen juist formulaïsch en voorspelbaar van aard. Het spelen van muziek is geen doel meer van het optreden, maar juist een middel waarmee een uitvoering gemanipuleerd wordt naar de hand van de artiest, al dan niet door manipulatie van het lichaam, ruimte of juist de relaties. Wisselwerkingen tussen artiest, publiek en kunstwerk helpen een *musical persona* te bewerkstelligen dat betekenis en context toevoegt aan een optreden. Zowel Minaj als Madonna maken in hun persona gebruik van vooroordelen en objectificatie van vrouwen, door de passief gerepresenteerde vrouwelijke rol te verwerpen en juist actief in te zetten om bepaalde stereotype beelden (zoals Venus Hottentot) te ondermijnen.

<sup>127</sup> Hodkinson, *Media Culture and Society*, 21.

<sup>128</sup> McClary, "Living to tell," 148 & 161.

<sup>129</sup> Gracyk, "Listening to Music," 332-333.

<sup>130</sup> Kay Dickinson, "Pop, Speed, Teenagers and the 'MTV Aesthetic'," in *Movie Music: The Film Reader* (London & New York: Routledge, 2003), 147-149;

Vernallis, "Strange People, Weird Objects," 125.

<sup>131</sup> Chion, *Audio-Vision*, 10-11.

In tegenstelling tot Adorno en Baudrillard die veronderstellen dat er geen authentieke ervaring meer mogelijk is tijdens een concert door technologische reproductie, kunnen we in zekere zin Benjamins optimisme voor technologische reproductie delen, aangezien intermedialiteit, intertekstualiteit, performativiteit en theatraliteit voor nieuwe betekenissen tijdens een uitvoering zorgen. Hiermee wordt de wereld wezenlijk esthetisch armer in de ogen van de uitvoerder, niet die van de luisteraar.<sup>132</sup> Voor het publiek maakt dit qua betekenis niets uit. Het feit dat zij zich in dezelfde ruimte als de artiest bevinden (*co-presence*) geeft hen al de ervaring dat het optreden live en authentiek is, zonder daarbij de muzikale kwaliteit in acht te nemen. Bij jazzconcerten en uitvoering van klassieke muziekstukken ligt dit echter anders, omdat het publiek hier juist onder andere met het doel komt om de artistieke capaciteiten van de uitvoerders te aanschouwen. Dit uitgangspunt ligt echter buiten de beschouwing van deze thesis en het effect hiervan op de uitvoering zou op een andere manier onderzocht kunnen worden. Bovendien was er slechts een kleine rol weggelegd voor de muzikale creativiteit in hedendaagse uitvoeringen en entertainmentspektakels in dit betoog. Dergelijke optredens leveren veel sociologische vraagstukken op, terwijl de muziek hierin min of meer onveranderd is ten opzichte van het studiomateriaal. Deze thesis vormt slechts een opstapje voor de rol die de musicologie nog voor de steeds meer overheersende, extreem gemediatiseerde en gecommmercialiseerde optredens kan betekenen (waaronder bijvoorbeeld belangrijke muzikale evenementen zoals uitreikingen van internationale muzikale prijzen en de omstreden halftime show tijdens de Super Bowl).<sup>133</sup>

Nicki Minaj is op het podium duidelijk bewust bezig met het neerzetten van een persona om haar optreden betekenis te geven. Haar mediaproducten passen perfect in het commerciële plaatje door het strategisch gebruik van mediatisering en marketing van haar entertainment. Hierin is ze succesvol, wat te merken is aan de verkochte mediaproducten, uitverkochte optredens en het beluisterde materiaal op sociale media, streamingdiensten en downloads op (digitale) mediaspelers. Ze ontkomt niet aan de verwachtingen en stereotyperende positie die haar opgelegd is en moet juist gebruik maken van haar vrouwelijke seksualiteit om zich daartegen af te zetten. In het spektakel is zij de *social agent* die in de hand heeft wat er gebeurt, maar de muzikale activiteit – het daadwerkelijk *live* produceren van muziek op het podium voor een publiek – speelt aantoonbaar geen enkele rol meer. De muziek die (af)gespeeld wordt, dient slechts als ondersteunend middel bij het spektakel van het optreden en wordt daarnaast ingezet als commercieel product. Dit impliceert niet alleen een ondergeschikte rol voor de muzikale praktijk, maar daarentegen ook een grotere rol voor de media-industrie en mediastudies, de beeldvorming over sociale praktijken in genderstudies en sociologie, en het (bewuste) gebruik van vrouwelijke objectificatie (plus het effect daarvan) in mediaproducten. Op het podium is er in muzikale essentie geen verschil meer tussen de artiest of een gelatinepudding. Het optreden heeft weinig of geen ‘smaak’ en heeft geen voedingswaarde (inhoud); het trilt alleen gedachteloos mee op het ritme van de muziek. Eén van de redenen dat Nicki Minaj beter verkoopt dan gelatinepudding, is dat zij een groot verkoopbaar achterwerk heeft wat de marketingwaarde van haar producten aanstuurt. De ‘anaconda’s’ zullen daarom ook eerder gedachteloos de pudding links laten liggen en kiezen voor de entertainment van de ‘buns’.

<sup>132</sup> Gracyk, “Listening to Music,” 346.

<sup>133</sup> De Super Bowl is de landelijke finale van het Amerikaanse football-seizoen en is één van de best bekeken jaarlijkse tv-evenementen wereldwijd. Bron: *Statista* (<http://www.statista.com/statistics/216526/super-bowl-us-tv-viewership/>)



## 7. Bronvermelding

### *Gebruikte literatuur*

- Adorno, Theodor W. "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening." Uit *The Essential Frankfurt School Reader*, 270-299. New York: The Continuum Publishing Company, 1938.
- Auslander, Philip. "Musical Personae." Uit *The Drama Review*, volume 50 (1), 100-119. MIT Press, 2006.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture (second edition)*. London & New York: Routledge, 2008.
- Baudrillard, Jean. "The Implosion of Meaning in the Media." Uit *Simulacra and Simulation*, 79-94. The University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, Second Version." In *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 3 1935-1938*, ed. Eiland, H. & Jennings, M.W., 101-133. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Brummelen, Peter van. "Nicki Minaj laveert tussen wild en zedig in niet-uitverkochte Ziggo Dome." *Het Parool*. Gepubliceerd 20 maart 2015. Beschikbaar via: <http://www.parool.nl/parool/nl/14628/RECENSIES/article/detail/3917432/2015/03/20/Nicki-Minaj-laveert-tussen-wild-en-zedig-in-niet-uitverkochte-Ziggo-Dome.dhtml> (geraadpleegd 4 januari 2016).
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford & Cambridge: Basil Blackwell, 1989.
- Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cook, Nicholas. "Between Process and Product: Music and/as Performance." Uit *Music Theory Online*, Volume 7 (2). Online gepubliceerd, 2001.
- Cook, Nicholas. "Bridging the Unbridgeable? Empirical Musicology and Interdisciplinary Performance Studies." Uit *Taking it to the Brigde: Music as Performance*, ed. Nicholas Cook & Richard Pettengill, 70-85. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- Dickinson, Kay. "Pop, Speed, Teenagers and the 'MTV Aesthetic'." In *Movie Music: The Film Reader*, 143-151. London & New York: Routledge, 2003.
- Driver, Susan. "Pornographic Pedagogies?: The Risks of Teaching 'Dirrty' Popular Cultures." Uit *M/C Journal* 7.4. Gepubliceerd 10 Oktober 2004. Beschikbaar via [http://www.media-culture.org.au/0410/03\\_teaching.php](http://www.media-culture.org.au/0410/03_teaching.php) (Geraadpleegd 1 november 2015).

- Féral, Josette. "Performance and Theatricality: The Subject Demystified." Uit *Modern Drama* 25 (1). In *Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies*, ed. Philip Auslander, 206-217. London & New York: Routledge, 1982.
- Goodwin, Andrew. "A Musicology of the Image." In *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*, 49-71. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Gracyk, Theodore. "Listening to Music: Performances and Recordings." Uit *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (2). In *Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies*, ed. Philip Auslander, 332-350. London & New York: Routledge, 1997.
- Hodkinson, Paul. *Media, Culture and Society: An Introduction*. London: Sage Publications Ltd, 2011.
- Holt, Fabian. "The Economy of Live Music in the Digital Age." Uit *European Journal of Cultural Studies* 13 (2), 243-261. Sage Publications, 2010.
- Kalinak, Kathryn. "The Language of Music: A Brief Analysis of *Vertigo*." In *Movie Music, The Film Reader*, ed. Kay Dickinson, 13-23. London & New York: Routledge, 1992.
- Katz, Mark. "Music In 1s and 0s: The Art and Politics of Digital Sampling." Uit *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, 137-157. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Kelly, Jem. "Pop music, multimedia, and live performance." In *Music, sound and multimedia: From the live to the virtual*, ed. Jamie Sexton, 105-121. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Lasswell, Harold D. "The Structure and Function of Communication in Society." In *Reader in Public Opinion and Communication, second edition*, ed. Bernard Berelson and Morris Janowitz, 178-190. New York/London: The Free Press, 1948.
- Leezenberg, Michiel & de Vries, Gerard. "Kritische Theorie." Uit *Wetenschapsfilosofie voor Geesteswetenschappen*, 177-197. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy. Volume 1, Book One: The Process of Production of Capital*, vertaald door Samuel Moore en Edward Aveling, ed. Frederick Engels. Chicago: Charles H. Kerr and Co, 1906. Origineel gepubliceerd als *Das Kapital: Kritik der Politischen Oekonomie* (Moskou (USSR): Progress Publishers, 1867).
- McClary, Susan. "Living to tell. Madonna's resurrection of the fleshly." Uit *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 148-166. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Moore, Allan. "Authenticity as Authentication." Uit *Popular Music, volume 21 (2)*, 209-223. Cambridge University Press, 2002.
- Oitmann, Pierre. "Concertrecensie: Nicki Minaj verleidt Ziggo Dome met lijf en liedjes." *Nu.nl*. Gepubliceerd 20 maart 2015. Beschikbaar via: <http://www.nu.nl/recensies/4014937/concertrecensie-nicki-minaj-verleidt-ziggo-dome-met-lijf-en-liedjes.html> (geraadpleegd 4 januari 2016).

## Van Popdiva tot Levende Barbie

Railton, Diane & Watson, Paul. "Situating Music Video: Between Feminism and Popular Culture." Uit *Music Video and the Politics of Representation*, 17-40. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Vernallis, Carol. "Musical Parameters." In *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, 156-174. New York: Columbia University Press, 2004.

Vernallis, Carol. "Strange People, Weird Objects: The Nature of Narrativity, Character and Editing in Music Videos." In *Medium Cool: Music Videos From Soundies to Cellphones*, ed. Roger Beebe & Jason Middleton, 111-151. Durham: Duke University Press, 2007.

White, T.R. "Missy 'Misdemeanor' Elliot and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture – Girl Power of Overpowered?" Uit *Journal of Black Studies* 44. Taylor & Francis Online, 2013.

Williams, Justin A. "Theoretical Approaches to Quotation in Hip-Hop Recordings." In *Contemporary Music Review*, volume 33 (2), 188-209. Routledge, 2014.

Witkin, Robert W. *Adorno on Popular Culture*. London & New York: Routledge, 2003.

### *Audiovisueel materiaal*

"Nicki Minaj – Anaconda". Muziekvideo op [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Gepubliceerd 19 augustus 2014. Beschikbaar via: <https://www.youtube.com/watch?v=LDZX4ooRsWs> (geraadpleegd 10 februari 2016).

"Nicki Minaj – My Time Now (MTV Documentary)." Op [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Gepubliceerd 20 mei 2013. Beschikbaar op <https://www.youtube.com/watch?v=JRPHRQyS19M> (geraadpleegd 1 mei 2015).

"Nicki Minaj Opens 2014 EMA." TV-item uit *MTV EMA 2014*. Gepubliceerd 10 november 2014.

Beschikbaar via:

<http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:7a2d67ac-08ae-44ce-9049-648dc12051e6> (geraadpleegd 10 februari 2016).

"Nicki Minaj: 'Super Bass', 'Bed of Lies', 'Anaconda'." TV-item uit *MTV EMA 2014*. Gepubliceerd 10 november 2014. Beschikbaar via:

<http://tv.mtvema.com/video/playlists/ema2014/40td4b#playlist/mgid:arc:video:mtvema.com:eec2d4bc-9982-494a-b4f0-a7c334183056> (geraadpleegd 10 februari 2016).

"Sir Mix-A-Lot – Baby Got Back." Op [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Gepubliceerd 3 februari 2010. Beschikbaar via:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_JphDdGV2TU](https://www.youtube.com/watch?v=_JphDdGV2TU) (geraadpleegd 10 februari 2016).

Auslander, Philip. "Digital Liveness: Philip Auslander (US) about digital liveness in historical, philosophical perspective." Lezing op 3 februari 2011 bij *Transmediale*. Beschikbaar via: <https://vimeo.com/20473967> (geraadpleegd 2 januari 2016).

Minaj, Nicki. 'Anaconda' op *The Pinkprint*. Cash Money Records, Young Money Entertainment en Republic Records, 12 december 2014. Beschikbaar via: <https://play.spotify.com/album/39WwaUn8HTVZpJJmAuIHN> (geraadpleegd 10 februari 2016).

## Bijlage 1: Begrippenapparaat voor analyse

Begrip	Definitie
<i>Musical personae</i> (Auslander)	Het uitvoeren van de muzikale persoonlijkheid van de artiest.
Theatraliteit (Féral)	Invloed van de interactie tussen toeschouwer en (kunst)object door manipulatie van het lichaam en/of de ruimte.
Performativiteit (Auslander & Cook)	De dynamiek tussen iedere vorm van een culturele uitvoering en iedere vorm van publiek die leidt tot betekenisvorming.
Intermedialiteit	De wisselwerking tussen verschillende soorten media wat leidt tot betekenisvorming.
<i>Reduced listening</i> (Chion)	Focus op de eigenschappen van het geluid zelf, losstaand van de bron of betekenis.
<i>Musicology of the image</i> (Goodwin)	Intermediale analyse met als basis synesthesie.
<i>Close reading</i> (Kalinak)	Muzikale elementen individueel analyseren.
Connotaties	Cultureel gegenereerde betekenissen.
<i>Product Placements</i>	Strategisch geplaatste (merk)producten, een soort sluikreclame.
<i>Hook</i>	Een vaak herhaald muzikaal idee van een lied (melodisch dan wel ritmisch) dat makkelijk herkenbaar is en het best in het geheugen blijft hangen.
<i>Sampling</i>	Techniek waarbij fragmenten van andere liedjes gemixt worden voor het eigen muziekproduct.
Drie parameters (Vernallis)	Narrativiteit, de bewerking (editing) en de karakters.
Sequenties (Chion)	Een break in de audiovisuele flow, convergentie van beeld en geluid, het fysieke karakter of verschijning of door het semantische karakter.
<i>Signs</i>	Bestaan uit een signifier (het gerepresenteerde, zoals een lach) en een signified (het gepresenteerde concept, zoals een uiting van geluk).
Hypermedialiteit (Kelly en Baudrillard)	De manier waarop verschillende opgenomen vormen (visuele en auditieve representaties) met de toeschouwer interageren, zowel intellectueel als emotioneel (en daarmee een andere werkelijkheid creëren).
Interactie tussen geluid en medium (Cook)	De representaties door uiting van geluid en bewegingen van het lichaam als bron van betekenis.

## Bijlage 2: Analyseschema van ‘Anaconda’

Tijd <sup>134</sup>	Deel	Tekst	Studioproduct	Muziekvideo	Live-optreden
-	<i>Pre-intro</i>	-	Niet van toepassing.	Er wordt een jungle-thema neergezet. We zien een groene (vochtige) omgeving met grote bomen die bedekt zijn met wat lijkt op een laag mos. Op de achtergrond klinken ‘exotische’ geluiden (verschillende soorten vogels, een waterval ed.) en in de verte springt een aap van tak naar tak. Als de camera uitzoomt zien we een structuur van bamboe, een slang, een rieten hutje op de achtergrond en verschijnen schaars geklede dames in beeld. Daarnaast horen we het gebrul van wat lijkt op een tijger of panter. Nicki Minaj staat in het midden en is gehuld in (nep)gouden sieraden.	Onderdeel van een medley, hier voorafgaand twee andere nummers.
00:00-00:08	<i>Intro/hook</i>	My Anaconda don’t (want none unless you got buns hun)	De herhaling van de <i>hook</i> is een zin uit Sir Mix-A-Lots ‘Baby Got Back’ (1992) (vanaf 3:03 in het origineel). We horen een <i>slap</i> -geluid aan het eind van iedere regel en op de vierde tel van de laatste maat klinkt solo een schoolbel in decrescendo.	Precies op het moment dat er een <i>slap</i> -geluid klinkt, verschijnen er billen in close-up. Op het tweede <i>slap</i> -geluid zien we een ananas op een elpee. De ananas is een directe verwijzing naar het junglethema, aangezien deze vooral groeit in Brazilië en Bolivia. Vervolgens zien we Nicki Minaj in close-up met een uitdagende blik. Hierna komt ze in een andere positie in beeld, waarin ze haar billen beweegt op de maat van de muziek (althans, dat is zo gemonteerd door het trillen te vertragen en te versnellen).	Nicki Minaj wordt net als in de videoclip begeleidt door een aantal schaars geklede vrouwen. Op het <i>slap</i> -geluid maken de vrouwen een extra beweging met hun armen en handen terwijl ze het podium betreden. Bij de laatste herhaling schudden ze met hun billen. De lichten zijn groen, om de junglesfeer van de video te maken.
00:08-00:15	<i>Couplet 1</i>	Boy toy named Troy used to live in Detroit; Big dope dealer money, he was getting some coins	Op de eerste en vierde tel horen we een subtiel druppelgeluid, waardoor de nadruk meer ligt op de tekst. Dit klinkt samen met het repetitieve basloopje in achtsten (op de tonen C#, D en E) in een vierkwartsmaat.	Nicki begint verleidelijk haar ‘verhaal’ terwijl de camera op haar inzoomt. Op het laatste woord (“coins”) krijgen we te zien waar het druppelgeluid van zou kunnen komen: een overlopende kokoscocktail.	Nicki stelt zich centraal op en begint te rappen. Ze laat zien dat ze de baas is en kijkt als enige naar het publiek/de camera. Haar stem klinkt iets anders dan op de opname, iets hoger, scheller en minder relaxt uitgesproken. De

<sup>134</sup> De tijdsindeling is gebaseerd op het studioproduct. In de muziekvideo begint de tijd vanaf het moment dat de muziek begint; Tijdsindeling is bij benadering.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

			Een soort hihat klinkt continu op de achtergrond door, terwijl Nicki hier overheen rapt. Ze rapt hier monotoon en benadrukt met het spreekmetrum de sterke en zwakke maaddelen.		lichten veranderen van richting op de tellen van de maat.
00:15-00:22		Was in the shootouts with the law, but he live in a palace; Bought me Alexander McQueen, he was keeping me stylish	Nicki rapt in een sneller metrum, de woorden volgen sneller op elkaar omdat er meer tekst uitgesproken moet worden. De woorden "was" en "bought" worden twee keer herhaald om de tekst beter te laten passen.	Het druppen van de kokoscocktail wordt nu nog een keer in close-up in beeld gebracht op het moment dat er een druppeluid te horen is. Na een afwisselend shot van Minaj, komt ze in beeld met een witte achtergrond, later nog een close-up van haar schoenen. Hier heeft ze kleding aan van Alexander McQueen, zeer luxueuze kleding.	Op elke twee tellen van de maat zet Minaj een stap. Wanneer zij het merk noemt, gedraagt ze zich stijlvol door dromerig te kijken en te doen alsof ze inbeeldt deze kleding aan te hebben. De andere vrouwen doen haar na.
00:23-00:25		Now that's real, real, real; Gun in my purse bitch	Nicki rekt de eerste woorden wat langer uit, waardoor er meer nadruk op deze woorden komt te liggen. Elke eerste tel van de maat wordt ondersteund door een scratch van een langspeelplaat.	Drie andere schaars geklede vrouwen lijken Minaj te aanbidden. Het beeld gaat hier in slow-motion (ondersteuning van de tekst).	Bij de derde "real" zakken alle vrouwen (inclusief Nicki) door de benen om hun kont te nadruk te geven. Dit doen ze ook extra langzaam op het metrum van de tekst. De kleuren van de lichten veranderen naar paars en blauw, waarmee duidelijk wordt dat dit een ander gedeelte van het nummer is.
00:26-00:29		I came dressed to kill; Who wanna go first?	Idem. <sup>135</sup>	Tussen de shots van Nicki die het publiek uit lijkt te dagen (om te verslinden) zien we twee bananen op diezelfde platenspeler van eerder.	Met de handen doen de dansers een geweer na.
00:29-00:32		I had 'em pushing daffodils, I'm high as hell	Minaj speelt hier met het gezegde <i>pushing daisies</i> , wat zoiets betekent als dood zijn. In combinatie met de voorgaande zinnen impliceert ze dat ze de competitie al heeft uitgeschakeld voor ze een bedreiging vormen. Op "I'm high as hell" is een hogere stem in de track gevoegd.	Nicki is in de diverse shots het centrum van de aandacht en laat daarmee zien dat ze uitsteekt boven de andere vrouwen in de videoclip. Ze kijkt ook als enige in de camera in dit gedeelte.	"Pushing daffodils" wordt arrogant uitgedrukt in de uitvoering door met de handen aan te geven dat de pogingen van andere vrouwen toch geen zin hebben.
00:33-00:37		I only took a half of pill; I'm on some dumb shit	"Dumb shit" wordt met een raar stemmetje gezegd en langer aangehouden, terwijl de tekst door gaat in het volgende deel van het nummer.	Hier loopt het shot over vanuit de voorgaande zin. Nicki doet hier alsof ze onder invloed is van een verdovend middel.	Nicki kapt het laatste woord af om aan de volgende zin te beginnen. Dit gedeelte van de uitvoering is een voorbereiding om het pre-refrein goed te starten. Nicki begint ook een andere houding aan te nemen, evenals de vrouwen.

<sup>135</sup> De 'idems' verwijzen naar het voorgaande vak in dezelfde kolom, niet in dezelfde rij.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

00:37-00:40	<i>Pre-refrein</i>	By the way, what he say? He can tell I ain't missing no meals	Het raptempo gaat flink omhoog, evenals de nadruk op de articulatie en de toonhoogte van de rap. Een snaredrum wordt toegevoegd op elke tel van de maat en de bas wordt een octaaf gedubbeld. Op elke laatste achtste van de maat wordt snel en kort 'hey' geroepen. Daarnaast is er een hoge piep te horen in decrescendo op de achtergrond.	Het beest in Minaj lijkt hier pas echt naar boven te komen. In de shots die elkaar sneller opvolgen, speelt haar grote achterwerk nu een hoofdrol. Ze verwijst hier natuurlijk ook naar het verslinden van mannen en het geld verdienen door haar producties.	Nicki zakt naar de grond en lijkt een beest na te doen. De danseressen op de achtergrond beginnen nu meer te bewegen en doen dit in de maat. In tegenstelling tot het voorgaande gedeelte klinkt de rap van de opname nu continu; het is niet 'karaoke' meer. Het is nu duidelijk te horen dat Nicki hier nu op een andere toonhoogte zingt dan in de opname; ze rapt op hogere tonen. De frequentie van de lichteffecten gaat omhoog.
00:40-00:44		Come through and fuck 'em in my automobile; let him eat it with his grills, he keep telling me to chill	Idem. Op de laatste achtste van deze zin klinkt er een zweepgeluid.	Bij "fuck em" zien we Minaj met een andere vrouw seksuele bewegingen maken (wat ze overigens op de tel van de maat doet).	De danseressen maken vulgaire bewegingen met de benen en komen overeind. Minaj laat een agressieve blik zien, waarmee ze wil zeggen dat ze niet doet wat andere tegen haar zeggen.
00:45-00:48		He keeps telling me it's real, that he love my sex appeal; He said he don't like 'em boney, he want something he can grab	Idem.	Op "real" zien we tegelijk schuddende billen in beeld. In het volgende shot zakt Minaj nog eens extra ver naar beneden waarmee haar achterwerk nog meer nadruk krijgt. De speakers in de schedel (bij het woord "boney") is te zien in close-up. Op "Something he can grab" zien we tot slot nog een close-up van Minaj die haar achterwerk hoog op steekt.	Nicki Minaj en de vrouwen lopen in de maat naar een ander gedeelte van het podium toe.
00:48-00:51		So I pulled up in the Jag and I hit 'em with the jab like dun-d-dun-dun d-d-dun-dun	Het laatste gedeelte gaat over in de <i>hook</i> . Tevens is het voorrijm op "hun" in de <i>hook</i> . Minaj zegt hier eigenlijk dat ze rake klappen uitdeelt naar mannen die alleen maar seks met haar willen (het laatste deel van de tekst is een onomatopée).	Afwisselende shots van de schaars geklede vrouwen met Nicki Minaj die sexy/verleidelijk de camera in kijkt.	Nicki stopt hier met rappen terwijl haar stem van de opname doorklinkt op de achtergrond. Waarom ze dit doet is niet helemaal duidelijk. De danseressen stellen zich op bij de stoelen op het podium terwijl Nicki nog wat rond loopt.
00:51-00:59	<i>Hook</i>	My Anaconda don't (want none unless you got buns hun)	Zie <i>intro/hook</i> .	Bij de eerste regel zien we de platenspeler weer in beeld. Bij de tweede keer worden billen in beeld gebracht die bewegen alsof ze net een klap hebben gehad (op het <i>slap</i> -geluid) van een platte hand. Bij de derde keer is Minaj vol in beeld die de camera luisterend in kijkt. Op "buns" volgt een afwijkend shot van een cheerleader die in een split valt (op haar kont dus). De bel wordt kort benadrukt door	De vrouwen veranderen van positie op het moment dat de beat weer stopt en op het punt herhaald staat te worden. Het hele tweede gedeelte maken de vrouwen een verwijzing naar hun borsten (in plaats van hun billen, wat je zou verwachten). Minaj rapt hier alleen mee op de woorden "My Anaconda", terwijl ze haar eigen positie op de stoel inneemt.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

				een clip van de (nu snel ronddraaiende) platenspeler met daarop citroenen en een mango (eveneens exotische fruitsoorten).	
<b>01:00-01:10</b>	<i>Refrein</i>	Oh my gosh, look at her butt ...	De video-intro van 'Baby Got Back' begint met een conversatie tussen twee vrouwen die de verschijnen bespreken van een vrouw met een groot achterwerk. De eerste woorden zijn letterlijk deze tekst, al wordt deze flink bewerkt. De toonhoogte is verandert en de snelheid is aangepast aan het tempo van het lied. De bas verandert hier van klank (een octaaf lager) en speelt alleen lange noten. De hihat is weggelaten is vervangen door een stijgende sirene. Bij de herhaling van de regel klinkt de snaredrums twee keer zo snel; er wordt opgebouwd naar een climax. De voorlaatste keer wordt "look at her butt" een octaaf lager uitgesproken, als een man het zou zeggen.	Elke keer als er "Oh my gosh" te horen is, zien we Nicki en de vrouwen op een witte achtergrond die de verbijstering (over de grootte van Nicki's achterwerk) benadrukken door bewegingen te maken met de benen. Iedereen heeft sportkleding aan. Op elke "Look at her butt" zijn er schuddende konten te zien in <i>establishing shots</i> (overzicht). Dit wordt steeds afgewisseld.	De eerste twee herhalingen van de zinnen zijn een exacte kopie van de muziekvideo, hetzij nu met andere kleuren op de achtergrond. Bij de derde herhaling verschijnen mannen in beeld die de stoelen weg halen, terwijl iedereen weer een andere positie op het podium in neemt.
<b>01:11-01:13</b>		Look at her butt	Deze regel wordt extra vaak herhaald, met extra nadruk op "look", omdat hier een korte pauze in de tekst op volgt. Op dit moment is er geen achtergrondmuziek. Dit is de climax van het refrein.	De billen van de vrouwen trillen op de achtsten van de maat mee.	Idem.
<b>01:14-01:20</b>	<i>Couplet 2</i>	This dude named Michael used to ride motorcycles; Dick bigger than a tower, I ain't talking about Eiffel's	Muzikaal gezien is het tweede couplet exact hetzelfde als het eerste couplet. Zelfs het metrum van de tekst valt op dezelfde momenten met de muziek samen. Echter, de inhoud van de tekst is meer expliciet dan in het vorige couplet. Waar het in het eerste couplet nog veel figuurlijk taalgebruik was, kunnen we nu niet meer om de directe seksuele verwijzingen en <i>slang</i> heen.	De vrouwen lijken zich nu verplaatst te hebben in de hut die eerder te zien was in de video op de achtergrond, hoewel deze van binnen groter is dan het er van buiten uit ziet. Door bamboeramen heen zien we nog steeds de jungle en vliegen vogels voorbij. Op de muur hangen kleurrijke maskers van inheemse stammen en ook de koffers aan de linker kant versterken het gevoel van een exotische bestemming. Nicki is wederom het middelpunt van de aandacht en is het schaarst gekleed als de camera uitzoomt. Tevens wordt naar haar verwezen door roze elementen. Haar sportpak is roze, evenals de gewichtjes, de kleedjes op de grond, de	Met het nieuwe deel verandert het gebruik van het licht op het podium weer naar donkerblauw en groen. Witte lichten flikkeren subtiel in zestiende noten. Minaj lijkt wat moeite te hebben met op toonhoogte te blijven rappen. Terwijl ze voor de rest van de dansers blijft staan, neemt ze een pose aan waarin het lijkt alsof ze motor rijdt; de andere vrouwen doen dit na. De mannen op de achtergrond maken een tegengestelde beweging, waardoor het lijkt alsof ze seks met elkaar hebben.



## Van Popdiva tot Levende Barbie

				medicineballen, de stoel, de letters op de witte shirts van de andere vrouwen en er staat een roze waterfles op de achtergrond. Bij de tweede zin is er ingezoomd op Nicki Minaj, die bepaalde woorden benadrukt met het gezicht, alsof ze onder de indruk is van Michaels 'Eiffeltoren'.	
<b>01:21-01:28</b>		Real country ass nigga, let me play with his rifle; Pussy put his ass to sleep, now he calling me NyQuil	Dit is <i>slang</i> : mensen op het platteland zullen vaker een geweer bij zich dragen ter bescherming. Door het woord "nigga" worden we al op een andere gedachten gebracht. Het wordt daarmee nog eens extra duidelijk dat het geweer metaforisch opgevat moet worden. NyQuil is een slaapmiddel.	Hoewel het woord achter Nicki 'Gym' zegt, wordt er ook veel gehint naar een club. Achter Nicki staat een draaitafel met twee speakers ernaast. Ook de neonpalmbomen lijken niet in de juiste context geplaatst. Tussendoor is Minaj in shots te zien als 'trainster'. Op haar t-shirt staat 'Look at her butt'. Na een shot van de trainende Nicki zien we een clip van een overlopend drankje. Op de beat van de muziek wordt hier nog eens verder op in gezoomd.	"Ass nigga" wordt hier veranderd naar "Anaconda", mogelijk vanwege het taalgebruik. De vrouwen maken hierop een verleidende beweging laag over de grond. Bij de tweede zin gaan de dansers (inclusief Minaj) op de grond liggen.
<b>01:29-01:32</b>		Now that bang, bang, bang, I let him hit it	Zie <i>couplet 1</i> vanaf 00:23.	Op dezelfde witte achtergrond als in het eerste refrein zien we de dames nu op de beat van "bang, bang, bang" een hump maken. Hierna komt Minaj in beeld die in de camera knipoogt.	De woorden worden visueel benadrukt door seksuele gebaren te maken, welke met het metrum van de tekst mee gaan. Hier zien we Minaj delen niet mee zingen, terwijl wel haar stem klinkt. Het is een soort call-and-response, waarbij Nicki het antwoord geeft.
<b>01:33-01:35</b>		'cause he slang Cocaine, He toss my salad	Wederom <i>slang</i> : Minaj laat Michael seks met haar hebben, omdat hij cocaïne verkoopt en veel geld heeft.	Dit gedeelte begint hetzelfde als de vorige. Daarna komt Nicki in close-up in beeld en knipoogt nogmaals.	De dansers (en Nicki) maken dezelfde seksuele bewegingen als in de muziekvideo op dit moment. Sommige woorden worden hier weggelaten.
<b>01:36-01:39</b>		like his name Romaine, And when we done, I make him	Woordspeling: Romaine is een slasoort die vaak wordt verwerkt in Caesarsalade en in sommige restaurant aan de tafel door elkaar gehusseld wordt. Mogelijk verwijst ze hiermee ook naar haar alter-ego Roman.	Op "Romaine" laat Nicki duidelijk haar achterwerk zien. Daarna volgt een shot en een close-up van een schatkist die in de jungle staat, gevuld met goud en dure speciaalwijn.	Het rechterbeen van de danseressen gaat de lucht in om een sexy pose aan te nemen. Op de achtergrond klimmen dansers op de letters van 'Anaconda'.
<b>01:40-01:42</b>		buy me Balmain, I'm on some dumb shit	Muzikaal hetzelfde als het eerste couplet; "dumb shit" wordt wederom uit elkaar getrokken en langer aangehouden, terwijl de tekst over gaat in het volgende deel.	Minaj is driemaal in beeld in dezelfde Balmain-outfit op een witte achtergrond. Dit wordt gevolgd door een shot van Minaj in de jungle.	Op "Balmain" komt iedereen langzaam overeind, alsof het stijlvol is. Hierna beweegt iedereen op een rare manier over het podium. Het is niet duidelijk wat ze hiermee uitbeelden.
<b>01:43-01:47</b>	<i>Pre-refrein</i>	By the way, what he say? He can tell I ain't missing no meals	Hetzelfde als het vorige <i>pre-refrein</i> (vanaf 00:37).	In het volgende gedeelte tot aan het refrein wisselen twee soorten clips elkaar af. In de ene soort zien we vier vrouwen snelle dansbewegingen maken in de	Er wordt nu meer gebruik gemaakt van lichteffecten en ze wisselen veel sneller af. De dansbewegingen zijn vanaf hier ook veel intenser

## Van Popdiva tot Levende Barbie

				Gym. In de andere zien we jungle-Nicki met twee vrouwen (respectievelijk vier) die op tel van de maat hun billen bewegen terwijl Minaj aan het rappen is.	en beweeglijker op de maat van de muziek.
01:48-01:50		Come through and fuck 'em in my automobile; let him eat it with his grills, he keep telling me to chill	Idem.	Idem.	Minaj loopt als enige nu rond op het podium, terwijl de rest door danst. Ze slaat een aantal woorden over, waardoor we duidelijk de opname kunnen horen. De dansbewegingen lijken niet gerelateerd te zijn aan de tekst. Wel is het duidelijk te zien dat alle mannen hetzelfde dansen en alle vrouwen hetzelfde dansen.
01:51-01:54		He keeps telling me it's real, that he love my sex appeal; He said he don't like 'em boney, he want something he can grab	Idem.	Idem.	Idem.
01:55-01:56		So I pulled up in the Jag and Mayweather with the jab like dun-d-d-dun-dun d-d-dun-dun	Een kleine verandering ten opzichte van het vorige pre-refrein. Mayweather was een professioneel bokser die meerdere wereldtitels won. Het laatste deel van de zin is daarmee een verwijzing naar de rake klappen die hij uitdeelt. Tevens is het een seksuele verwijzing naar ruige seks.	Idem.	Hier zingt Nicki helemaal niet meer, ze roept alleen nog "Scotland", terwijl ze een centrale plaats op het podium in neemt.
01:57-02:05	Hook	My Anaconda don't (want none unless you got buns hun)	Zie <i>intro/hook</i> .	Bij de eerste keer zien we Nicki vol in beeld die uitdagend in de camera kijkt met haar achterwerk omhoog. Dit wordt gevolgd door een shot van de danseressen die met hun hoofd meebewegen met het slap-geluid. Nu is duidelijk te zien dat ze allen hetzelfde t-shirt dragen met 'Look at her butt' erop geprint. Dit gaat snel over in de platenspeler met bananen erop, voordat Nicki weer vol in beeld komt met haar grote achterwerk. De danseressen die hierna weer in beeld komen, maken bewegingen op de muziek.	De lichten veranderen naar een groene kleur en stoppen met flikeren. De "Don't" valt op de eerste tel van de maat en wordt hier door rooieffecten benadrukt. Dit is ook het enige woord waarop er bewogen wordt door de dansers. Minaj, die in het midden staat, is de enige die continu danst.
02:06-02:17	Refrein	Oh my gosh, look at her butt ...	Zie eerder <i>refrein</i> (01:00), geen nieuwe elementen.	De muziekvideo wisselt hier tussen twee soorten clips, waarvan de ene een voortgang is in dezelfde setting als bij het eerste <i>refrein</i> . Wederom wordt er	Dit gedeelte wordt in deze live-uitvoering overgeslagen. Er zijn talloze live-versies te vinden, waarin dit gedeelte wel gedaan wordt.

## Van Popdiva tot Levende Barbie

				seksueel meebewogen op de maat van de muziek. Bij de tweede soort clip zien we jungle-Nicki omringt door de andere vrouwen. Iedereen danst, maar Minaj rapt en is in close-up te zien.	Dit is alleen voor deze gelegenheid, mogelijk vanwege de lengte van de medley. Ook de komende paar delen worden in deze live-uitvoering over geslagen.
<b>02:18-02:20</b>		Look at her butt	Idem.	Minaj is nu in close-up in beeld met haar achterwerk duidelijk zichtbaar. Het shot verandert zodra de bel klinkt. Hier kijkt Nicki achterom.	Niet van toepassing.
<b>02:21-02:30</b>	<i>Bridge</i>	Little in the middle but she got much back ...	Dit is een sample uit de versie van Sir-Mix-A-Lot. Deze zin wordt een aantal keer herhaald aan het eind van het lied (vanaf 04:04). Zelfs de bliepjes en het scratchen van de dj zijn overgenomen en duidelijk te horen. Deze worden aangevuld met de ostinatistische bastoon die ook in het <i>refrein</i> van 'Anaconda' te horen is.	Het grootste gedeelte van de afgewisselde clips bestaat uit jungle-Nicki die aanbeden wordt door de vrouwen in de jungle. Daarnaast zien we shots van dansende vrouwen op een witte achtergrond. De scratch-geluiden uit het origineel worden op sommige momenten ondersteund door beelden van platenspelers met daarop dan wel bananen, een ananas of citroenen (met een appel in het midden).	Niet van toepassing.
<b>02:31-02:34</b>		Oh my gosh, look at my butt	Subtiële aanpassing: in plaats van 'her' horen we nu 'my', waardoor het lijkt alsof Minaj een dialoog aan gaat met Sir-Mix-A-Lot in plaats van de vrouwen in het dialoog van 'Baby Got Back'.	Minaj is nu vol in beeld die langzaam met haar heupen beweegt.	Niet van toepassing.
<b>02:35-02:41</b>	<i>Hook</i>	My Anaconda don't (want none unless you got buns hun)	Zie <i>intro/hook</i> .	Wederom zien we jungle-Nicki die sexy poses aanneemt in het bijzijn van de andere vrouwen. Ook raakt ze de billen van een andere vrouw aan op het metrum van de tekst. Afwisselend zien we ook shots van de witte achtergrond met de letters MYX in beeld. Twee vrouwen dansen hierbij. Op de eerste tel van het volgende deel slaat de ene vrouw in lichte slow-motion de ander op de billen.	Niet van toepassing.
<b>02:42-02:49</b>	<i>Hook</i>	My Anaconda don't (want none unless you got buns hun)	Deze herhaling van de <i>hook</i> is anders dan de voorgaande keren. Het woord "don't" wordt stotterend gesampled, de tweede keer zelfs met een crescendo.	Terwijl de dansbeelden en close-up van Nicki's billen door gaan in dit gedeelte, neemt in afwisselende shots haar verschijning een andere vorm aan. Ze lijkt nu in een soort keuken te staan met roze haar en zwarte jurk, klopt slagroom, eet een banaan en een taartje, terwijl op de tafel nog meer exotische vruchten te vinden zijn.	Niet van toepassing.
<b>02:50-03:01</b>	<i>Refrein</i>	Oh my gosh, look at her butt ...	Dit refrein is anders samengesteld dan de voorgaande refreinen. De hele <i>bridge</i> klinkt	Zoals de muziek intenser wordt, zo ook het beeldmateriaal. De voorgaande verschillende shots	De lichten veranderen naar blauw en paars, terwijl de dansers op elke tel van de maat een

## Van Popdiva tot Levende Barbie

			hier nu tegelijk doorheen, hoewel deze zachter afgespeeld wordt.	zijn nog te zien, alleen wordt er nog meer bewogen en worden de beelden sneller afgespeeld dan dat ze werkelijk zijn. Minaj spuit zichzelf onder de slagroom, draait de tafel rond, breekt een komkommer, likt haar vingers af en eet op een opmerkelijke manier een banaan door hem ver in haar mond te duwen. Doordat we nu meerdere stemmen door elkaar heen horen kunnen veronderstellen dat Minaj nu definitief over gegaan is naar een alter-ego.	nieuwe beweging (of serie bewegingen) maken. Iedereen maakt ook dezelfde bewegingen. Minaj is nu niet te zien.
03:02-03:05		Look at her butt	Dit gedeelte blijft onveranderd.	Minaj gooit ongeïnteresseerd de bananenschil weg.	Vanaf hier stopt het live-optreden met een grote knal en het geluid van de bel op de laatste tel van de laatste maat, terwijl het geluid wegsterft en een luid applaus te horen is. Nicki staat bovenop de letters in een fel licht in het midden van het beeld; alle dansers lijken haar te aanbidden. Dit is ook hoe ander live-optredens eindigen. De rest van het lied wordt in alle uitvoeringen (zover bekend) overgeslagen
03:06-03:19	<i>Outro</i>	Yeah, he love this fat ass hahaha. Yeah! This one is for my bitches with a fat ass in the fucking club	Nicki rapt hier anders dan in de rest van het lied; ze zet een compleet andere stem op. Het gelach klinkt alsof ze helemaal gek geworden is. Ze roept hier de rest van de dames met een groot achterwerk aan om in de club te doen waar ze goed in zijn. Tijdens dit gedeelte is het muzikale materiaal hetzelfde als in de coupletten, met als enige extra toevoeging meer scratch-geluiden. De laatste maat van dit deel klinkt er geen muziek.	De rest van de videoclip zijn er nog maar twee soorten shots te zien: Minaj in een roze badpak in het water, mogelijk ergens in de jungle en Minaj met een man (rapper Drake), die op een stoel zit, in wat lijkt op een dansclub. De man is hier heel passief en raakt Minaj niet aan, terwijl zij hem seksueel probeert te verleiden. Tijdens de tweede soort lijkt de zang van Minaj haar gedachten te zijn, terwijl bij de eerste soort shots de tekst op dat moment letterlijk gezegd lijkt te worden. De relatie tussen deze twee soorten is niet meer duidelijk.	-
03:20-03:35		I said, "Where my fat ass big bitches in the club?" Fuck them skinny bitches, Fuck them skinny bitches in the club. I wanna see all the big	Nicki maakt in dit gedeelte het schoonheidsideaal belachelijk. De "skinny bitches" worden veelal gezien als sexy vrouwen. Dit gaat met de nodige scheldwoorden om haar argument te versterken. De sample wordt hier versterkt door extra bastonen, alsof meer dames met	Idem.	-

## Van Popdiva tot Levende Barbie

		fat ass bitches in the motherfucking club. Fuck you if you skinny bitches. What?	een groot achterwerk zojuist de dansvloer hebben betreden.		
<b>03:36-03:48</b>		Yeah. Haha, haha [...] Yeah. I got a big fat ass. Come on!	Tijdens het laatste gedeelte klinkt de sample van de <i>hook</i> .	Idem.	-
<b>03:49-04:03</b>		-	Instrumentaal gedeelte waarin het gevoel van double-time wordt opgewekt; de beat lijkt twee keer zo snel te gaan. De bas speelt nu nog maar twee lange noten per maat in plaats van achtsten. Nog steeds klinken dezelfde bliepjes als in de sample. Op de achtergrond klinkt soms nog een vage "damn", wat aangeeft dat een man verbaast is over de grootte van Nicki's achterwerk. De laatste maten klinkt er een ruis die in toonhoogte stijgt. Op de climax klinkt de bel.	Er wordt meer bewogen en de lichteffecten wisselen elkaar sneller af. Ook zijn er meer afwisselingen van shots.	-
<b>04:04-04:20</b>	<i>Hook</i>	- (Hey)	Deze <i>hook</i> is zonder tekst. Er zijn wat extra geluiden toegevoegd, waaronder iets wat lijkt op het gebrul van een aap. Het lied eindigt met de bel die we al eerder hoorden en langzaam wegsterft.	De man zoekt nu meer toenadering en raakt zelfs Minaj' billen aan. Minaj laat blijken dat ze hier niet van gediend is en slaat zijn hand weg op een "hey", waarna ze weg loopt. Op de laatste bel vervaagt het beeld, terwijl de man verslagen en verbijsterd de handen voor zijn gezicht slaat.	-