



Run the World

Het vermeende spanningsveld tussen feminisme en seksualiteit in de hedendaagse popmuziek

Loes Berends

07-07-2015

Master Kunst- en Cultuurwetenschappen
Radboud Universiteit Nijmegen

Run the World

This goes out to all the women getting it in, you on your grind
To all the men that respect, point out that, please accept my shine
Boy you know you love it how we smart enough to make these millions
Strong enough to bear the children, then get back to business.

(Beyoncé, *Run the World (Girls)*, 2011)

Abstract

Run the World

The supposed field of tension between feminism and female sexuality in modern pop music.

Recently more and more female pop stars started to declare to be feminists. Singer Beyoncé Knowles-Carter is one of them. During her VMA performance in 2014 she made a significant feminist statement while performing her song ****Flawless*, standing in front of a giant luminous FEMINIST sign. A lot of critique on this statement followed. Although Beyoncé is claiming to be a feminist, she has been putting a lot of emphasis on her body, looks and sexuality, in both her music and her videos. Therefore, the current study examines how Beyoncé's feminist claim can be interpreted through theories about (modern) feminism and sexualization in pop culture, and thereby how these subjects intertwine and contradict. It analyses how core values in pop culture like authenticity, image, sexuality, tone of voice, context, commerciality, and personal autonomy are used in creating a personal message like Beyoncé does. The research focuses on Beyoncé as an artist, her career, and her newest self-titled album including the song ****Flawless*. Statements made by Beyoncé in her music and in the media are being examined to discover how they can be seen in the light of feminism. She claims a certain integrity, authenticity and sincerity in her message by focusing on a personal feel, independence and autonomy in her music and working life (by using documentaries and videos). These aspects make Beyoncé's message supposedly valuable. Alongside other artists like Taylor Swift and Ariana Grande, Beyoncé popularizes a controversial subject within modern culture. The study reveals that Beyoncé's feminism fits well within modern, third-wave feminism, even though her message is sometimes very contradicting. Focusing on subjects like personal experience, body image, self-acceptance, sexual freedom and approachability, Beyoncé brings feminism to the masses and re-evaluates common (sexual) standards.

Inhoudsopgave

Introductie	4
1 – Who Run the World?	15
2 – Becoming the Boss. Van survivor tot power vrouw.	30
3 – Reclaiming the F-Word.	39
4 – We’re flawless. De receptie van Beyoncés feminisme.	54
Conclusie – Who Run the World? Girls!	65
Bibliografie	70
Bijlagen	78

Introductie

“Who run the world? Girls!” Dat is de zin waarmee Beyoncé haar hitsingle *Run the World (Girls)* (2011) opent. De popzangeres moedigt vrouwen en meisjes hierin aan zelfverzekerd en zelfstandig te zijn en voor zichzelf op te komen. Op haar laatste album *Beyoncé* (Columbia Records, 2013) komt dit thema veelvuldig terug en ook buiten haar muziek presenteert Beyoncé zich als een onafhankelijke, daadkrachtige vrouw, die zich sterk houdt in de overwegend mannelijke muziekindustrie. Zo brak ze recentelijk met haar manager om meer zeggenschap te hebben over (de richting van) haar carrière en ziet ze het als haar taak om vrouwen te inspireren en het goede voorbeeld te geven.¹ Haar positie als *powervrouw* werd bevestigd tijdens een indrukwekkend optreden op de MTV Video Music Awards in augustus 2014. Bij de opvoering van het nummer ****Flawless* verscheen achter het silhouet van de zangeres in grote, oplichtende letters het woord FEMINIST, waarmee ze een onaangekondigd statement maakte.

Beyoncé bracht met dit optreden een opvallend uitgesproken boodschap met betrekking tot het feminisme naar buiten, die in de media zowel op verzet als op omarming stuitte. Een opvallende en misschien wel onverwachte stellingname, aangezien de zangeres in 2013 nog niet heel enthousiast reageerde op de associatie tussen haar muziek en het feminisme. In een interview met het gerenommeerde modemagazine Vogue zei zij aarzelend: “That word can be very extreme ... But I guess I am a modern-day feminist.”² In een korte film die de superster uitbracht ter ere van het eenjarig bestaan van haar nieuwste album voegt ze hieraan toe: “I was always afraid of that word because people put so much on it.”³ Het optreden tijdens de VMA's is in dit opzicht een keerpunt voor haar positie in de popcultuur.

Naast Beyoncé spreken steeds meer celebrity's zich uit over de genderproblematiek in de populaire cultuur. Zo hebben onder andere actrices Lena Dunham en Emma Watson en zangeressen Ariana Grande en Taylor Swift de afgelopen twee jaar verklaard feminist te zijn. Het feminisme is *hot*, zo lijkt het.⁴ Maar de manier waarop bijvoorbeeld Beyoncé zicht uit, lijkt moeilijk te rijmen met de standpunten waar de eerste- of tweedegolf feministen voor streden en hoe zij zich gedroegen. In een poging de mannelijke dominantie van die wereld te hekelen of de kracht van vrouwen te bewijzen, benadrukt Beyoncé haar autonomie, maar tegelijkertijd ook haar goede uiterlijk en vrouwelijke vormen waardoor haar presentatie ook sterk geseksualiseerd lijkt. Een beeld dat van origine niet als feministisch wordt beschouwd, maar juist als het tegenovergestelde: een vorm van onderwerping aan de man. Het is een beeld dat bovendien moeilijk in te passen is in haar vermeende voorbeeldfunctie voor jonge vrouwen. Hiermee creëert de superster een (ogenschijnlijke) tegenstelling en speelt ze met de genderverhoudingen binnen de muzieksceen.

In een tijdperk waarin het vrouwelijk lichaam nog steeds in grote mate wordt geseksualiseerd zorgt deze tendens voor een vreemde spanning. Zo ontstond er vorig jaar veel ophef over de hitsingle *Blurred Lines* van Robin Thicke en de bijbehorende videoclip, waarin veel bloot te zien is en vrouwen lijken te dienen als lustobject. Thicke is niet de enige mannelijke artiest die zich schuldig maakt aan de objectivering van de vrouw en haar lichaam; eenzelfde beeld is bijvoorbeeld zichtbaar in veel

¹ S.n. (11-05-2011).

² O'Connor (04-04-2013).

³ Hare (12-12-2014).

⁴ Lindner (30-05-2014).

hiphopvideo's. Het vreemde is, dat het lijkt alsof de gendernormen die in deze clips worden getoond (inclusief de objectivering van het vrouwelijk lichaam), worden overgenomen door vrouwelijke artiesten terwijl ze met andere doelen worden ingezet, zoals het controleren van de eigen seksualiteit. Je kunt je daarom afvragen of de vermeende *girlpower* die hedendaagse vrouwelijke artiesten claimen een teken is van een (nieuwe) feministische golf en dus dient als een voorbeeld voor vrouwen van over de hele wereld of dat het juist het tegendeel bewijst.

Met Beyoncé, haar optreden op de VMA's en haar stellingname als feministe als startpunt, wil ik een onderzoek doen naar de verhoudingen tussen gender, feminisme en de hedendaagse popmuziek. De tegenstrijdige boodschap die voortkomt uit de manier waarop zij zich profileert, leidt tot de volgende onderzoeksvraag:

Hoe geeft Beyoncé vorm aan het feminisme in haar muziek, imago en media-uitingen en hoe draagt zij hiermee bij aan een (moderne) versie van het feministische gedachtegoed?

Relevantie

De beschreven situatie rondom het *celebrity*-feminisme krijgt momenteel veel media-aandacht. Hoewel het woord *feminisme* de afgelopen decennia voor veel mensen een vieze bijklank heeft gehad, zorgen de claims van bovengenoemde artiesten ervoor dat de stroming nu een *hot item* is. Deze zogenaamde feministische trend in de popwereld zorgt voor een groot aantal artikelen over feminisme en hedendaagse popmuziek; zowel van voorstanders als van tegenstanders van de trend. Het feminisme en de representatie van vrouwen – binnen en buiten de popmuziek – is uiteraard een belangrijk thema binnen de cultuurwetenschap. Ik heb echter het idee dat er binnen de popcultuur een nieuwe tendens gaande is met betrekking tot de omgang met het feminisme. Het lijkt me daarom interessant om te onderzoeken hoe die tendens precies in elkaar steekt en of het daadwerkelijk om nieuwe ontwikkelingen gaat, of dat de geschiedenis zich slechts herhaalt.

Zangeres Beyoncé is daarbij een interessante casus: enerzijds legt zij namelijk een enorm grote aandacht op haar lichaam en seksualiteit – ze benadrukt haar rondingen, zingt over liefde en seks en is zich bewust van haar aantrekkingskracht richting mannen – maar anderzijds staat ze steeds meer bekend als zelfstandige *powervrouw*, die haar zaakjes voor elkaar heeft. Ze brengt hiermee een ogenschijnlijk tegenstrijdige boodschap naar buiten. Eerder onderzoek naar gender en (pop)muziek is veelal gericht op popiconen die heel bewust bezig waren met het ontregelen en choqueren van het publiek en de media door in hun gedragingen en uiterlijk regelmatig tegen de norm in te bewegen. Te denken valt hierbij aan zangeres Madonna, die speelde met aspecten van religie en diverse genderrollen, en de punkband riot grrrl, die de autonomie van de mannelijke rocker uitdaagde en haar publiek probeerde te choqueren met haar ruige muziekstijl en uiterlijk.⁵ Een artiest als Beyoncé beweegt daarentegen juist mee in de huidige normen voor uiterlijk en muziekstijlen en lijkt er niet op uit te zijn haar publiek te ontregelen. Daarmee volgt zij een andere – misschien wel nieuwe – vorm van 'protest', die ten doel heeft een bepaalde feministische boodschap bij het grote publiek bekend te maken.

⁵ Whiteley (1997): p. xvi.

The F-Word?

Wanneer ik de afgelopen maanden over mijn scriptieonderwerp praatte met mensen uit mijn omgeving, kreeg ik veelal eenzelfde soort reactie te horen. “Feminisme? Waarom feminisme? Het feminisme is suf!” of “Oh, dus je gaat lekker mannen haten in je scriptie?” Zonder te willen generaliseren, waren dit vooral de reacties van mijn mannelijke vrienden, collega’s of huisgenoten.⁶ Op mijn vraag waarom ze zo fel reageerden, kreeg ik vaak een antwoord in de trant van “Feminisme is toch allang niet meer nodig? Er is hier geen ongelijkheid tussen mannen en vrouwen meer.”

Het forum *Debate.org* toont eenzelfde tendens. Op de vraag “Is feminism still relevant?” reageren lezers met “It is not needed anymore”, “Feminism has already become irrelevant, because women already have more rights than men!” en “Feminism isn't about equality today.”⁷ Hoewel hier ook veel positieve reacties te lezen zijn, is de toon van alle kritiek opvallend. TODAY News bericht daarnaast over Woman Against Feminism: een beweging van vrouwen die claimt het feminisme niet (meer) nodig te hebben. Enkele redenen die hiervoor genoemd worden zijn: “I am not a weak minded person” en “I love men and value their human rights.”⁸

De veronderstelling dat we in de maatschappij anno 2015 genderongelijkheid voorbij zijn, is opmerkelijk. Op veel gebieden zijn vrouwen namelijk helemaal (nog) niet gelijk aan mannen. In de media gaat het met regelmaat over glazen plafonds en ongelijke lonen, maar ook over seksuele intimidatie tegen vrouwen en de voortdurende objectivering van vrouwen in de media. Rondom een seksueel expliciet nummer als *Blurred Lines* ontstond veel ophef. Ook nieuwsberichten over de strafbaarheid van abortus in Ierland en over het seksueel misbruik van vrouwen door VN vredestroepen, waarbij levensmiddelen en medicatie in oorlogsgebieden geruild worden tegen seks, lieten stof opwaaien.⁹ Hoezo feminisme overbodig?

Het lijkt er echter op dat het feminisme de afgelopen decennia imagoschade heeft opgelopen, niet alleen bij mannen. Feministen worden gezien als man- en sekshatende beha-verbranders die hun okselhaar laten groeien en make-uploos door het leven gaan, zo blijkt uit bovenstaande reacties. De Amerikaanse professor en feminist Toril Moi bemerkt eenzelfde houding onder haar studenten:

Young women [...] believe that if they were to call themselves feminists, other people would think that they must be strident, domineering, aggressive, and intolerant and – worst of all – that they must hate men. [...] We are witnessing the emergence of a whole new generation of women who are careful to preface every gender-related claim that just might come across as unconventional with ‘I am not a feminist, but...’¹⁰

Door dit soort veronderstellingen is ‘feminisme’ bijna een vies woord geworden: een *F-word*. Ook schrijfster Roxane Gay geeft toe last te hebben van het slechte imago. In haar boek *Bad Feminist* zegt ze hierover:

⁶ De vrouwen met wie ik over mijn scriptie praatte waren over het algemeen enthousiaster, zeker als ik vertelde dat ik Beyoncé als casestudy zou gebruiken en haar muziek dus veel en vaak aan het luisteren was. Of zij het onderwerp daarbij nog echt relevant vonden, kwam in die gesprekken minder aan bod, maar was in ieder geval geen onderdeel van hun eerste reactie.

⁷ Alle 3 de quotes: S.n. (2015) ‘Is feminism still relevant?’

⁸ Beide quotes: Kim (30-07-2014).

⁹ S.n. (11-06-2015) ‘VN-vredestroepen ruilen goederen voor seks’.

Somers (04-07-2015).

¹⁰ Moi: p. 1736.

I was called a feminist and what I heard was, "You're an angry, sex-hating, man-hating victim lady person." This caricature is how feminists have been warped by the people who fear feminism most, the same people who have the most to lose when feminism succeeds.¹¹

Mede om dit stigma zijn er veel vrouwen die zich liever niet met de beweging associëren, ook al zijn ze een voorstander van gelijkheid tussen de seksen. Die tendens is niet nieuw; het feminisme verliest al jarenlang aan populariteit door de vele vooroordelen die er rondom de term bestaan. Een vlugge blik in de Van Dale leert echter dat de definitie van het feminisme heel simpel is:

1. het streven naar een gelijkwaardige behandeling van vrouwen ten opzichte van mannen, m.n. op het maatschappelijke, economische en juridische vlak, en naar doorbreking van de traditionele rolpatronen.
antoniem: masculinisme
2. (*metonymisch*) de groep mensen die zich voor dit streven sterk maakt
synoniem: vrouwenbeweging¹²

Wanneer je deze definitie van het feminisme aan mensen voorlegt, zullen er weinig zijn die het hiermee oneens zijn. Maar waar komt dat slechte imago dan vandaan? Want aan de kern van het feminisme – het opkomen voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen – is door de jaren heen weinig veranderd.

Om deze vraag te kunnen beantwoorden en de casussen in mijn onderzoek op een gegronde manier te kunnen duiden, is het noodzakelijk een goed begrip te hebben van waar feministen zich in voorgaande eeuwen voor hebben ingezet en op welke manier dit gebeurde. Ik zal me bij het maken van dit historisch overzicht richten op ontwikkelingen in de westerse wereld en specifiek op die in het Verenigd Koninkrijk en de Verenigde Staten. De geschiedenis en ontwikkeling van het feminisme worden beschreven in golven, waarin verschillende bewegingen en thema's naar voren komen. Deze zullen kort worden toegelicht.

Ongelijkheid in de eerste feministische golf

De ongelijke verhouding tussen mannen en vrouwen is diepgeworteld in de westerse samenleving en gaat vele eeuwen terug. Bijbelse opvattingen zetten de man al neer als hoofd van de familie en geven hem suprematie over vrouwen. Hoewel dit idee lang leidend is geweest in maatschappelijke denkbbeelden, verzetten vrouwen zich al vanaf de 15^e eeuw tegen deze conventionele patriarchale rolverdeling en het stereotype beeld van vrouwelijkheid. In de 18^e eeuw kwamen vrouwen steeds vaker op hun rechten; zij spraken zich voornamelijk uit in de literatuur en pleitten voor educatie en het omverwerpen van de dubbele seksuele moraal voor vrouwen. Deze claimt dat vrouwelijkheid en seksualiteit niet samengaan: vrouwen met seksuele lusten werden in deze tijd bijvoorbeeld al snel weggezet als hoer, terwijl zij wel het object van mannelijke verlangens waren. In de 19^e eeuw ontstond er vervolgens georganiseerd verzet; in de eerste helft nog in de literatuur, waarin het huwelijk (en de daarin patriarchale rolverdeling) een centraal thema was; in de tweede helft van de eeuw tevens in georganiseerde vrouwenbewegingen, als reactie op de beperkte en beklemmende definitie van vrouwelijkheid. Vrouwen streden voor gelijke rechten op de arbeidsmarkt en in het onderwijs en verzetten zich tegen de dubbele seksuele moraal. Een ander centraal thema onder

¹¹ Gay (2014): p. xi-xii.

¹² S.n. (s.j.) 'Feminisme'.

vrouwenbewegingen in deze periode was het stemrecht. Enerzijds was dit om symbolische redenen, namelijk de erkenning van het voltallig burgerschap van de vrouw, en anderzijds een praktisch nut en een vereiste om pragmatische verbeteringen in het leven van vrouwen aan te kunnen brengen. Hoewel veel campagnes voor stemrecht werden uitgesteld ten tijden van de Eerste Wereldoorlog, kregen de eerste vrouwen (boven de dertig jaar) in het Verenigd Koninkrijk in 1918 stemrecht; in 1928 was dit het geval voor alle vrouwen. In de Verenigde Staten kregen vrouwen landelijk stemrecht in 1919, net als in Nederland.¹³

De tweede golf en het claimen van macht

Het vechten voor algemene burgerrechten voor vrouwen, zoals educatie en stemrecht, stonden dus centraal in wat we later de *eerste feministische golf* zijn gaan noemen. Hoewel deze rechten na de Eerste Wereldoorlog in theorie behaald waren, was in de praktijk nog niet altijd sprake van gelijkheid tussen de seksen. Daarom werden er vanaf het begin van de 20^e eeuw door feministen nieuwe onderwerpen aangesneden, zoals gelijke beloning, vrije beroepskeuze en gelijke voogdijrechten, om daadwerkelijk economische, sociale en wettelijke gelijkheid tussen mannen en vrouwen te creëren. Deze groep feministen behoort tot de *tweede feministische golf*. Er kwam nu, naast gelijkheid, ook aandacht voor het verschil tussen mannen en vrouwen en voor de speciale behoeften van vrouwen, zoals kinderopvang en zwangerschapsverlof. Een nieuw doel onder de vrouwenbewegingen was ook het verschaffen van informatie over anticonceptie en de legalisering ervan. Ook de legalisering van abortus werd een centraal onderwerp.¹⁴

Door de opkomst van de media ontstond er echter ook een negatief beeld van het feminisme na de Tweede Wereldoorlog. Vrouwen zouden door de oorlog asexueel, vermannelijkt en/of verbitterd zijn geworden. Hun protest zou een uiting van hun seksuele frustratie zijn.¹⁵

In veel landen in Europa en in de Verenigde Staten werd abortus pas na de Tweede Wereldoorlog – in de jaren 1960 en '70 – legaal. Vrouwenrechten kwamen direct na de oorlog echter wel vaker op de agenda, onder andere bij bijeenkomsten van de Verenigde Naties. Feministen grepen weer meer naar de pen om zich te uiten over de genderongelijkheid. Simone de Beauvoir beschreef in haar boeken haar persoonlijke, maatschappelijke ervaringen als vrouw. In één van haar belangrijkste werken, *The Second Sex*, beschreef zij de vrouw als Other ten opzichte van de man. Ze zag vrouwelijkheid als een constructie van maatschappelijke normen en verwachtingen. Om gelijkheid te bereiken, moest een vrouw volgens haar voldoen aan mannelijke normen: “she prides herself on thinking, taking action, working, creating in the same terms as man.”¹⁶ Volgens De Beauvoir hielden vrouwen te veel vast aan de ‘privileges van vrouwelijkheid’, terwijl mannen te gemakkelijk vrede hadden met de beperkingen die vrouwen krijgen opgelegd.¹⁷

In de VS gooiden bell hooks en Betty Friedan hoge ogen met hun feministische teksten. Friedan was één van de medeoprichters van de National Organisation of Women (NOW), die ten doel had om vrouwen voltallig deel te laten uitmaken van de Amerikaanse maatschappij in al haar facetten: op

¹³ Walters (2005): p. 6-85.

¹⁴ Walters (2005): p. 86-95.

¹⁵ Walters (2005): p. 90.

¹⁶ Simone de Beauvoir geciteerd in Walters (2005): p. 99.

¹⁷ Walters (2005): p. 98-99.

sociaal, politiek, economisch en persoonlijk gebied.¹⁸ bell hooks had daarentegen kritiek op het heersende feminisme, dat volgens haar geen rekenschap gaf aan rassen- en klassenverschillen en dus bepaalde vrouwen uitsloot, waardoor zij die het meest onderdrukt werden (bijvoorbeeld zwarte vrouwen) nooit voor zichzelf op konden komen. Zij kwam daarom op voor (het accepteren van) de verschillen tussen vrouwen.¹⁹

Ook de controle over het eigen lichaam en de representatie ervan – los van mannelijke objectivering – is een centraal onderwerp in het feminisme aan het einde van de 20^e eeuw. Verschillende vrouwenbewegingen komen in opstand tegen het stereotype beeld dat (in de media) bestaat van vrouwen en het idee van de vrouw als seksueel object. Eén van de meest memorabele protesten vond plaats tijdens de Miss America-verkiezing in 1968 in Atlantic City, waarbij vrouwen protesteerden tegen het feit dat vrouwen enkel beoordeeld werden op hun uiterlijk en hiermee worden geobjectiveerd en gekleineerd. Hoewel feministen hier van plan waren uit verzet tegen de schoonheidsindustrie beha's te verbranden, gebeurde dit niet. Dit beeld is echter in de media wel blijven hangen.²⁰

Een laatste onderwerp dat rond deze tijd aandacht kreeg, en met het bovenstaande samenhangt, is seksueel geweld tegen vrouwen. In *Against Our Will* verwierp Susan Brownmiller het idee dat seksuele intimidatie de schuld is van het slachtoffer en ondermeer hiermee de manier waarop seksuele misdrijven vaak worden vergoelijkt: het idee dat een vrouw het misdrijf zou hebben uitgelokt (bijvoorbeeld door haar kledingstijl).²¹

Gevecht om seksualiteit

Voortkomend uit dit soort protesten ontstond tegen het einde van de 20^e eeuw veel discussie rondom de vrouwelijke seksualiteit en de positie die verschillende groepen feministen rondom dat thema innamen. Omdat deze discussies hoop opliepen, staan ze ook wel bekend als de *sex wars*. Grofweg waren in er in deze *wars* twee kampen: Rosemary Tong maakt een onderscheid tussen radicaal libertaire, die positief tegenover seks stonden, en radicaal culturele feministen, die zich verzetten tegen alle mannelijke vormen van seks en porno. De eerste groep zag in seksualiteit (zowel hetero- als homoseksueel) een vorm van onderdrukking van seksuele minderheden (zoals vrouwen). Om hier verzet tegen te bieden en de controle over hun seksualiteit terug te winnen, zouden vrouwen het recht moeten hebben om elke vorm van seksuele handelingen uit te voeren, zolang deze voor hun eigen genoegen en voldoening zorgt. Deze groep feministen accepteert elke vorm van seksualiteit, mits deze gebaseerd is op gelijkwaardigheid en wederzijdse bevrediging: “no judgments should be made about the rightness or wrongness of any form of sex.”²² De tweede groep ziet heteroseksualiteit als mannelijke seksualiteit en dus als vorm van seksuele objectivering van de vrouw en wijst daarom elke vorm seks af die draait om mannelijke macht. Pornografie zien zij als een uiting van deze seksuele macht. Om controle over de vrouwelijke seksualiteit te herwinnen, zouden vrouwen hun eigen seksuele prioriteiten, zoals intimiteit en emotionele betrokkenheid, voorop

¹⁸ Tong (2009): p. 25.

¹⁹ Walters (2005): p. 102-107.

²⁰ Walters (2005): p. 108-114.

²¹ Walters (2005): p. 114-116.

²² Tong (2009): p. 67.

moeten stellen in plaats van die van mannen.²³ Omdat mannen, aldus de radicaal culturele feministen, uit zijn op macht en orgasme in seks en vrouwen op wederkerigheid en intimiteit, is de enige 'goede' vorm van seksualiteit – de vorm die voldoet aan de verlangens en behoeftes van de vrouw – lesbische monogamie. Om vrouwen volledige seksuele vrijheid te bieden, moet patriarchale heteroseksualiteit volledig afgewezen worden, vindt deze groep feministen.²⁴

De *sex wars* breidden zich ook uit rond het thema pornografie, waar eenzelfde soort scheiding van visies te zien is. De radicaal culturele feministen zagen pornografie als propaganda van patriarchale, seksuele machtsverhoudingen, waarbij de vrouw enkel dient als seksobject en speelbal van mannelijke verlangens. Deze groep feministen was fel tegen pornografie, omdat het vrouwen zou schaden en seksuele intimidatie en huiselijk geweld zou aanmoedigen. "The harm done to women is about men's power over women", zo menen zij.²⁵ De radicaal libertaire feministen zagen pornografie daarentegen als een middel om vrouwen over hun angsten tegenover seks heen te helpen, te experimenteren en seksuele verlangens en fantasieën op te wekken. Zij benadrukken het verschil tussen fantasie en het echte leven en vrouwen zouden om die reden vrij moeten zijn om van alle vormen van pornografie te kunnen genieten, ook als het om gewelddadige pornografie gaat. "Just because a woman wants to explore whether power games are part of what makes sex 'sexy' for her does not mean she wants to serve as an object for male violence in real life", zo beredeneren zij.²⁶ Hoewel de radicaal culturele feministen vrouwelijke seksualiteit dus niet volledig afschrijven, bepleiten zij een vorm van seks die respectvol is en gelijkwaardigheid hoog aangeschreven heeft staan. Dit in tegenstelling tot de radicaal libertaire feministen die elke vorm van seks waarbij een vrouw zich goed voelt aanmoedigen. Beide groepen gingen fel tegen elkaar in en dit zorgde voor grote verdeeldheid binnen het feminisme.²⁷

Er ontstond aan het einde van 20^e eeuw echter ook veel kritiek van buitenaf, die uitvergroot werd in de media. Vooral de legalisering van abortus kreeg veel commentaar, vaak vanuit de conservatieve hoek. Zo verklaarde de Amerikaanse mediamagnaat Pat Robertson in 1992 dat het feminisme vrouwen aanmoedigt hun man te verlaten, hun kinderen te vermoorden en lesbisch te worden. De conservatieve politiek commentator Rush Limbaugh uitte in datzelfde jaar zijn kritiek door de term *feminazis* te introduceren en feministen te presenteren als vrouwen die geobsedeerd zijn door abortus; de moderne variant van de Holocaust.²⁸ Natuurlijk zijn deze uitspraken heel extreem, maar hadden wel degelijk invloed op het imago van het feminisme. Bovendien werden de opvattingen van de radicaal culturele feministen met betrekking tot seksualiteit in de media benadrukt en uitvergroot, waardoor het 'mannenhatende' imago al snel voor waarheid werd aangenomen.

²³ Mannelijke seksualiteit wordt door deze groep gedefinieerd als "driven, irresponsible, genitally-oriented and potentially lethal", terwijl vrouwelijke seksualiteit wordt gezien als "muted, diffuse, interpersonally-oriented and benign". (Tong: p. 67.)

²⁴ Tong (2009): p. 66-67.

²⁵ Tong (2009): p. 68.

²⁶ Ibid.

²⁷ Tong (2009): p. 68-71.

²⁸ Moi (2006): p. 1736.

Keuzevrijheid in de derde golf

De eerder genoemde thema's *body image* en seksualiteit staan ook centraal in de zogenaamde derde feministische golf, die ontstond aan het einde van de 20^e en het begin van de 21^e eeuw.

Sleutelfiguren in deze stroming zijn Leslie Heywood, Jennifer Drake en Rebecca Walker.²⁹ Omdat keuzevrijheid in de derde golf hoog in het vaandel staat, wordt deze vorm van feminisme ook wel *choice feminism* genoemd.³⁰ De stroming focust hiernaast op de persoonlijke beleving van individuen (in plaats van gedeelde ervaringen, zoals in de tweede golf) en het erkennen van de verschillen tussen vrouwen. Op deze manier wordt geprobeerd elke vrouw bij het feminisme te betrekken, ongeacht klasse, ras, nationaliteit of culturele achtergrond (in tegenstelling tot het feminisme van voor die tijd dat volgens kritieken gedomineerd werd door blanke vrouwen uit de middenklasse). Mede om deze reden is er volgens derdegolffeministen geen vaststaande norm om een 'goede feminist' te zijn. In plaats daarvan is de stroming niet veroordelend en richt het zich op (zelf)acceptatie van alle vrouwen.³¹ Politicoloog R. Claire Snyder karakteriseert de stroming als volgt: "the third-wave approach actually exhibits not a thoughtless endorsement of 'choice', but rather a deep respect for pluralism and self-determination."³²

Om zelfacceptatie te bevorderen, heeft het derdegolffeminisme kritiek op de schoonheidscultuur en op de slechte invloed die deze cultuur kan hebben op het zelfbeeld van vrouwen. Zeker in een tijdperk waar schoonheid, door middel van chirurgische ingrepen, maakbaar lijkt te zijn. Ook hier wordt echter de keuzevrijheid en het belang van context benadrukt: een vrouw zou vrij moeten zijn in haar keuze om haar lichaam aan te passen, zolang het ten doel heeft haar eigen behoeften of verlangens te vervullen.³³

De feministen uit de derde golf zetten zich tegelijkertijd sterk af tegen voorgaande generaties om het stereotype beeld van feministen dat in de media was ontstaan van zich af te schudden. Hierbij werden bepaalde 'slechte' aspecten van voorgaande stromingen uitvergroot, om te bewijzen dat de opvattingen van de derde golffeministen hiervan afweken. Hiermee creëerden zij echter karikaturen en benadrukten ze het stereotype beeld dat van het 'klassieke feminisme' bestaat: de protesterende, mannenhatende lesbiennes. Rebecca Walker benadrukt echter de noodzaak van het onderscheid tussen de tweede en derde golf in het feminisme. Snyder zegt daarover: "[she] believes a new wave of feminism is needed because many young women view second-wave feminism as rigid, judgmental, and divisive."³⁴

Het thema seksualiteit is een belangrijk onderdeel van de bovengenoemde tendens. De keuze om (vrouwelijke) seksualiteit wel of niet te tonen wordt door feministen uit de derde golf bij het individu gelegd. Alle keuzemogelijkheden zijn acceptabel, mits een vrouw zich er *empowered* door voelt en niet vernederd of anderszins geobjectiveerd.³⁵ Feministe Amy Richards zegt over vrouwen die hun seksualiteit uiten:

²⁹ S.n. (2010) *A Short History of Feminism*.

³⁰ Snyder-Hall (2010): p. 255.

³¹ Tong (2008): p. 284-289.

³² Snyder-Hall (2010): p. 255.

³³ Snyder (2008): p. 189.

³⁴ Snyder-Hall (2010): p. 258.

³⁵ Tong (2008): p.284-289.

I don't think these women are saying 'I'm going to be female, going to be objectified, going to wear sexy clothes and so on and be part of the backlash against feminism.' I think they're saying, 'I'm going to do all these things because I want to embrace my femininity.'³⁶

Hiermee zetten moderne feministen de ideeën van de libertaire feministen voort. Zij willen taboes rondom seksualiteit en seksueel genot in het feminisme doorbreken en de gefixeerde definitie van gender ontworpen (bijvoorbeeld door het erkennen van 'genderlabels' die breder reiken dan enkel 'man' en 'vrouw'). Om toch te benadrukken dat de derde feministische golf afwijkt van eerdere golven, lijken moderne feministen de opvattingen van de radicaal culturele feministen uit te vergroten en bevestigen ze het heersende stigma rondom het feminisme.³⁷ Hoewel derde golf-feministen claimen *prosex* te zijn, negeren zij echter centrale onderwerpen binnen de discussie, zoals pornografie, prostitutie en SM. Snyder vat dit mooi samen:

Often, third-wave feminism seems to have morphed into being all about choice with little examination of how chosen desires are constructed or recognition of how an aggregation of individual choices can have a negative impact on gender relations at large.³⁸

Door keuzevrijheid voorop te stellen, te focussen op individualiteit in plaats van gemeenschappelijkheid en in grote mate gebruik te maken van online media – derde-golf-feministen vermijden academische publicaties ten behoeve van toegankelijkheid – lijkt deze feministische stroming minder georganiseerd dan de voorgaande twee golven. De derde feministische golf heeft (nog) nauwelijks vaste waarden, juist omdat het niemand wil uitsluiten. Alles kan en alles mag. Om deze reden dreigt het gevaar dat het feminisme aan zeggingskracht verliest. Veel vrouwen twijfelen hierom aan de toekomst van het feminisme en willen zich niet identificeren met de term, mede door de slechte naam die het heeft opgelopen in de media. Zoals hierboven benadrukt, probeert het derde-golf-feminisme dit imago echter te doorbreken en te focussen op positieve aspecten van het feminisme. Door popcultuur te integreren in de stroming als belangrijke bron van productie en kritiek, probeert de stroming aan toegankelijkheid te winnen. Door popiconen te presenteren als rolmodellen, is deze vorm van feminisme laagdrempelig en dient het in potentie een groot draagvlak.³⁹ Om deze reden is het interessant om te analyseren hoe deze iconen het feminisme in hun cultuurproductie (d.w.z. hun muziek, teksten, beelden) inzetten en hoe zij met de rijke geschiedenis die het feminisme heeft omgaan. Dit zal dan ook centraal staan in mijn verdere onderzoek.

Method

Om de hierboven gestelde onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, zal ik onderzoeken hoe (vrouwelijke) seksualiteit, het feminisme en de popcultuur met elkaar in verhouding staan. Ik zal me hierbij specifiek richten op 'popmuziek' als genre: muziek die zich richt op groot, commercieel succes en artiesten die met die muziek in de populaire hitlijsten verschijnen (in Nederland wordt dit kortweg 'top 40-muziek' genoemd, door de populariteit van deze artiesten in die betreffende hitlijst).

³⁶ Amy Richards geciteerd in Tong (2008): p. 288.

³⁷ Moi (2006): p. 1737-1738 en Snyder (2008): p. 176, 188-190.

³⁸ Snyder (2008): p. 189.

³⁹ Snyder (2008): p. 175-178, 185, 191.

Zangeres Beyoncé Knowles zal dienen als casestudy om theorieën rondom dit thema op een praktische manier te duiden. De zangeres is één van de weinige artiesten die zich het feminisme zo expliciet toe-eigent, zowel in de media als in haar muziek. Dit geeft haar een unieke positie in het culturele veld en maakt haar dus een interessant onderzoeksobject. Het is niet de bedoeling om in dit onderzoek een oordeel te vellen over hoe feministisch een artiest als Beyoncé 'echt' is en of zij haar feminisme wel of niet op een juiste manier presenteert. Dergelijke vragen zijn onderdeel van een oneindig debat en wetenschappelijk weinig relevant, omdat er nooit een definitief antwoord op gegeven kan worden. In plaats daarvan wil ik Beyoncé's feministische boodschap analyseren aan de hand van theorieën over het feminisme en de vormgeving van haar boodschap inbedden in een breder, maatschappelijk veld. Daarbij zal ik zowel positieve als negatieve kanten belichten. Naast de invloed van Beyoncé op haar presentatie, zal er ook uitgebreid aandacht worden besteed aan de invloed die de muziekindustrie heeft op die presentatie.

In het eerste hoofdstuk schets ik een algemeen beeld van de muziekcultuur en haar banden met seksualiteit. Ik onderzoek hoe het geseksualiseerde beeld van vrouwelijke artiesten in de popcultuur is ontstaan en hoe vrouwelijke artiesten hier mee omgaan in hun muziek en uiterlijke presentatie. Dit hoofdstuk dient als een kader waaraan later de casus van Beyoncé gemeten kan worden. Aan de hand van theorie van onder andere Meredith LeVande, Kristin Lieb en Imani Perry zal ik duiden welke ontwikkelingen in de cultuursector invloed hebben gehad op de zogenaamde seksualisering van de popcultuur. Daarnaast schets ik een beperkt historisch overzicht van succesvolle (vrouwelijke) artiesten die op een opvallende manier omgaan met die seksualisering. Ik zal me hierbij, zoals gezegd, specifiek op popmuziek als genre richten en vrouwelijke artiesten aanhalen die zowel een feministische boodschap in hun muziek verwerkt hebben, maar zich tegelijkertijd primair bezighielden met de presentatie van hun lichaam. Hoe worden deze vrouwen gepresenteerd in de popmuziek en hoe is het feminisme hierbij door hen ingezet? Aan de hand van die vraag zal duidelijk worden dat er verschillende manieren zijn om mee te bewegen in culturele normen met betrekking tot seksualiteit en uiterlijk en tegelijkertijd weerstand te bieden tegen het bestaande seksisme. Artiesten als Madonna, de Spice Girls, Britney Spears en Eve zullen hierbij een goed referentiekader bieden voor de latere analyse van de hoofdcasus: zangeres Beyoncé. Het *lifecycle*-model van Lieb zal verduidelijken welke stadia vrouwelijke artiesten doorlopen in de moderne muziekcultuur en waarom seksualiteit daarbij een prominente rol heeft. Door uit dit hoofdstuk een aantal hoofdbegrippen te filteren, stel ik een analysemodel op waarmee ik Beyoncé's feministische claim zal onderzoeken. De meest prominente concepten die ik hierin centraal stel zijn: authenticiteit, imago, seksualiteit, toon, context, commercialiteit en autonomie. Theorie van Allan Moore zal helpen een aantal van deze begrippen in perspectief te plaatsen.

Hoofdstukken 2 en 3 zullen zich vervolgens specifiek richten op de casus van Beyoncé. Haar prominente optreden op de MTV Video Music Awards zal pas centraal zal staan in het derde hoofdstuk; het tweede hoofdstuk zal zich wijden aan Beyoncé's voorgeschiedenis: hoe is Beyoncé gekomen tot haar feministische claims? In dit hoofdstuk zal ik onderzoeken welke aspecten in Beyoncé's carrière kunnen worden gezien als aanloop naar haar feministische statement. Het *lifecycle*-model van Lieb zal hier wederom helpen om te duiden hoe Beyoncé verschillende stadia in haar carrière heeft doorlopen en waarom het begrijpelijk is dat zij juist nu een omstreden boodschap presenteert. In dit model zal invloed van de *male gaze* ingebed worden. Het overzicht van Beyoncé's carrière zal lopen van haar tijd in de meidengroep Destiny's Child tot aan de release van haar recente soloalbum *Beyoncé*. Hierbij worden door de zangeres uitgebrachte documentaires en interviews

gebruikt als analysemateriaal. Concepten als authenticiteit, imago, commercialiteit en autonomie zullen in dit hoofdstuk aangehaald worden, om te onderzoeken hoe Beyoncé haar feministische claims geloofwaardig en sterk maakt.

In hoofdstuk 3 zal ik vervolgens Beyoncé's feministische boodschap in detail analyseren, zowel op haar nieuwste cd als in haar optreden tijdens de VMA's. Primaire analysematerialen zijn hier wederom documentaires, maar ook songteksten, videoclip en het artwork van de cd. Wat dragen deze elementen bij aan de statements dat Beyoncé maakt en hoe maken ze die statements sterk? Centraal staat ook de vraag hoe Beyoncé's feminisme op haar nieuwste cd in verhouding staat tot seksualiteit. Hiernaast wordt aandacht besteed aan de manier waarop Beyoncé's feminisme past binnen de derde feministische golf. Er zal in dit hoofdstuk worden toegespitst op het nummer ****Flawless* en de uitvoering die Beyoncé daarvan deed tijdens de VMA's, omdat dit het nummer is waarin ze het meest ugesproken feministische statement maakt. Aan de hand van een nauwkeurige analyse van de songtekst en videoclip van dit nummer, zal ik onderzoeken hoe de zangeres haar boodschap in haar muziek vormgeeft.

In het vierde en laatste hoofdstuk zal ik tenslotte kijken naar de receptie van Beyoncé's feminisme: hoe wordt haar boodschap ontvangen door critici en door haar publiek? Door het vergelijken van verschillende reacties, wil ik Beyoncé's feministische boodschap plaatsen in een bredere, maatschappelijke discussie en onderzoeken welk effect deze boodschap heeft op maatschappelijk vlak. Bovendien zal Beyoncé's statement in een cultureel perspectief worden geplaatst, door haar boodschap te vergelijken met feministische uitspraken van andere popartiesten. Hierdoor zal tevens duidelijk worden dat Beyoncé's feminisme in een brede trend te plaatsen is. Met dit laatste hoofdstuk zal ik tevens onderzoeken of en hoe Beyoncé (en andere feministische artiesten) iets toevoegt aan een moderne versie van het feminisme.

In de conclusie zal ik vervolgens tot een beantwoording van de hoofdvraag komen door verbanden tussen de afzonderlijke hoofdstukken te leggen en Beyoncé's feministische claim in te bedden in feministische, maatschappelijke en muziekculturele context.

1 – Who Run the World?

“Girls rule and boys drool”, dat is volgens journalist Carl Wilson de conclusie die getrokken kan worden uit de gebeurtenissen in de popindustrie van het jaar 2014.⁴⁰ Niet alleen bezetten vrouwelijke zangeressen afgelopen jaar voor het eerst zeven weken lang de top vijf van de Billboard Hot 100 – Amerika’s belangrijkste hitlijst voor singles, wekelijks uitgebracht door Billboard Magazine – ook de zelfbewuste houding waarmee vrouwen zichzelf op de voorgrond plaatsen en hun mannelijke tegenpolen aftroeven is opmerkelijk, volgens Wilson. Zangeressen als Taylor Swift, Ariana Grande en Iggy Azalea ontwikkelden zich van nieuwkomers in de popindustrie tot *leading ladies* van de hitlijsten.⁴¹

Hoewel 2014 dus het jaar van de vrouwen lijkt te zijn, wordt de muziekindustrie nog steeds grotendeels gedomineerd door mannen. Een onderzoek uit 2012 dat werd uitgevoerd door PRS for Music – een vereniging van songwriters, componisten en muziekuitgevers uit het Verenigd Koninkrijk – toont dat twee jaar geleden slechts 13% van hun 95.000 leden vrouw was. Daarnaast bleek dat maar 15% van de Engelse muzieklabels een vrouwelijke eigenaar had.⁴² Eenzelfde tendens geldt voor banen die gerelateerd zijn aan de muziekindustrie: Creative & Cultural Skills – een Britse organisatie die belangen van werknemers in de muziekindustrie behartigt – toonde in 2012 aan dat slechts 32,2% van de banen in de muzieksector wordt ingevuld door vrouwen.⁴³ Dat is een opmerkelijk laag percentage. Wilson bevestigt eenzelfde tendens voor de popindustrie in de Verenigde Staten: “women remain rare among top producers, helping sustain the stereotype that female acts are inauthentic ‘products’, even with creators so clearly self-possessed.”⁴⁴

De ongelijke man-vrouwverhouding leidt ertoe dat zowel binnen als buiten de muziekindustrie wordt gesproken van een *gender gap*, waarbij vrouwen ondergeschikt worden geacht aan mannen in bepaalde delen van het dagelijks leven. Dit ‘gat’ blijkt niet alleen te bestaan op het gebied van muziekproductie, maar ook in consumptie. Uit een onderzoek van muziekdienst Spotify uit 2013 blijkt dat zowel mannen (met een kleine meerderheid in het aantal mannelijke gebruikers) als vrouwen overwegend meer naar mannelijke artiesten luisteren dan naar vrouwelijke. Mannelijke artiesten lijken hiermee een overwicht in de muziekindustrie te hebben.⁴⁵

Naast de hierboven beschreven ongelijkheid tussen mannen en vrouwen in de popindustrie, is ook de conventionele rolverdeling tussen beide seksen in de populaire cultuur scheef. Waar de man vaak wordt afgebeeld als onafhankelijk, rijk en sterk, is de vrouw doorgaans het object van (mannelijke) erotisering en fragmentatie. Daarom zal ik in dit hoofdstuk een overzicht geven van de bestaande conventies omtrent vrouwen en seksualiteit in de populaire cultuur. Hoe is het geseksualiseerde beeld van vrouwen ontstaan, hoe zijn vrouwen hier in het verleden tegen in opstand gekomen en hoe zijn de verhoudingen tussen mannen en vrouwen in de hedendaagse popcultuur?

⁴⁰ Wilson (15-12-2014).

⁴¹ Ibid.

⁴² Baker (21-06-2013).

⁴³ S.n. (12-06-2013) ‘PRS for Music presents Women in Music’.

⁴⁴ Baker (21-06-2013).

⁴⁵ Hunter-Tilney (06-09-2013).

Seksualisering van pop

De hierboven beschreven (ongelijke) rolverdeling is niet nieuw, in tegendeel: seksualiteit is al jarenlang een centraal thema in popmuziek en de objectivering van vrouwen is daar een onderdeel van. Feministische critici wezen in de jaren 60 van 20^e eeuw al op de vrouwonvriendelijke teksten in nummers als *Under My Thumb* en *Stupid Girls* van de Rolling Stones.⁴⁶ De introductie van muziektzender MTV in 1981 leidde tot een versterking van deze objectivering, door een focus te leggen op het visuele aspect van muziek: de muziekvideo. Uiterlijk, schoonheid en seksualiteit werden hierdoor primaire factoren in de carrière van een artiest. In tegenstelling tot radio – dat vóór het MTV-tijdperk het voornaamste openbare medium was voor populaire muziek – maakte MTV het mogelijk om muziek te luisteren en tegelijkertijd naar de artiest te kijken. Hierdoor werd voor het publiek het (visuele) imago van een artiest direct gekoppeld aan diens muziek. Dit leidde tot het ontstaan van verwachtingen vanuit het publiek wat betreft het uiterlijk van artiesten en een verandering van de definitie van succes: succesvolle artiesten dienden vanaf nu niet alleen goede muziek te maken, maar moesten er ook nog eens goed uitzien. Door de bestaande machtsverhoudingen in de populaire cultuur, werden vrouwen het hardst getroffen door deze ontwikkelingen.⁴⁷ Voor sommige artiesten bood deze ontwikkeling echter ook de mogelijkheid om hun muziek te verspreiden via verschillende media en hun succes daarmee te vergroten. Een focus op seksualiteit werkte in dit geval soms in het voordeel van de betreffende popster.⁴⁸

Queen of persona

Een popartiest die de seksualisering zowel omarmd als verworpen heeft, is *Queen of Pop* Madonna. Zij werd gedurende haar carrière gezien als vrouwelijk icoon, feminist en opportunist, maar werd ook bekritiseerd om haar uitdagende imago.⁴⁹ De zangeres bracht in 1984 haar eerste album *Like a Virgin* uit, dat met zijn titel en albumhoes al direct de thematiek in haar werk naar voren bracht: seksualiteit. De videoclip van de gelijknamige single richt zich ook op dit thema en speelt met ideeën over pornografie – een onderwerp dat later in de hele popindustrie centraal zou komen te staan. Door middel van ironie – die al direct opgewerkt wordt door de tegenstelling tussen haar albumtitel en de hints naar pornografie – probeert Madonna het klassieke vrouwbeeld in haar video's te verbuigen.⁵⁰ Het spel met haar persona is in dit opzicht een manier om te laten zien dat Madonna de macht heeft over haar imago en dat ze het vormt naar haar eigen verlangens en wensen. Je kunt je hierbij afvragen of Madonna inderdaad zorgt voor een ontwrichting van de 'fallocentrische cultuur', of dat zij deze juist bevestigt doordat ze zich conformeert naar de seksuele verlangens van de man en de conventionele definitie van vrouwelijkheid.⁵¹ Paul Rutherford zegt hierover:

Feminist scholars found the success of Madonna both fascinating and problematic because she seemed to mock as well as to embrace the prevailing codes of sexuality, which in turn reflected the machinations of their bête noire, patriarchy. Was she friend or foe?⁵²

⁴⁶ Horner & Swiss (1999): p. 86-87.

⁴⁷ Lieb (2013): p. XV – XVI.

⁴⁸ Lieb (2013): p. XVI.

⁴⁹ Whiteley (2000): p. 136.

⁵⁰ Whiteley (2000): p. 137.

⁵¹ Ibid.

⁵² Rutherford (2007): p. 176.

Door het spel met identiteit en seksualiteit probeert Madonna bewust haar publiek te choqueren, om daarmee de bestaande genderproblematiek aan de kaak te stellen. Zoals hierboven al aangestipt werd, heeft dit spel ervoor gezorgd dat critici twijfelden aan Madonna's geloofwaardigheid en oprechtheid binnen het genderdebat:

Everything Madonna did seemed orchestrated for effect: she was the master publicist who fashioned her own self as myth, one reason why people wondered whether there was anything authentic about Madonna and why her biographers later had such difficulty separating the fact and the fiction in her life. [...] Madonna constantly worked to market shock in her performances on television and on stage.⁵³

Daarnaast werd Madonna een gebrek aan muzikaal talent (zowel vocaal en instrumentaal als op het gebied van het schrijven van muziek) verweten en werd haar imago te seksueel bevonden. Deze aspecten beïnvloedden het oordeel over Madonna's integriteit als popster. Madonna verzette zich hiertegen door dit soort kritieken te omarmen als onderdeel van (de ironie van) haar imago. Bruce Horner en Thomas Swiss schrijven hierover:

Accused of lacking vocal, instrumental, and songwriting talent and exploiting her own body as a hypersexual (that is, too visible) object, Madonna has intelligently (and sometimes cynically) turned such critiques back on her wannabe detractors, reabsorbing condemnations as part of her own promotional machinery.⁵⁴

Het spel met persoonlijkheid en genderrollen komt heel duidelijk naar voren in de videoclip van *Express Yourself*, waar Madonna onder haar masculiene pak vrouwelijke lingerie draagt en dus zowel naar (mannelijke) machtsverhoudingen verwijst als naar de lesbische mode van de jaren 20.⁵⁵ Door te spelen met verschillende seksuele rollen, opent Madonna het debat over genderverhoudingen.⁵⁶ Musicoloog en schrijfster Sheila Whiteley zegt hierover: "Madonna acts out a series of roles where she engages with the viewer's awareness that these are both choreographed images and familiar poses made unfamiliar."⁵⁷ Feministisch of niet, het is duidelijk dat Madonna door haar uitdagende houding, de conventionele en geromantiseerde mythes rondom vrouwelijkheid ter discussie heeft gesteld. Hiermee is ze een voorbeeld geworden voor veel popartiesten uit latere generaties.⁵⁸

De popularisering van pornografie

De objectivering van het vrouwelijk lichaam in de popcultuur heeft zich sinds de hoogtijdagen van Madonna's carrière steeds verder ontwikkeld – gedeeltelijk buiten de macht van vrouwen om. Aan het einde van de jaren 90, wanneer de videoclip zijn hoogtijdagen beleeft, komt die objectivering tot een hoogtepunt. Meredith LeVande, muzikant en feminist, bemerkt in die periode een grote verschuiving in de representatie van vrouwelijke popsterren. Naast de toenemende nadruk op uiterlijk en schoonheid door de populariteit van MTV wijst LeVande op een tendens van hyperseksualisering van vrouwen in popmuziek vanaf dat moment. Bijna pornografische afbeeldingen van vrouwelijke popsterren domineerden al snel de *mainstream* media.⁵⁹ Een opmerkelijke ontwikkeling, aangezien de 20^e eeuw juist veel positieve veranderingen bracht voor

⁵³ Rutherford (2007): p. 178.

⁵⁴ Horner & Swiss (1999): p. 181-183.

⁵⁵ Whiteley (2000): p 138, 140

⁵⁶ Whiteley (2000): p 148

⁵⁷ Whiteley (2000): p 149

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ LeVande (2008): p. 293-294.

vrouwen in de westerse wereld, zowel binnen als buiten de muziekcultuur, zoals in de inleiding aangegeven: vrouwen kregen stemrecht in de jaren 20, traden toe tot de arbeidsmarkt en het onderwijs en er ontstond een aantal vrouwenbewegingen, dat bijvoorbeeld protesteerde tegen de objectivering van vrouwen in de schoonheidsindustrie.⁶⁰ Daarnaast behaalden vrouwen aan het einde van de 20^e eeuw ook successen in de popindustrie: in 1996 overtroffen vrouwelijke artiesten hun mannelijke collega's in de Billboard Top 20 Sales Chart en wonnen vrouwen een aantal Grammy Awards in prestigieuze categorieën zoals 'Album of the Year'.⁶¹

Dat de representatie van vrouwen in de media echter niet eenzelfde positieve ontwikkeling doormaakte, wijdt LeVande aan het feit dat de porno-industrie in de jaren 90 grotendeels in handen kwam van grote mediabedrijven die ook invloed hadden op de populaire cultuur, zoals AOL Time Warner, Liberty Media, AT&T en later ook Viacom, dat onder andere MTV onder haar beheer heeft.⁶² Naast de reguliere programmering gingen dit soort bedrijven nu ook pornografische/erotische programma's aanbieden. De opkomst van vrij toegankelijke kabeltelevisie en het Internet zorgde voor ingrijpende veranderingen in de representatie van het vrouwelijk lichaam, aldus LeVande:

Pay-per-view television and the Internet removed the final barriers between consumer and product. Once these barriers were removed, images of women in popular media not only grew increasingly suggestive, but they began to mirror attitudes, body languages, and behaviors seen in actual pornographic fare.⁶³

De (traditionele) mannelijke dominantie in de maatschappij werd zo door de media niet alleen bevestigd, maar ook aangemoedigd. Door een verandering in de Amerikaanse Telecommunications Act in 2003 werd het bovendien voor bedrijven mogelijk om veel verschillende mediakanalen en -bedrijven bij hen onder beheer te brengen (televisiestations, kranten, tijdschriften), terwijl dit voor 2003 door 'cross-ownership'-wetten verboden was (bijvoorbeeld op monopolies te voorkomen). Na de wijziging was echter alles mogelijk: mediaconglomeraten konden zoveel bedrijven en mediakanalen onder hun hoede nemen als ze wilde. Doordat veel kleine bedrijven deze concurrentie niet aankonden, werden deze opgekocht door de grotere bedrijven, zoals AT&T en Time Warner. Hieronder vielen ook de netwerken met een pornografische programmering. Op dat moment werd het dus financieel erg aantrekkelijk om dit soort kanalen over te nemen, omdat ze anders door faillissement zouden verdwijnen. Op deze manier groeiden mediaconglomeraten en konden zij – door hun sterke positie – steeds meer invloed uitoefenen op de boodschap die deze media overbrachten. Seksualiteit werd een handelswaar en het werd economisch aantrekkelijk om popsterren op eenzelfde seksuele manier te presenteren omdat het de belangen van bovengenoemde mediaconglomeraten behartigde. De programmering van mediakanalen werd op deze manier een middel om de cultuur te sturen in plaats van te reflecteren.⁶⁴ Dit heeft een duidelijk effect gehad op de verhouding tussen de maatschappij en de media. Niet alleen werden vrouwen in hun zelfstandige ontwikkeling geremd door de overheersende patriarchale genderverhoudingen in de media, ook werd mannen aangeleerd of zelfs opgelegd zich naar deze rolverhouding te gedragen. Cynthia Carter legt uit dat mannen niet alleen het gevoel hebben dat de dominante positie ten

⁶⁰ Carter (2012): p. 366.

⁶¹ Lieb (2013): p. XVI.

⁶² LeVande (2008): p. 294-295, 298.

⁶³ LeVande (2008): p. 296

⁶⁴ LeVande (2008): p. 296, 299

opzichte van vrouwen van hen verwacht wordt, maar dat ze deze exploitatie van vrouwen door de maatschappij opgelegd krijgen.⁶⁵ Deze assumptie heeft doorgewerkt in de muziekcultuur van die tijd.

Vrouwen verenigd: de girl group

Een groep artiesten die snel te maken kreeg met het groeiende belang van uiterlijk in de popcultuur, waren de zogenaamde *girl groups*. In dit genre van de popmuziek werd gekozen voor een commerciële invalshoek – de muziek werd gemaakt omdat er gemakkelijk geld mee verdiend zou kunnen worden – en dus was het belangrijk dat de artiesten aantrekkelijk waren voor het publiek. Seksualiteit werd in dit opzicht al snel geëxploiteerd met het idee dat seks verkoopt (*sex sells*), want uiterlijk was minstens zo belangrijk als muzikale kwaliteit. Authenticiteit – ofwel echtheid, eigenheid of oorspronkelijkheid – kwam op deze manier minder centraal te staan dan in voorgaande muziekgeneraties. Later zal blijken dat deze tendens ook geldt voor meidengroepen als Destiny's Child.⁶⁶

Bij de introductie van de *girl group* in de muziekindustrie in de jaren 60, werd die commerciële focus direct benadrukt. Dit kwam bijvoorbeeld tot uitdrukking in de uniforme styling van de groepen: elke zangeres zag er (ongeveer) hetzelfde uit. Hierdoor waren de verschillende zangeressen gemakkelijk inwisselbaar (voor het geval er een artiest uitviel). Deze styling zorgde er bovendien voor dat het jonge, vrouwelijke publiek zich gemakkelijk met de groep kon identificeren door zichzelf bijvoorbeeld eenzelfde kledingstijl of kapsel aan te meten. Bovendien werd hiermee de gelijkwaardigheid van de zangeressen en de groepsidentiteit benadrukt en antwoord gegeven aan het verlangen van jonge vrouwen naar acceptatie en het behoren tot een groep. Omdat de individualiteit hier ondergeschikt was aan de groepsidentiteit, werden de artiesten in groepen zoals The Supremes en The Shirelles echter in een positie van machteloosheid geplaatst. Als gevolg van praktische, zakelijke beslissingen van het management hadden de vrouwen weinig inspraak en artistieke invloed op hun muziek.⁶⁷

In dit opzicht behoort de populaire meidengroep Spice Girls, opgericht in 1994, tot een nieuwe generatie girl groups. Hoewel de meidengroep onder leiding van mannelijke managers stond, claimen de vijf dames grote invloed te hebben gehad op de muziek die zij maakten en de identiteit die ze uitdroegen – in tegenstelling tot bijvoorbeeld The Supremes. De meiden waren al snel razend populair en boden met *girl power* als hun strijdleus en hun rebelse imago weerstand aan de overwegend mannelijke muziekindustrie.⁶⁸

Critici trokken de oprechtheid van de feministische boodschap *girl power*-boodschap echter al snel in twijfel. Hoe konden de Spice Girls zich nou profileren als onafhankelijke vrouwen terwijl zij mannelijke songwriters hadden en een mannelijke manager die de touwtjes in handen had? De wijze waarop de groep werd samengesteld – het management organiseerde audities voor het bij elkaar brengen van de band – zorgde tevens voor kritiek op de authentieke waarde van de meidengroep. De Spice Girls werd een gebrek aan muzikaal talent verweten, doordat geen van de dames een instrument bespeelde binnen de formatie en er voornamelijk gefocust werd op zang en dans. Bovendien had de meidengroep meerdere commerciële sponsors, zoals Pepsi en Chupa Chups, en lag

⁶⁵ Carter (2012): p. 370.

⁶⁶ Cyrus (2003): p. 188.

⁶⁷ Cyrus (2003): p. 187-189.

⁶⁸ LeVande (2008): p. 299 en Sheila Whiteley (2000): p. 216-227
Leach (2001): p. 147-148.

er dus een nadruk op de commerciële inslag in hun carrière. Hierdoor werd aangenomen dat de *girl power*-leus en het zogenaamde rebelse imago wel een commerciële strategie moest zijn om populariteit te creëren, zo vonden critici.⁶⁹

De fans bleken het hier echter niet mee eens te zijn: elk nummer dat uitgebracht werd ging regelrecht naar een nummer één-positie in de hitlijsten. Met hun toegankelijke en vrolijke melodieën en songteksten pasten de nummers goed in de belevingswereld van het jonge tienerpubliek. Belangrijke thema's waren vriendschap, plezier, en het hebben van controle over je leven.⁷⁰ Minder op de voorgrond liggen echter ook motieven als seksualiteit en liefde: onderwerpen die in veel van de songteksten terugkomen, maar een groot deel van het jonge publiek waarschijnlijk ontgaan is. Hiermee lijken de dames zich echter toch deels te conformeren aan de heersende (seksuele en uiterlijke) idealen van de popcultuur. Hierbij zorgden de korte rokjes, blote buiken en hoge (plateau)hakken voor een herkenbare, maar soms ook sexy, kledingstijl die veel jonge fans overnamen.

In plaats van een nadruk te leggen op (hun vermeende) muzikale authenticiteit, spelen de Spice Girls met een vorm van alledaagsheid en wekken ze de indruk 'gewone' meiden te zijn, net als hun fans. De Spice Girls claimen een vorm van oprechtheid door zich te profileren als vrolijke *girl(s)-next-door*.⁷¹ Alle vijf de meiden nemen een ander type vrouw aan, zoals de lieflijke *Baby Spice* en de stoerdere *Sporty Spice*. Zo is voor de fans altijd een bepaalde Spice Girl waarmee zij zich kunnen identificeren: "The Spice Girls speak as their audience and with their audience", aldus musicologe Elizabeth Leach. Met de aandacht voor individualisme onderscheidt de meidengroep zich van girl groups uit vorige generaties.⁷² De ogenschijnlijk spontane manier waarop de band bij elkaar werd gebracht, het gebruik van spreektaal in songteksten en het accent op hun 'normale leven' in bijvoorbeeld videoclips, benadrukt een vorm van gewoonheid. De luisteraars worden op die manier steeds betrokken in de muziek, met het idee dat zij (ook) onderdeel (zouden kunnen) zijn van de groep.⁷³

De ethiek van gewoonheid en *being who you wanna*, zoals de Spice Girls die in hun teksten vertegenwoordigen, toont een meer pragmatische en praktische kant van het feminisme. De altijd vrouwvriendelijke insteek en de behandeling van alledaagse onderwerpen toont een zekere daadkracht of inderdaad, *girl power*. Leach stelt dat het feminisme van de Spice Girls, doet denken aan dat van Madonna. Ze spelen met de patriarchale verhoudingen in de muziekindustrie, door zich enerzijds te laten leiden door mannelijke managers, maar het anderzijds te laten weten dat zij actief meewerken in het creatieve proces. Het enorme succes van hun muziek, gaf de Spice Girls daarnaast een grote economische macht. De drang om controle te hebben over hun carrière blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat ze in hun relatief korte bestaan verschillende managers aan de kant hebben gezet.⁷⁴ Hiermee bevestigen de dames hun eigen feministische boodschap. Whiteley zegt hierover:

The sacking of manager [Simon] Fuller [...] reflected a determination to control their own destinies and, in a society and business which remains dominated by sexism and, in the former instance, class, they proved

⁶⁹ Leach (2001): p. 148.

⁷⁰ Whiteley (2000): p. 225.

⁷¹ Leach (2001): p. 149.

⁷² Leach (2001): p. 149-150.

⁷³ Leach (2001): p. 149-150.

⁷⁴ Wyatt (15-01-2014).

that they were able to make choices about their lifestyle and work and remain commercially on top, clearly a big step forward from the 1950s.⁷⁵

Het is interessant hoe in de kwestie rondom de Spice Girls verschillende vormen van authenticiteit naar voren komen. Hoewel er door critici getwijfeld werd aan de echtheid van de *girl power*-boodschap, leken de fans juist wel overtuigd te zijn van de oprechtheid van de groep. Dit toont aan dat authenticiteit slechts een constructie is: volgens Allan Moore is authenticiteit niet van nature aan bepaalde muziek verbonden, maar is het een label dat aan bepaalde muziek of artiesten wordt toegeschreven door verschillende groepen mensen. De toegankelijkheid van de thema's die de Spice Girls in hun nummer bezongen, creëerden een groepsidentiteit voor de (vaak jonge) fans, die als gevolg daarvan een mate van authenticiteit aan de groep toeschreven. Moore noemt dit tweede-persoon-authenticiteit of *authenticity of experience*: een vorm van authenticiteit die wordt toegeschreven als muziek geloofwaardig is voor het publiek.⁷⁶ Met hun nadruk op gewoonheid en de claim invloed te hebben gehad op de muziek die zij uitbrachten, proberen de Spice Girls tevens een vorm van oprechtheid te claimen, die bijdraagt aan een vorm van eerste-persoon-authenticiteit: "conveying the impression that his/her utterance is one of integrity."⁷⁷ De Spice Girls lieten hiermee zien dat je kunt zijn wie en kan doen wat je wilt in je leven en dat het leuk is om daar controle over te hebben. Net als bij Madonna, wisten de Spice Girls op een speelse manier om te gaan met het seksisme in de popindustrie, door zichzelf te profileren als individualistische en onafhankelijke vrouwen.

De commercialisering van seksualiteit

Na de Spice Girls volgden onder andere Britney Spears en Christina Aguilera in het rijtje grote vrouwelijke popsterren met commercieel succes. Beide zangeressen startten hun carrière bij de Mickey Mouse Club en groeiden van daaruit op tot lieflijke, *girl-next-door*-artiesten. Ook zij kregen echter te maken met het groeiende seksisme in de muziekindustrie en de focus op uiterlijk aan het einde van de jaren 90. Hoewel in het begin van hun carrière een nadruk lag op maagdelijkheid, waren de songteksten en videoclippen toen al alles behalve onschuldig (denk aan Britney's eerste single *Hit Me Baby, One More Time*). Voor zangeres Jessica Simpson en in latere tijden ook Miley Cyrus en Taylor Swift geldt eenzelfde ontwikkeling. LeVande wijdt dit aan de 'pornificering' van de popcultuur en stelt: "The music industry is obsessed with advertising the teen age of the female pop star coupled with a sexually charged picture of her."⁷⁸ Opvallend hierin is dat veel van dit 'type' artiesten hun seksualiteit echter zijn gaan omarmen en exploiteren naarmate zij ouder werden, met de kijker als getuige: "the viewer gets the pleasure of watching [them] bloom."⁷⁹ Ook dit kan worden gezien als een commercieel trucje om het seksuele imago van vrouwen te versterken. *Sex appeal* lijkt hierbij een belangrijke factor in het succes van vrouwelijke artiesten. In plaats van te focussen op muzikale kwaliteit wordt er meer belang gehecht aan lichamelijkeheid en de manier waarop vrouwelijke artiesten dit in kunnen zetten in de media (fotoshoots in magazines of op websites) of in liveshows.⁸⁰

⁷⁵ Whiteley (2000): p. 225.

⁷⁶ Moore (2002): p. 220.

⁷⁷ Moore (2002): p. 214.

⁷⁸ LeVande (2008): p. 309.

⁷⁹ LeVande (2008): p. 315

⁸⁰ Lieb (2013): p. XVII.

Het lifecycle-model

De ontwikkeling die deze (vaak jonge) popartiesten doormaken, is goed te duiden aan de hand van het *lifecycle*-model van Kristin Lieb. Met dit model legt zij uit dat een vrouwelijke artiest haar imago moet ontwikkelen op een manier die past bij de verschillende levens-/carrière fases die zij doorloopt om te zorgen dat haar carrière blijft groeien en om te voorkomen dat ze aan relevantie of populariteit verliest. Het startpunt in dit model is de *good girl*-fase, die wordt gekenmerkt door termen als 'schattig', 'onschuldig', 'stabiel' en 'plezier'. De algemene opvatting is dat vrouwelijke artiesten niet direct in een provocatieve rol moeten worden geplaatst totdat zij (minstens) meerderjarig zijn. Naarmate deze sterren ouder worden, groeit de neiging om het *good girl*-imago mee te laten ontwikkelen: dan wel omdat managers nieuwe markten willen aanboren, het publiek/de doelgroep haar idool graag met zich mee ziet groeien of omdat jonge sterren los willen breken van hun onschuldige imago. De volgende fase in het *lifecycle*-model is de *temptress*-fase, waarin seksualiteit en aantrekkelijkheid ("hotness") een belangrijk onderdeel gaan uitmaken van het publieke imago. Voor veel vrouwelijke artiesten is dit ook direct de laatste fase in hun carrière, zo claimt Lieb. In deze fase verandert onder andere de kledingstijl van een artiest – ze zal uitdagende, strakke kleding gaan dragen –, richt ze zich op actieve verleiding van het (mannelijke) publiek en zal haar (privé)leven meer openbaar worden gemaakt, bijvoorbeeld in interviews of roddelbladen. Uiterlijk wordt in de *temptress*-fase het belangrijkste aspect van het publieke imago van een vrouwelijke popster. Lieb zegt hierover: "If you can't pose near naked on the cover of a magazine and be well received, that's a career roadblock."⁸¹ Hierbij worden aspecten als charisma, muzikaliteit en professionaliteit naar de achtergrond geschoven. Er is echter ook een grens in het benadrukken van seksualiteit, aldus Lieb: een artiest moet aantrekkelijk en seksueel beschikbaar overkomen, maar daarin niet té ver gaan om te voorkomen dat zij eindigt in een *whore*-categorie. Vrouwelijke artiesten die niet de fysieke middelen hebben om de *temptress*-fase te behalen (bijvoorbeeld doordat zij minder *sex appeal* hebben), zullen volgens Lieb stranden of blijven hangen in de eerste fase van hun carrière. De gelukkige artiesten die succesvol genoeg zijn om zich verder te ontwikkelen na de *temptress*-fase hebben volgens het *lifecycle*-model zes opties: (1) *change of focus*: een artiest besluit niet langer het spel van de industrie mee te willen spelen en verlaat het systeem; (2) *diva*: een artiest verfijnt haar uiterlijk en ontwikkelt zichzelf tot de beste in haar genre; (3) *whore*: een artiest besluit dat haar seksuele imago haar best verkopende middel is en blijft hier de focus op leggen; (4) *exotic*: een artiest presenteert zichzelf als 'ongewoon' door bijvoorbeeld een nadruk te leggen op haar etniciteit; (5) *provocateur*: een artiest claimt bekendheid door provocerend of aanstotelijk gedrag te vertonen; (6) *hot mess*: een artiest met een extreme vorm van provocerend gedrag dat uiteindelijk leidt tot publieke zelfdestructie. Een ontwikkeling via de fases in het *lifecycle*-model is zichtbaar bij bijna alle (grote) sterren in de popmuziekindustrie. Zoals beschreven is de *temptress*-fase de meest opvallende en in het geval van popsterren als Britney en Christina de meest relevante fase.⁸²

Dare for More

Een goed voorbeeld van de commercialisering van seks – dat op een opvallende manier naar voren wordt gebracht in de *temptress*-fase – is de reclame die Britney Spears maakte in samenwerking met supersterren Beyoncé en P!nk voor colafabrikant Pepsi. In het spotje worden de drie zangeressen

⁸¹ Lieb (2013): p. 102.

⁸² Lieb (2013): p. 90-91, 94-107.

afgebeeld als gladiatoren (of slaven) die, gehuld in metalen bikini's, het regime van 'koning' Enrique Iglesias bevechten. Hoewel er een patriarchale rolverdeling als uitgangspunt wordt genomen – Iglesias heeft de macht over drie mooie, schaars geklede dames – wordt deze gehekeld omdat de vrouwen het gevecht uiteindelijk winnen. Door het sexy uiterlijk van de zangeressen wordt de door hen verworven macht echter direct verbonden aan het naakte lichaam en *sexiness*. Pepsi's slogan 'Dare for More' insinueert dat wanneer je je sexy durft te kleden, je grotere resultaten zult boeken. Deze boodschap lijkt tot vandaag de dag in stand te worden gehouden door de media.⁸³ Door zichzelf te presenteren in een dergelijk spotje nemen de popsterren, een vorm van geconstrueerde seksualiteit aan die volledig in lijn is met de seksistische ontwikkelingen in het medialandschap van die tijd. LeVande zegt hierover:

As Pink, Beyoncé, and Britney beat the imperialistic emperor, they reinforce the myth that power is attained when one's body is on display. [...] Sex itself is not selling Pepsi, but rather a buy-into notion that demeaning women's bodies in exchange for profit is acceptable. What makes it tolerable for these women to perform the myth is that they are portrayed as powerful.⁸⁴

Uit deze uitspraak blijkt direct de ingewikkelde verhouding tussen vrouwelijke seksualiteit en macht. Hoewel het tonen van het lichaam een vrouw macht lijkt te geven, maakt het haar juist ook slachtoffer van *sexual commodification*: haar lichaam wordt als koopwaar behandeld en gezien als product. Dit geeft haar uiteindelijk helemaal geen macht. Toch proberen popsterren als Britney en Christina in hun optredens en videoclippen hun publiek te doen geloven dat er een feministische boodschap zit achter het 'tentoonstellen' van hun (seminaakte) lichaam, door zelfverzekerd en zelfbewust over te komen: "women in pop music getting naked to get heard while thinking they are challenging the status quo", aldus LeVande.⁸⁵ Zij bemerkt hierbij echter een verandering in de representatie van vrouwen: er wordt onafhankelijkheid en controle over de eigen seksualiteit gesuggereerd – misschien wel mede door de ontwikkelingen in de tweede en derde feministische golf rond die tijd – terwijl het lichaam nog steeds geobjectiveerd wordt en de vrouw daardoor ondergeschikt blijft. Het is dus maar de vraag of vrouwen daadwerkelijk *in control* zijn door deze ontwikkeling.⁸⁶

Pimps & bitches in hiphop en R&B

Naast 'mainstream popmuziek' worden ook hiphop en rapmuziek binnen de populaire cultuur gezien als sterk mannelijk. Niet alleen is een groot deel van de hiphopartiesten man, ook de songteksten worden beschouwd als vrouwonvriendelijk.⁸⁷ Waar de pop/rock-scene de vrouw in de loop der jaren nog enigszins als onafhankelijk – al dan niet sterk geseksualiseerd – individu is gaan presenteren, lijkt de hiphopcultuur een (nog) sterkere neiging te hebben om vrouwen als onderdanige, pornografische wezens af te beelden. Het gaat hierbij voornamelijk om zwarte vrouwen, waarnaar gerefereerd wordt met termen als *bitches* en *hoes*. Het is dan ook niet voor niets dat de hiphopcultuur al jaren wordt beschuldigd van misogynie, oftewel vrouwenhaat.⁸⁸

⁸³ LeVande (2008): p. 301-302.

⁸⁴ LeVande (2008): p. 302.

⁸⁵ LeVande (2008): p. 305.

⁸⁶ LeVande (2008): p. 306.

⁸⁷ Horner & Swiss (1999): p. 86-87.

⁸⁸ Perry (2003): p. 136-137.

Ook in hiphop wordt eind jaren 1990 een omwenteling opgemerkt: pornografisch-aandoende beelden gaan de Amerikaanse popcultuur overheersen. Er worden vanaf dat moment steeds meer videoclipjes gepubliceerd waarin (voornamelijk donkere) vrouwen worden geobjectiveerd en op extreem seksuele wijze worden afgebeeld. De toename van hiphopvideo's in de programmering van MTV aan het einde van de jaren 80 en het begin van de jaren 90 leidde tot de creatie van een videogenre dat – veel meer dan in andere muziekgenres tot dan toe – het vrouwenlichaam presenteerde als object van het seksuele genot van mannen.⁸⁹ Seks – en daarmee seksualiteit – werd afgeschilderd als een handelswaar, dat (door de man) verdiend kon worden op basis van zijn rijkdom (hoe meer geld, hoe meer vrouwen).⁹⁰

Hoewel dit soort videoclipjes een focus legt op de heteroseksuele man als subject, trekken ze natuurlijk een breder publiek. Zo zijn er veel jonge vrouwen die deze beelden te zien krijgen en dat geeft een verkeerd signaal af, aldus Imani Perry: “The messages such videos send to young women are instructions on how to be sexy and how to look in order to capture the attention of men with wealth and charisma.”⁹¹ En niet alleen geven dit soort beelden een norm van wat sexy is, het toont donkere vrouwen ook normen rondom een blank schoonheidsideaal, wat jonge vrouwen (onbewust) een slecht zelfbeeld kan geven.

P.I.M.P., de grote hit van rapper 50 Cent, is een typisch voorbeeld van de hiphopcultuur zoals die hierboven geschetst wordt. De titel van het nummer is een directe verwijzing naar pornografie en verwijst naar mannen die geld verdienen aan de exploitatie van vrouwen. Een van de betekenissen die aan de afkorting P.I.M.P. wordt gegeven is ‘Person Into Marketing Prostitutes’, wat op een schrijnende manier de vermeende mannelijke macht over vrouwen aan het daglicht brengt.⁹² De videoclip die bij het nummer werd gemaakt, opent met een beeld van de rapper in een dergelijke controlerende positie. Zodra 50 Cent een nummer selecteert op de iPod die hij in zijn hand heeft, beginnen drie schaars geklede vrouwen om hem heen te dansen. Hiermee wordt verwezen naar de controle die hij daarmee heeft over (zwarte) vrouwen. De zwarte vrouw wordt hiermee gemaakt tot een accessoire of handelswaar, zo meent LeVande.⁹³ De videoclip toont een wereld waarin letterlijk alles om 50 Cent draait.

Het idee dat succesvolle, rijke mannen de macht hebben over vrouwen is ook zichtbaar buiten videoclipjes. Zo verscheen rapper Snoop Dogg tijdens de MTV Video Music Awards in 2003 op de rode loper met twee aangeliijnde dames; wederom een verwijzing naar de zogenaamde macht die een rapper over vrouwen zou hebben door zijn succes en vermogen.

Gelukkig is er ook een aantal vrouwelijke artiesten in de hiphopindustrie die zich afzet tegen het seksisme dat de jaren 90 lijkt te beheersen. Een succesvol voorbeeld is rapster Missy Elliot. Zij speelt met genderverhoudingen door zich te kleden in mannelijk ogende pakken en zichzelf (in videoclipjes) vaak in de vertellersrol te plaatsen – een nogal ongebruikelijke positie voor een vrouw. Hierdoor

⁸⁹ Horner & Swiss (1999): p. 86-87, 92.

⁹⁰ Perry (2003): p. 137.

⁹¹ Perry (2003): p. 138.

⁹² Irv (08-09-2004).

⁹³ LeVande (2008): p. 306-307.

wordt Missy vrijwel nooit op een geobjectiveerde manier gepresenteerd, waardoor zij haar persoonlijke stijl behoudt en controle kan uitoefenen op haar imago.⁹⁴

Waar Missy Elliot zich duidelijk afzet tegen de seksualisering in de popcultuur door zichzelf buiten de conventionele man/vrouwverhoudingen te plaatsen, laten andere artiesten juist van zich horen door te choqueren zoals Madonna dat deed. Rapster Lil' Kim is zo'n voorbeeld. Kims imago zit vol tegenstellingen: zo kleedt ze zich bijvoorbeeld bloot en vrouwelijk, terwijl haar rapteksten ruig en hard zijn. Kim werd aan het begin van haar muzikale carrière gezien als de kritische *bad girl* met het een opvallend uiterlijk: een platte buste, groot achterwerk en zwarte, groene of blauwe haarstukken. In de loop van haar carrière heeft ze zich echter ontwikkeld naar seksueel bewuste popster, die haar siliconen borsten en lange blonde haren benadrukt. Zodoende is ze zich gaan conformeren aan een blank (seksueel) schoonheidsideaal (grote borsten, blond haar, slank) en is ze – door van zichzelf een seksueel product te maken, dat neigt naar Liebs *whore*-fase – haar subversiviteit deels verloren, zo is Perry van mening.⁹⁵

Ook rapster Eve kampt met een dergelijke spanning tussen een (feministische) boodschap en uiterlijke verschijning. In haar teksten behandelt ze feministische onderwerpen zoals huiselijk geweld en moedigt ze vrouwelijk zelfvertrouwen en zelfverzekerdheid aan. Net als Missy Elliot neemt Eve regelmatig een mannelijke rol in als stoere rapper met tatoeages en gouden kettingen. Tegelijkertijd bevestigt ze conventionele machtsverhouding tussen mannen en vrouwen in een aantal videoclipps dat ze maakte met mannelijke hiphopartiesten. Hierin worden de vrouwelijke modellen ingezet als 'seksueel accessoire', terwijl de man de macht lijkt te hebben. Hoewel Eve zich als vrouwelijke ster distantieert van deze videomodellen – “she is dignified and expressive while they are not”⁹⁶ – bevestigt de rapster door die afstand juist de bestaande conventies: “It is her exceptionalism that allows her to have a voice”, aldus Perry.⁹⁷ Doordat Eve hier mee lijkt te bewegen in de misogynie cultuur waar ze zich tegelijkertijd ook vanaf probeert te zetten, kan de oprechtheid van haar feministische boodschap in twijfel getrokken worden.

Zowel Eve als Lil' Kim hebben door hun muzikale succes een zekere macht verworven in de hiphopwereld. De manier waarop beide dames omgaan met hun seksualiteit en seksueel verlangen ligt hier gedeeltelijk aan ten grondslag. Het is hierbij opvallend dat zij claimen dat hun macht niet voortkomt uit hun eigen seksuele verlangen richting een (mannelijke) seksueel subject, zoals dat bij mannelijke artiesten het geval is, maar juist uit hun fysieke aantrekkingskracht op de man: het feit dat ze dankzij hun uiterlijk begeerd worden door mannen, zorgt voor een gevoel van gezag. Deze claim beperkt het feministisch potentieel in hun muziek, zo beweert Perry, omdat beide artiesten zich op deze manier (gedeeltelijk) conformeren aan bestaande genderverhoudingen en schoonheidsidealën.⁹⁸

Perry geeft hierbij aan dat het onderscheid tussen *sexual explicitness* en *internalized sexism* bij vrouwelijke artiesten problematisch is. Wanneer een vrouw zich seksueel expliciet uitdrukt of gedraagt, loopt zij automatisch het gevaar te worden weggezet als hoer, ongeacht de creatieve of bevrijdende intenties ze met die boodschap heeft. Dit komt bijvoorbeeld naar voren wanneer deze

⁹⁴ Perry (2003): p. 139.

⁹⁵ Perry (2003): p. 141.

⁹⁶ Perry (2003): p. 142.

⁹⁷ Perry (2003): p. 142.

⁹⁸ Ibid.

artiest niet de volledige controle over haar imago heeft, bijvoorbeeld omdat ze met een manager samenwerkt die haar imago stuurt. Hierdoor lijkt een vrouwelijke artiest altijd te moeten kiezen tussen het uiten van haar seksualiteit, met bovenstaand gevaar in gedachten – of dat nou is uit trots op haar lichaam of uit zelfobjectivering – of haar seksualiteit volledig af te wijzen. Dit principe wordt ook wel het ‘Madonna/whore’-onderscheid genoemd. In het geval van vrouwen in hiphop is bijvoorbeeld te zien dat vrouwelijke artiesten ofwel hun seksualiteit exploiteren, ofwel zichzelf presenteren in een mannelijke rol om serieus genomen te worden. Er is dus een blijvende frictie tussen vrouwelijkheid, seksualiteit en onafhankelijkheid. Het is moeilijk te bepalen hoe een vrouwelijke artiest haar lichaam of vrouwelijkheid kan tonen zonder af te doen aan de (al dan niet feministische) boodschap van haar muziek.⁹⁹

He knows she wants it

Hoewel in de introductie van dit hoofdstuk is gebleken dat vrouwen steeds nadrukkelijker aanwezig zijn in de top van de muziekindustrie, is genderongelijkheid nog steeds een feit. Ook de problematische machtsverhouding – waarbij de man de macht heeft en de vrouw als seksueel object dient – is nog steeds zichtbaar, bijvoorbeeld in recent uitgebrachte videoclippen en songteksten. Denk bijvoorbeeld aan nummers als *Bubble Butt* (Major Lazor) en *Wiggle* (Jason Derulo feat. Snoop Dogg), waarin het vrouwelijke achterwerk bezongen wordt. Vrouwelijke artiesten lijken bovendien de objectivering van het vrouwelijk lichaam (in dit geval de billen) te bevestigen met nummers als *Booty* (Iggy Azelea ft. Jennifer Lopez).

In dit kader is Robin Thicks hitsingle *Blurred Lines* misschien wel het meest opvallende en meest omstreden voorbeeld. Hoewel het nummer – dat Thicke in 2013 maakte in samenwerking met producer Pharrell en rapper T.I. – op het eerste gehoor een onschuldige, *catchy* popsong lijkt, stuitte het door de seksistische boodschap op de nodige kritiek. Veel critici struikelen zowel over de tekst van het nummer als over de bijbehorende videoclip en noemen het nummer *rapey*. Zinssneden zoals “And that's why I'm gon' take a good girl | I know you want it” en “The way you grab me | Must wanna get nasty | Go ahead, get at me” kunnen vrij intimiderend aandoen.¹⁰⁰ Het bevestigt de oeroude mythe dat een vrouw soms ‘nee’ zegt wanneer zij eigenlijk ‘ja’ bedoelt.¹⁰¹ Hieruit zou inderdaad de conclusie kunnen worden getrokken dat het nummer seksuele intimidatie of seksueel misbruik aanmoedigt. Rapper T.I. bevestigt deze gedachtegang met teksten als “One thing I ask of you | Lemme be the one you back that ass up to” en “I'll give you something big enough to tear your ass in two”.¹⁰² Ook hier worden seksuele handelingen op een zeer expliciete en intimiderende manier overgebracht, waardoor de link met ongewenste intimiteit makkelijk gelegd kan worden.

Bovenstaande implicatie gaat misschien wat ver, maar het is duidelijk dat ‘de vrouw’ in dit nummer in een ongemakkelijke en ondergewaardeerde positie wordt geplaatst. Blogger Wallace Wylie schrijft hierover:

⁹⁹ Perry (2003): p. 141.

¹⁰⁰ Kuo, Shan-Chun (2013).

¹⁰¹ Gay (2014): p. 187.

¹⁰² Kuo, Shan-Chun (2013).

She'll be wasted. She'll have sex. One thing's for sure, Robin Thicke knows she wants it. Is it rape? Perhaps not, but it certainly doesn't sound like seduction. [...] It sounds like a man with some very clichéd views about what women, and men, want from any given sexual encounter.¹⁰³

De videoclip van *Blurred Lines* bevestigt de mannelijke dominantie over vrouwen die in het nummer geïmpliceerd wordt. Er zijn twee versies van de clip uitgebracht, omdat de eerste te seksueel expliciet werd bevonden en werd verwijderd van muziekkanaal YouTube. Dit medium toont nu een gekuiste versie. In beide video's wordt Robin Thicke – gekleed in maatpak en designer zonnebril – omringd door mooie, ranke, blanke vrouwen. In de tweede versie dragen deze vrouwen al weinig verhullende outfits: korte broekjes, beha's en gouden kettingen. In de eerste, originele versie hebben de vrouwen echter niets meer dan een huidkleurige string aan. De vrouwen kijken zelfbewust en zelfverzekerd in de camera, terwijl Thicke vooral de om hem heen dartelende (naakte) lichamen bekijkt. Deze manier van afbeelden, plaatst vrouwen – ondanks dat ze zelfverzekerd overkomen – in een ongemakkelijke, maar vooral kwetsbare positie. Zij zijn (zo goed als) naakt, terwijl alle mannelijke muzikanten (Thicke, Pharrel en T.I.) in de clip volledig aangekleed zijn; er zijn zelfs geen blote armen zichtbaar. Het nummer brengt op deze manier – al dan niet bedoeld – de ongelijke machtsrelatie tussen mannen en vrouwen pijnlijk aan het licht.

Thicke reageerde enigszins verbaasd op de bovenstaande kritiek op het nummer en zegt niet bewust op seksisme te doelen. In een interview met VH1 legt hij uit:

We pretty much wanted to take all the taboos of what you're not supposed to do —bestiality, you know, injecting a girl in her bum with a 5 foot syringe— I just wanted to break every rule of things you're not supposed to do and make people realize how silly some of these rules are.¹⁰⁴

Hoewel de zanger ergens wel toegeeft dat de video activiteiten toont die je 'niet hoort te doen', ziet hij het doorbreken van die regels als bevrijdend en niet als zorgwekkend. Thicke gaat verder: "That was the energy of the video: Let's have a bunch of props, let's take the girls clothes off, and let's just take some chances."¹⁰⁵ Het lijkt dus alsof Thicke taboes of regels wil doorbreken, juist door de problematische, ongelijke machtsverhouding tussen mannen en vrouwen te benadrukken. Het feit dat er geen of weinig sprake lijkt te zijn van ironie of satire in Thicke's uitspraken rondom de genderproblematiek zorgt ervoor dat veel critici sceptisch zijn over Thicke's bedoelingen.

Natuurlijk is dit voorbeeld niet exemplarisch voor de gehele muziekindustrie, maar het toont wel aan dat het seksisme jegens vrouwen nog steeds aanwezig is in de muziekcultuur en de representatie van vrouwen sterk geobjectiveerd kan zijn. Verpakt in een catchy melodietje lijken nummers als *Blurred Lines* onschuldig, terwijl ze eigenlijk een heel problematische boodschap uiten.

Tegelijkertijd ontstaat er binnen de muziekcultuur steeds meer actief tegengeluid tegen dit seksisme. Niet alleen superster Beyoncé claimt een feminist te zijn, maar ook veel collega-celebrity's, zoals Lena Dunham, Taylor Swift, Emma Watson spreken zich uit over het feminisme. Deze tendens kan in zeker opzicht gezien worden als grensdoorbrekend, zeker omdat feministen tot nu toe vaak werden weggezet als mannenhaters met een afkeer voor seksualiteit.¹⁰⁶ Zoals later duidelijk zal worden, bepleit Beyoncé dat het tegendeel waar is. Het feit dat er door popsterren actief positie wordt

¹⁰³ Wylie (26-08-2013).

¹⁰⁴ Graham (06-06-2013).

¹⁰⁵ Graham (06-06-2013).

¹⁰⁶ Lindner (30-05-2014).

genomen in de genderproblematiek bevestigt dat de bestaande *gender gap* niet wordt geaccepteerd. Hoewel veel van deze artiesten zich nog steeds lijken te conformeren aan heersende schoonheidsidealen en daarmee mogelijk aan seksuele mannelijke conventies, is het interessant om te kijken op welke manier zij hun feminisme uiten.

Analysemodel

Uit de bespreking van bovenstaande feministische 'iconen', komt een aantal begrippen naar voren dat van belang is bij het vormgeven van de boodschap die zij uit (willen) dragen. Ten eerste is **authenticiteit** een belangrijk begrip om de geloofwaardigheid van de feministische boodschap te ondersteunen. Wanneer een artiest niet als authentiek wordt gezien, is het onwaarschijnlijk dat het publiek de strekking serieus zal nemen. Aan de hand van de theorie van Allan Moore zijn verschillende vormen van authenticiteit naar voren gekomen: Madonna claimt met haar ironische houding een ander soort authenticiteit dan de Spice Girls met hun claim 'gewone meiden' te zijn en hun imago waar jonge vrouwen zich gemakkelijk mee kunnen identificeren. Het idee dat authenticiteit een term is die wordt toegeschreven aan bepaalde muziek en niet van nature aan specifieke muziek of genres ten grondslag ligt, maakt het een veelzijdig begrip dat op vele manieren beïnvloed kan worden en tevens invloed kan hebben op het imago van een artiest.¹⁰⁷

Ook **imago** is dus een belangrijk begrip, omdat dat het gevoel van authenticiteit kan beïnvloeden en andersom. Zoals bij de bespreking van Madonna naar voren is gekomen, wordt de oprechtheid van haar boodschap in twijfel getrokken, omdat het door haar vele persona moeilijk was waarheid van ironie te onderscheiden. Bij de Spice Girls was dit het geval, omdat de meidengroep een te commerciële houding werd verweten. Liebs *lifecycle*-model toont aan dat ook de carrièrefase waarin een artiest zich bevindt, bepalend kan zijn in het creëren van een geloofwaardige boodschap. Een ver ontwikkelde *diva* kan haar boodschap beter valideren, dan een popster die net komt kijken. Onder het aspect van imago valt ook het uiten van **seksualiteit**. Hoewel de grote nadruk op uiterlijk enerzijds te wijten is aan de popcultuur, hebben artiesten anderzijds ook invloed op de manier waarop zij hun seksualiteit presenteren. Waar Madonna heel provocatief omgaat met haar lichaam en daarmee ironische verwijzingen naar seksualiteit en genderrollen maakt, gebruikt een rapster als Lil' Kim haar lichaam juist om macht in te winnen. In dit opzicht is de **toon** van de boodschap ook van wezenlijk belang. Met een ironische ondertoon lijkt een artiest extremere boodschappen te kunnen uitdragen, dan wanneer de toon juist heel serieus is. Deze tegenstelling is prominent aanwezig tussen een artiest als Madonna, die duidelijk met verschillende genderrollen speelt, en Snoop Dogg, 50 Cent of Robin Thicke, die zich lijken te verschuilen achter een ironische serieusheid (versterkt door de grote zonnebrillen en 'bling') en daardoor extreme (seksistische) boodschappen kunnen uitdragen in hun muziek en videoclip. Maar omdat Thicks boodschap wel serieus lijkt, wordt hij sterker bekritiseerd.

Ook **commercialiteit** is een begrip dat nauw samenhangt met authenticiteit, omdat beiden vaak als antoniemen worden gezien, maar ook met het begrip imago. Sponsordeals of samenwerking met bekende merken hebben invloed op het beeld dat het publiek van de betreffende artiest heeft. Het samenwerken met een goed doel of stichting geeft bijvoorbeeld een ander signaal af dan het meewerken aan een reclamecampagne van een commercieel bedrijf als Pepsi. Het laatstgenoemde kan tot gevolg hebben dat de artiest een te commerciële houding wordt verweten, die mogelijk

¹⁰⁷ Moore (2002): p. 210.

afdoet aan haar artistieke waarde, zoals onder andere bij de Spice Girls en Britney Spears het geval was. Ook hierdoor kan de boodschap die een artiest wil uitdragen minder serieus of gemeend overkomen.

Persoonlijke autonomie is een laatste begrip dat meeweegt in de analyse van muzikale boodschappen. De mate van autonomie van een artiest heeft namelijk invloed op de manier waarop die boodschap overkomt. Bij de Spice Girls was bijvoorbeeld te zien dat hun feminisme als ongeloofwaardig werd beschouwd, omdat zij onder leiding van mannelijke managers stonden. Ook bij popsterren als Britney Spears en Christina Aguilera is het aannemelijk dat hun imago grotendeels werd vormgegeven door platenbazen en managers. Bij een zangeres als Beyoncé zal later blijken dat haar grote mate van zelfstandigheid bijdraagt aan de geloofwaardigheid van de boodschap die zij overbrengt.

2 – Becoming the Boss. Van survivor tot power vrouw.

Zangeres Beyoncé Knowles-Carter is misschien wel de grootste, meest succesvolle popster van het afgelopen decennium. Ondanks haar succesvolle carrière in de meidengroep Destiny's Child (die in 2006 uit elkaar ging) bracht de zangeres in 2003 haar eerste soloalbum uit. In de afgelopen tien jaar heeft ze vervolgens vijf studioalbums – die in de Verenigde Staten allemaal een nummer één-positie hebben gehad in de hitlijsten – en 65 singles uitgebracht. Van het eerste album *Dangerously in Love* zijn inmiddels meer dan 11 miljoen exemplaren verkocht. Beyoncé's nieuwste album *Beyoncé* kwam uit in december 2013 (in eerste instantie exclusief op iTunes, later ook in de winkels) en werd al gauw het snelst verkochte album op muziekservice iTunes.¹⁰⁸

De nu 33-jarige zangeres heeft een plek aan de top van de popindustrie veroverd: haar vermogen wordt geschat op 440 miljoen dollar en de zangeres wordt geroemd door veel van haar collega-muzikanten.¹⁰⁹ In 2008 richtte Beyoncé haar eigen entertainment- en managementbedrijf Parkwood Entertainment op, om onder andere haar eigen management op zich te kunnen nemen, haar imperium verder uit te kunnen breiden en beginnende artiesten te kunnen ondersteunen in hun carrière. Ze zegt hierover:

I felt like I wanted to follow the footsteps of Madonna and be a powerhouse and have my own empire and show other women when you get to this point in your career you don't have to go sign with someone else and share your money and your success—you do it yourself.¹¹⁰

TIME Magazine roemt de zangeres om haar zelfstandigheid en (financiële) onafhankelijkheid en verklaarde haar in april 2014 tot één van de honderd meest invloedrijke mensen ter wereld – een lijst waar ook de paus, Angela Merkel en Vladimir Poetin instaan. En waarom? “She’s the boss”, aldus Sheryl Sandberg, die Beyoncé selecteerde voor de top 100.¹¹¹ De zangeres wordt door Sandberg gepresenteerd als *selfmade woman*, die zelf verantwoordelijk is voor haar recente successen: “Beyoncé doesn’t just sit at the table. She builds a better one. Today she sits at the head of the boardroom table at Parkwood Entertainment. [...] Beyoncé shattered music-industry rules — and sales records.”¹¹² De zangeres wordt neergezet als een vrouw die normen in de muziekindustrie doorbreekt en in die mannenwereld als vrouw een unieke positie inneemt – zij is de baas, zij bepaalt wat er gebeurt.

Zodoende roept Beyoncé vrouwen – zowel op het podium als daarbuiten – op om onafhankelijk te zijn en (vaker) leiding te nemen.¹¹³ Die boodschap kwam al naar voren in haar hitsingle *Run the World (Girls)* (Columbia, 2011) en komt weer onder de aandacht door meer recente media-uitlatingen zoals het spotje voor Ban Bossy, een stichting die zich afzet tegen bestaande vooroordelen over vrouwen, waar Beyoncé aan meewerkte. Er wordt verondersteld dat vrouwen of meisjes die leiding nemen vaak worden afgeschreven als ‘bazig’ of ‘opdringerig’ en daarom hun (leidinggevende) ambities niet durven te volgen. Het woord ‘bossy’ zou verbannen moeten worden,

¹⁰⁸ Caulfield (16-12-2013).

¹⁰⁹ Lynch (02-12-2014).

¹¹⁰ Gensler (22-12-2013).

¹¹¹ Sandberg (23-04-2014).

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid.

vindt de stichting. Om die reden verklaart Beyoncé in het spotje: “I’m not bossy. I’m the boss.”¹¹⁴ Het feit dat de zangeres de leiding geeft, maakt haar niet ‘bazig’ en dat is het signaal dat zij hiermee afgeeft aan (jonge) vrouwen.

Tegelijkertijd is er veel kritiek op de bemoedigende missie van Beyoncé. Want hoewel bovengenoemde uitingen wijzen op een feministische inslag in haar imago, lijkt de zangeres zich in songteksten en (vaak blote) uiterlijk in videoclippen en bij optredens te conformeren aan het bestaande idee over vrouwelijke seksualiteit, dat gericht is op het ‘moeten’ verleiden van de man. De zangeres die ooit “Don’t walk out your house without no clothes on, I told ya” zong, hupst nu bovendien met haar geblondeerde, steile haar in weinig verhullende outfits over het podium.¹¹⁵ Daarnaast vernoemde ze één van haar laatste tours naar haar man: The Mrs. Carter Tour (2013). Dit zou kunnen duiden op het conformeren aan patriarchale normen: iets waar feministen al lange tijd juist tegen in opstand komen.

Doet dit – zoals veel critici zeggen – af aan de geloofwaardigheid van haar boodschap? En hoe zet Beyoncé haar feminisme in op haar laatste album *Beyoncé*? In dit gedeelte van mijn onderzoek zal ik dit soort vragen beproeven en beantwoorden aan de hand van een analyse van het imago van de zangeres en een aantal van haar recent uitgebrachte nummers, documentaires en interviews.

Carrière & Imago

Van good girl tot verleidster

Beyoncé beweegt zich qua muzikale stijl tussen genres als pop, R&B en hiphop. Hierdoor weet de zangeres met haar muziek niet alleen een groot en breed publiek aan te spreken, maar komt ze tevens in aanraking met een breed scala aan muzikale tradities, ook omtrent de representatie van vrouwen. Haar brede muzikale achtergrond geeft Beyoncé enerzijds een unieke uitgangspositie in de muziekindustrie (omdat ze zich, door het combineren van verschillende genres, gemakkelijk kan onderscheiden op muzikaal gebied) en komt haar veelzijdige imago ten goede en is met de jaren steeds subtiel aangepast aan de fase waarin haar carrière zich bevond.

Beyoncé’s imago-ontwikkeling, van Destiny’s Child-lid tot onafhankelijke *powervrouw*, is goed te duiden aan de hand van het eerder geïntroduceerde *lifecycle*-model.¹¹⁶ Lieb ziet Beyoncé als een *career artist*: een artiest met minstens vier hitalbums en waarin platenlabels voor een langere termijn in investeren. De meeste van deze *long-term*-sterren beginnen hun carrière als zogenaamde *good girl* – de eerste fase van het model. Artiesten als Britney Spears en Christina Aguilera, die in het vorige hoofdstuk genoemd werden, zijn hier typische voorbeelden van. Anders dan bij deze popzangeressen ligt in het R&B-genre de oorsprong van deze term vaak in de kerk: de plek waar veel *good girls* leren zingen. Maagdelijkheid, geloof en onschuld zijn doorgaans centrale termen in dit imago. Ook Beyoncé kan in het begin van haar Destiny’s Child-tijd gezien worden als *good girl*. Het R&B-trio uit Houston begon met zingen in kerken en haarsalons en groeide van daaruit op tot *independent women*, zoals ze in hun eigen nummers bezingen. In hun muziek wordt veel gebruik

¹¹⁴ Lean In (09-03-2014).

¹¹⁵ In het nummer *Nasty Girl* van Destiny’s Child (2001). Bron: Hackett, N. (s.j.).

¹¹⁶ Lieb (2013): p. 95.

gemaakt van meerstemmige zang, zoals ook in de kerken vaak het geval is.¹¹⁷ “Their clean, polished image, pitch-perfect vocals, and catchy songs proved a winning combination,” aldus Lieb.¹¹⁸

Ondanks hun in eerste instantie nette, brave imago bewezen de dames van Destiny’s Child al snel ook wel ballen te hebben. In een tijd die door Meredith LeVande bestempeld wordt als sterk pornografisch, bracht de meidengroep singles uit die zich qua boodschap juist van dit seksisme lijken af te zetten. In hitsingles als *Indepent Women, Pt. I* en *Survivor* bezingen de dames (machts)verhouding tussen mannen en vrouwen, onafhankelijkheid, vriendschap en *female empowerment*. Met nummers als *Independent Woman Pt. I* bepleit Destiny’s Child gelijkheid in een relatie en (financiële) onafhankelijkheid van de man – een boodschap die al goed past in de tweede en derde feministische golf:

Try to control me, boy, you get dismissed
Pay my own fun, oh, and I pay my own bills
Always 50/50 in relationships
[...]
All the women who are independent
Throw your hands up at me
All the honeys who makin' money
Throw your hands up at me¹¹⁹

Daarnaast wordt er ingegaan op de objectivering van vrouwen in de popcultuur (en de blote kledingstijl die vrouwen zich daarbij aanmeten) in het eerder genoemde *Nasty Girl* en *Bootylicious*. De laatstgenoemde is een interessant geval, omdat de term *bootylicious* voortkomt uit de hiphopcultuur en geïntroduceerd werd in het nummer *Fuck wit Dre Day* – een samenwerking tussen rappers Dr. Dre en Snoop (Doggy) Dogg. Hoewel de term hier onderdeel is van een nogal vrouwonvriendelijke tekst, gebruikt Destiny’s Child het woord als een teken van vrouwelijk zelfvertrouwen. Op een ironische wijze wordt er gespeeld met deze herkomst. Bepaalde scènes in de videoclip tonen Beyoncé, Kelly en Michelle met grote, gouden kettingen, zonnebrillen en gouden tanden: attributen die in de hiphopcultuur door mannen worden gedragen als een teken van hun rijkdom en macht. Hiermee plaatst Destiny’s Child zich op een gelijk machtsniveau als hun mannelijke collega’s. Tegelijkertijd lijken de dames met dit nummer echter ook mee te gaan in de objectivering van het vrouwelijk lichaam door een grote nadruk te leggen op hun achterwerk.¹²⁰

Hoewel Destiny’s Child extreem succesvol was – hun tweede album *The Writings On the Wall* (1999) was één van de best verkochte albums van 2000 – bracht Beyoncé in 2003 haar solodebuut *Dangerously in Love* uit. Vanaf dit moment is er in Beyoncé’s imago een ontwikkeling zichtbaar van *good girl* naar *temptress* – de tweede fase in Liebs model. Waar Destiny’s Childs laatste hits ook al trekjes hebben van beide fases – ze behandelen een volwassen thema en hebben een volwassen sound, maar het blijft vrij braaf – wordt in Beyoncé’s solonummers *Crazy in Love* en *Baby Boy* een grotere nadruk gelegd op haar seksualiteit. Ook het dragen van uitdagende, nauwsluitende kleding, een actieve verleiding van het publiek en een grotere publieke toegankelijkheid zijn typerend voor de *temptress*. Dat laatste wil zeggen dat de betreffende artiest vaker zichtbaar is in de media en meer

¹¹⁷ Lieb (2013): p. 42, 98-99.

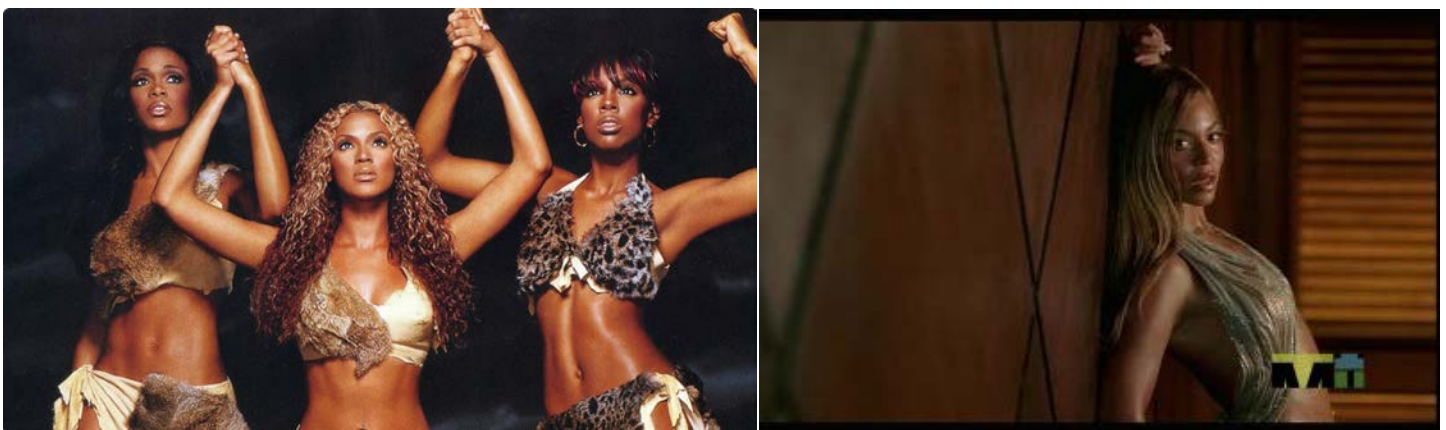
¹¹⁸ Lieb (2013) 98.

¹¹⁹ Frase uit de songtekst van *Independent Women, Pt. I* (1999). Bron: Barnes, Samuel, e.a. (s.j.).

¹²⁰ DestinysChildVEVO (25-10-2009).

blootgeeft over haar persoonlijke leven. Voornamelijk de eerste twee parameters zijn bij de start van Beyoncé's solocarrière direct zichtbaar. Hoewel de kledingstijl van de leden van Destiny's Child al niet bepaald bedekkend te noemen was, wordt er in Beyoncé's solo-optredens een grotere nadruk gelegd op haar rondingen. Daarnaast presenteert de zangeres zich op een meer verleidelijke manier – ze werpt bijvoorbeeld vaak verleidelijke blikken in de camera en danst sensueel – terwijl de dames van Destiny's Child zich vaak wat stoerder gedroegen en in grotere mate hun *urban*, R&B-imago ophielden (afbeelding 2.1 en 2.2). Haar publieke toegankelijkheid wordt na verloop van tijd ook steeds belangrijker voor de vorming van Beyoncé's imago, zoals later in dit hoofdstuk besproken zal worden.¹²¹

De sensualiteit die zich ontwikkelt tijdens *temptress*-fase is enerzijds een teken van de volwassenwording van een vrouwelijke artiest, maar anderzijds een overgave aan de seksualisering van de popcultuur. Popsterren lijken zich hiermee te conformeren naar de patriarchale rolverdeling, waarin het mannelijke seksuele verlangen dominant is. De manier waarop zij in worden afgebeeld op foto's en in videoclipps doet daarom denken aan scopofilie, een term uit de filmwetenschap die geïntroduceerd werd door filmtheoreticus Laura Mulvey. Scopofilie, oftewel het plezier in kijken, is volgens Mulvey een mannelijk concept. In de cinema worden twee soorten blikken onderscheiden: de actieve *male gaze* en de passieve *female gaze*. De man maakt de vrouw met zijn blik subject van zijn erotische of seksuele fantasie en heeft daarmee controle op de wijze waarop een vrouw wordt afgebeeld, aldus Mulvey. Vrouwen conformeren zich vervolgens aan deze fantasie. "The determining male gaze project sits phantasy on to the female form which is styled accordingly", aldus Mulvey.¹²² Het effect van deze zogenaamde scopofilie is terug te zien in afbeeldingen van Beyoncé waarin zij zich duidelijk láát bekijken en zich dus als het ware onderdanig aan de *male gaze* maakt. Dit laatste aspect duidt Mulvey als *to-be-looked-at-ness*. Ze zegt hierover: "Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle: [...] she holds the look, plays to and signifies male desire."¹²³ Hoewel een vrouw dus ook kan spelen met de blik van de man, ziet Mulvey de presentatie van vrouwen wel als een onderdrukking.



Afbeelding 2.1 en 2.2:

Destiny's Child's stoere imago (in *Survivor*, 2001) tegenover de verleidelijke houding van Beyoncé's eerste solowerk (in *Baby Boy*, 2003).

¹²¹ Lieb (2013): p. 98-103.

¹²² Mulvey (1975).

¹²³ Mulvey (1975).

Beyoncé's eerste hitsingles werden gemaakt in samenwerking met gevestigde hiphopartiesten zoals Jean Paul (*Baby Boy*) en Jay-Z (*Crazy in Love*). Met een dergelijke samenwerking kan een nieuwe artiesten snel een sterke identiteit opbouwen door te leunen op het succes en de faam van een gevestigde artiest. Op deze manier wordt het *merk* – de commerciële identiteit – van een nieuwe artiest direct bevestigd.¹²⁴ Tegelijkertijd zorgt deze collaboratie voor een zekere authenticiteit: het werken met gevestigde artiesten levert Beyoncé een vorm van validatie van haar werk. De autoriteit binnen de muziek-/hiphopcultuur van een artiest als Jay-Z – die zijn strepen al verdiend heeft – draagt een authentieke waarde toe aan het werk een (toen) nieuwe artiest als Beyoncé. In termen van Moore kan dit gezien worden als derde-persoon-authenticiteit.¹²⁵ Beyoncé's samenwerking met deze hiphopartiesten, en later ook haar relatie met Jay-Z, zorgen tevens voor een *bad girl*-kant aan haar imago, die doet denken aan de R&B-stijl van Destiny's Child.

Het imago van een sexy verleidster met een rebels randje heeft Beyoncé de mogelijkheid gegeven om onderwerpen als *female empowerment* en onafhankelijkheid aan te snijden in haar muziek. Hoewel de zangeres zich aan het begin van haar carrière vooral richtte op weinig geëngageerde, gemakkelijk verteerbare popmuziek, heeft een maatschappelijk bewustzijn toch vrij snel zijn plaats gevonden in Beyoncé's muziek, al dan niet op een onopvallende manier. Het nummer *Single Ladies (Put a Ring on It)*, dat werd uitgebracht in oktober 2008, werd bijvoorbeeld al snel gezien als anthem voor vrijgezelle vrouwen. Ook het nummer *If I Were a Boy*, dat net als *Single Ladies* van het album *I am...Sasha Fierce* komt, brengt subtiel een onderwerp als genderongelijkheid naar voren. Hoewel Beyoncé zich op dit punt in haar carrière nog verschuilt achter haar alter ego Sasha Fierce en daarmee een soort afstand creëert tussen haar publieke persona en haar privéleven, heeft ze zich in de jaren daarna steeds meer opengesteld voor de wereld.¹²⁶ Door middel van interviews en posts op sociale media wekt de superster de suggestie meer van haar leven te laten zien.

Lieb verklaart deze tendens als een marktproces om een sterkere positie te claimen in de muziekmarkt. Deze strategie heeft tot gevolg dat de grenzen tussen de publieke sfeer en het privéleven steeds meer vervagen en dat beide werelden ogenschijnlijk steeds meer in elkaar overlopen. Het gebruik van sociale media heeft een grote invloed op dit proces, omdat artiesten hiermee heel gemakkelijk kleine deeltjes van hun privéleven kunnen tonen. Wanneer dit gebeurt, is het niet langer mogelijk een onderscheid te maken tussen een privé persoonlijkheid en het publieke imago dat zij van zichzelf geeft. Hierdoor is het voor het publiek gemakkelijker zich te identificeren met de betreffende popster; je hebt het gevoel haar te kennen. Dit is echter een vorm van kunstmatigheid: het gaat hierbij om een nauwkeurig vormgegeven merk.¹²⁷

Stappen richting het feminisme

De documentaire *Life is But a Dream*, die uitgebracht werd op 16 december 2011, draagt bij aan de creatie van die intieme sfeer. De documentaire geeft Beyoncé's publiek een kijkje achter de schermen in haar leven als artiest, maar ook daarbuiten. Zo is er veel homevideomateriaal in verwerkt met beelden uit de jeugd van de zangeres en overpeinzingen die ze zelf filmt met haar telefoon. Beyoncé vertelt veel persoonlijke verhalen: van de beslissing om haar eigen management op zich te nemen tot

¹²⁴ Lieb (2013): p. 52-53.

¹²⁵ Moore (2002): p. 218.

¹²⁶ Sasha Fierce was het alter ego dat Beyoncé gebruikte op het podium om zich sterker, stoerder en sexy'er voor te doen dan ze zich eigenlijk voelde. Dit alter ego heeft ze inmiddels vaarwel gezegd.

¹²⁷ Lieb (2013): p. 31.

persoonlijke herinneringen aan een miskraam en een nieuwe zwangerschap. Hoewel Beyoncé in de documentaire eigenlijk heel vaag blijft en de interviews weinig diepgang hebben, geeft de documentaire de kijker een klein beetje meer inzicht over hoe Beyoncé omgaat met persoonlijke situaties en tegelijkertijd haar carrière overeind houdt.¹²⁸

Ook Beyoncé's feministische boodschap wordt langzaam vormgegeven in de periode dat de documentaire gemaakt werd. Na de officiële breuk met haar vader als manager in 2011 heeft de zangeres namelijk de vrijheid om zich te richten op wat ze echt belangrijk vindt, zo zegt ze zelf. Haar eerste beslissingen als manager gingen dan ook over de toekomst. Het ultieme doel dat de zangeres daarbij voor eigen had, is het bereiken van onafhankelijkheid.¹²⁹ Een punt dat daarmee naar voren komt, is dat Beyoncé meer van zichzelf wil laten zien in haar muziek. Ze wil zich niet meer verbergen achter een alter ego als Sasha Fierce of een manager die beslissingen voor haar neemt. Ze wil laten zien dat ze inmiddels zelf sterk en zelfverzekerd genoeg is en haar werk persoonlijker maken. In de documentaire zegt ze daarover: "I want to sing about how much I hate myself that day, if that's how I feel."¹³⁰ Eerlijkheid zal dan ook een belangrijk thema zijn in de muziek die na de documentaire uitbrengt. "Stop pretending like I have it all together. And if I'm scared, be scared. Allow it, release it, move on.", aldus de zangeres.¹³¹ Ook laat Beyoncé blijken dat *female empowerment* inderdaad een belangrijk thema in haar muziek (aan het worden) is. De zangeres wil naar eigen zeggen een voorbeeldfunctie vervullen voor vrouwen overal ter wereld: "I always think about women and what they need to hear. It's difficult being a woman. We need that support and we need that escape sometimes."¹³²

Life is But a Dream toont tevens de voorbereiding voor Beyoncé's optreden tijdens de Billboard Music Awards in 2011 – het eerste optreden dat zij doet in de wetenschap dat ze zwanger is van haar dochter Blue Ivy. De voorbereiding voor de show is een enorme artistieke onderneming: van het ontwikkelen van op maat gemaakte visuals tot het instuderen van danspassen en misschien wel het belangrijkste, het vormgeven van de boodschap die Beyoncé met dit optreden wil uiten. Hoewel het optreden op artistiek gebied naar eigen zeggen een grote gok was, was de drang om haar boodschap te uiten zo groot, dat ze de gok waagde. Waarom dit optreden precies zo'n grote gok was, wordt voor het gemak buiten beschouwing gelaten.¹³³

Beyoncé's boodschap spreekt echter voor zich. Tijdens de awardshow brengt de zangeres haar nieuwe hit *Run the World (Girls)* ten gehore: op dat moment hét strijdlied voor alle onafhankelijke, sterke vrouwen in de wereld. De zangeres opent haar optreden dan ook met sterke woorden:

Even when you can't see me, you feel me. Our power is ever present. I am woman and when I think I must speak. Men have been given the chance to rule the world. But ladies, our revolution has begun. Let's build a nation. Women everywhere, run the world!¹³⁴

Het is een krachtig statement en tevens een belangrijke stap in de richting van haar latere toewijding aan het feminisme. In haar documentaire legt Beyoncé uit waarom ze het zo belangrijk vindt deze

¹²⁸ Ed Burke (2013).

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Beyoncé [YouTube-kanaal] (15-12-2011).

boodschap uit te spreken. Het maakt haar kwaad dat vrouwen nog steeds niet dezelfde kansen en dezelfde hoeveelheid salaris krijgen als mannen. Geld geeft mannen namelijk de macht om de baas te zijn (of te spelen) en om maatschappelijke waarden te bepalen, en daarmee de mogelijkheid om vorm te geven wat vrouwelijk of sexy is, aldus de zangeres. Daarom stelt ze het volgende: “We have to step up as women and take the lead. And reach as high as humanly possible. That’s what I’m gonna do, that’s my philosophy.”¹³⁵

Beyoncé presenteert zich in *Life is But a Dream* als ‘gewone vrouw’ door emotionele en persoonlijke momenten in haar leven te tonen en te benadrukken dat ze veel geluk heeft gehad in haar carrière. Op deze manier wordt de afstand tussen het publiek en de superster verkleind en wordt er ruimte gemaakt voor een meer intieme en persoonlijke inslag in haar muzikale werk. De beelden van Beyoncé in haar werkproces, tonen dat de zangeres naast gewone vrouw ook een gepassioneerd artiest is. Het is in de documentaire gemakkelijk om waardering voor de zangeres op te brengen en je als kijker met haar te identificeren. Beyoncé bepleit dat je met hard werken alles kunt bereiken wat je wilt.

In de documentaire wordt gesuggereerd dat Beyoncé een periode van grote, persoonlijke groei doormaakt. Er is te zien hoe ze belangrijke beslissingen maakt en tot inspirerende inzichten komt. Deze ontwikkeling is wederom te duiden aan de hand van Liebs model: Beyoncé ontplooit zich langzaam van *temptress* in *diva*. Volgens Lieb kan een artiest zich na de *temptress*-fase op verschillende manieren ontwikkelen, zoals is uitgelegd in hoofdstuk 1. Hoewel voor een groot deel van de vrouwelijke popsterren, het ontgroeien van de *temptress*-fase (bijvoorbeeld door leeftijd of uiterlijk) het einde van haar carrière betekent, hebben sommigen het geluk verder door te kunnen groeien. Dit kan bijvoorbeeld door in opstand te komen tegen het systeem van seksisme en objectivering, door haar focus radicaal te veranderen, zich af te zetten tegen haar jeugdige imago door te rebelleren en provoceren of, zoals het de *diva* betaamt, zich ontwikkelen tot de beste artiest in haar vakgebied en/of genre en proberen de seksistische normen van de muziekindustrie te overstijgen. Lieb beschrijft deze fase als de “classiest, most elegant stage in a female pop star’s *lifecycle*.”¹³⁶ Het is een benijdenswaardige positie die zich karakteriseert door grote budgetten, hoge eisen en spectaculaire optredens. In deze fase is de stem en het muzikaal talent van de artiest het belangrijkste en worden andere aspecten in het imago naar de achtergrond verplaatst. Bovendien brengt deze fase een artiest in de positie om haar eigen beslissingen te maken.¹³⁷ Lieb zegt hierover:

When an artist reaches this place in the industry, she can begin to call some of her own shots, as her talents have generated considerable revenue and are expected to do so over a comparatively long career. Being a diva is about what an artist can do vocally and what she can command as a result of this prowess.¹³⁸

Veel van de aspecten van deze fase in het *lifecycle*-model zijn inderdaad zichtbaar in Beyoncé’s huidige carrière: ze heeft haar eigen management in handen genomen en maakt dus haar eigen beslissingen; haar muziek is persoonlijker en meer geëngageerd, waardoor er steeds meer aandacht is voor haar muzikale talent in plaats voor haar commerciële imago; ze wordt geroemd als grootste, meest succesvolle entertainer van haar generatie; en voor haar indrukwekkende optredens en videoclippen zijn zichtbaar grote budgetten beschikbaar. Anderzijds wordt er nog steeds veel aandacht

¹³⁵ Ed Burke (2013).

¹³⁶ Lieb (2013): p. 113.

¹³⁷ Lieb (2013): p. 90-91, 113.

¹³⁸ Lieb (2013): p. 113.

gevestigd op haar uiterlijk en seksualiteit. Hoewel de zangeres hier misschien wel deels zelf voor verantwoordelijk is – door zich bloot en sexy te kleden – wijst het er ook op dat Beyoncé zich het *diva*-stadium nog niet helemaal heeft toegeëigend.

Tegelijkertijd kan Beyoncé's imago ook deels worden geclassificeerd als *the exotic* – één van de andere categorieën waarin een *temptress* zich kan ontwikkelen. Volgens Lieb is dit een soort verzamelcategorie voor artiesten die om bepaalde redenen buiten de traditionele norm van popsterren vallen, bijvoorbeeld door etniciteit of ras. *Exotic* staat in dit geval voor een artiest die wordt gezien als “a little different, hard to classify, and somewhat unusual or mysterious.”¹³⁹ Naast Beyoncé valt bijvoorbeeld zangeres Shakira, door haar Zuid-Amerikaanse afkomst, in deze categorie. Hoewel Beyoncé haar Afro-Amerikaanse wortels nooit erg benadrukt, zijn er wel aspecten in haar imago en muziek die passen in de *exotic*-categorie. Hierbij valt te denken aan het steeds terugkerende muzikale spel met de genres pop, hiphop en R&B (waarvan de laatste twee hun oorsprong hebben in de Afro-Amerikaanse cultuur) en tekstuele verwijzingen naar de hiphopcultuur. Jody Rosens beschrijving van Beyoncé's imago in *The New Yorker* maakt duidelijk hoe kenmerken van *the exotic* in Beyoncé's muziek gecombineerd worden met die van de *diva*:

No one else has blended contemporary sounds and attitudes—the beat and bravado of hip-hop—with so much musical tradition [...] She is such an effortless entertainer, such an unerring singer and hooper, that it's easy to overlook her music's defining quality: strangeness. Beyoncé is an eccentric, a vocalist with truly weird and original melodic and rhythmic approaches.¹⁴⁰

Met die muzikale stijl onderscheidt Beyoncé zich van andere succesvolle artiesten, zoals Celine Dion en Madonna. Tegelijkertijd draagt dit exotisme bij aan haar *sex appeal*, wat de blijvende nadruk op Beyoncé's rondingen en ‘vollere’ figuur verklaart.¹⁴¹

De combinatie van de hierboven behandelde aspecten geven Beyoncé echter wel de uitzonderlijke positie die zij nu heeft. Haar muziekstijl, die regelmatig neigt naar hiphop en R&B, doet Beyoncé haar Afro-Amerikaanse oorsprong eer aan. Het is echter opvallend dat de zangeres zich nauwelijks uitspreekt over problemen wat betreft ras, terwijl ze als donkere vrouw toch een bijzondere positie inneemt in de (overwegende blanke) popindustrie. Rosen geeft aan dat Beyoncé rassenkwesties wil overstijgen en er daarom weinig aandacht aan besteedt:

You could make the case that Beyoncé has reached an unprecedented position in American life. She is a black woman who has claimed the mantles of America's Sweetheart, National Bombshell, and Entertainer-in-Chief. [...] She is by far the “blackest”—musically and aesthetically—of all the post-Madonna pop divas; she represents African-American women's anger and power like no one in popular culture since Aretha Franklin. Of course, the privilege to ignore race altogether is a sign of Beyoncé's queenly status, and in “Life Is But a Dream” she avails herself of it. Instead, we get bromides: “We're all going through these problems,” she says. “We all have the same insecurities.”¹⁴²

Beyoncé lijkt universele onderwerpen als genderongelijkheid dus belangrijker te vinden dan rassenongelijkheid, omdat dit alle vrouwen aangaat.

¹³⁹ Lieb (2013): p. 114.

¹⁴⁰ Rosen (20-02-2013).

¹⁴¹ Lieb (2013): p. 114.

¹⁴² Rosen (20-02-2013).

Power vrouw

Beyoncé is al lange tijd bezig om haar imago als *power vrouw* op te bouwen. In haar ontwikkeling van onschuldige *good girl* naar zelfbewuste *diva* heeft Beyoncé steeds meer nadruk gelegd op *female empowerment*. In dat traject is haar autonomie gegroeid, waardoor ze steeds beter verantwoordelijkheid kan nemen voor haar eigen beslissingen en meer expliciete boodschappen kan uitdragen. In de documentaire *Life Is But a Dream* is een meer open versie van Beyoncé te zien, die haar publiek (soms intieme) fragmenten uit haar persoonlijke beleving toont. Het loslaten van haar alter ego Sasha Fierce zorgt voor een vergroting van haar autonomie, die bijdraagt aan een gevoel van authenticiteit rondom Beyoncé's werk. Het samenwerken met een stichting als Ban Bossy of een gevestigde muzikant als Jay-Z, valideren die authenticiteit. Haar positie als *diva* geeft Beyoncé meer vrijheid in het vormgeven van haar boodschap en geeft haar de mogelijkheid om een omstreden kwestie als ras te overstijgen en zich te richten op een breder publiek. Beyoncé wil met haar feministische boodschap álle vrouwen aanspreken (zoals al bleek uit haar optreden op de Billboard Music Awards) – een doel waarvan in het volgende hoofdstuk zal blijken dat het goed in het moderne feminisme past.

3 – Reclaiming the F-Word.

Self-Titled

Dat Beyoncé inderdaad de baas is, zoals de Ban Bossy-campagne suggereert, is te zien bij de productie van haar nieuwste album *Beyoncé*, dat onaangekondigd uitkwam op 13 december 2013. De zangeres maakte dit album grotendeels in eigen beheer en was actief betrokken bij het schrijf- en productieproces. Ze koos zelf met welke artiesten, producers en schrijvers ze wilde samenwerken en hield de releasedatum geheim. Hiermee wilde de zangeres controle houden over het proces en geen hype creëren in de aanloop naar de release van haar album; ze wilde het brengen als een cadeau van haar naar haar fans, zo beredeneert ze. In de minidocumentaire *Self-Titled*, die met het album uitkwam, vertelt Beyoncé hierover:

Now people only listen to a few seconds of a song on their iPods. They don't really invest in a whole album. It's all about the single and the hype. It's so much that get's between the music and the artist and the fans. I felt like: I don't want anybody to give the message when my record is coming out. I just want this to come out when it's ready, and from me to my fans. I told my team: 'I want to shoot a video for every song and put them all out at the same time.' Everyone thought I was crazy, but we're actually doing it. It's happening.¹⁴³

Beyoncé's nieuwe, naar zichzelf vernoemde album is een zogenaamd *visual album*: een geheel waarin muziek en beeld elkaar aanvullen en versterken. Bij elk nummer werd een videoclip gemaakt en alle nummer en clips werden tegelijk (in plaats van per single) uitgebracht. Hiermee wilde Beyoncé haar luisteraars een andere muzikale ervaring bieden dan gewoonlijk en hen het album als geheel laten beleven. De video's zijn een afbeelding van de visuele associatie die de zangeres heeft bij haar muziek en ze maken het album op die manier heel persoonlijk.¹⁴⁴

Ook de nummers en teksten zijn voor Beyoncé erg persoonlijk. Hoewel ze tot nog toe altijd het gevoel heeft gehad rekening te moeten houden met de eventuele reacties van haar publiek (dat zowel jonge kinderen en tieners als volwassenen en moeders bevat), zegt de zangeres zich voor dit album voor het eerst volledig open te hebben gesteld. Ze zegt hierover: "At this point I feel like I've earned the right to be me and to express any and every side of myself."¹⁴⁵ Terugkerende thema's op het album zijn dan ook eerlijkheid, zelfacceptatie en het vinden van schoonheid in imperfectie. Deze thema's worden benadrukt in nummers als *Pretty Hurts*, dat zich afzet tegen de extreme schoonheidsidealen van de hedendaagse cultuur ("Pretty hurts | We shine the light on whatever's worst | Perfection is a disease of a nation"¹⁴⁶), en *Jealous*, waarin Beyoncé de menselijke dingen in haar relatie bespreekt ("I'm just jealous | I'm just human | Don't judge me"¹⁴⁷). Perfectie is niet belangrijk volgens de zangeres, maar geluk en ontwikkeling des te meer: "At this point in my life that's what I'm striving for: growth, love, happiness, fun. Enjoy your life, it's short. That's the message", aldus Beyoncé over haar album.¹⁴⁸

¹⁴³ Beyoncé [YouTube-kanaal] (13-12-2013).

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Beyoncé [YouTube-kanaal] (03-01-2014).

¹⁴⁶ Coleman; Furler; Knowles (2013).

¹⁴⁷ Fisher, Noel; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013).

¹⁴⁸ Beyoncé [YouTube-kanaal] (17-12-2013).

Hiernaast is ook het feminisme een belangrijk onderwerp op *Beyoncé*. De zangeres was hiermee één van de eersten in een reeks popsterren die het afgelopen jaar zo expliciet verklaarden feminist te zijn.¹⁴⁹ Beyoncé verwerkte in meerdere nummers teksten die het feminisme aanhalen en brengt daarmee een opvallende boodschap naar buiten. Dat het album ook veel aspecten van seksualiteit behandelt, lijkt met die boodschap in strijd te zijn. Zo beschrijven *Blow* (“Keep me coming, keep me going | Keep me humming, keep me moaning”¹⁵⁰) en *Rocket* (“Climb until you reach my peak babe”¹⁵¹) vrij expliciete seksuele handelingen, maar wel in een wederkerige relatie. In *Partition* bezingt Beyoncé bovendien haar liefde in een duidelijk patriarchale verhouding: “Take all of me | I just wanna be the girl you like”.¹⁵² De seksueel expliciete videoclip bij het nummer versterkt het verleidingsprincipe in het nummer en verwijst naar pornografie (afbeelding 3.1). De clip is gebaseerd op de shows van het Parijse cabaret Crazy Horse Saloon, dat bekend staat om zijn optredens met naakte danseressen, en beeldt Beyoncé af in een soortgelijke opvoering.¹⁵³ Hiermee lijkt Beyoncé zich (wederom) te onderwerpen aan mannelijk verlangen en aan de zogenaamde *male gaze*, zoals Mulvey die definieert. Hoewel Mulveys theorie zich richt op de cinema, kan deze ook toegepast worden op andersoortige opvoeringen, zoals het theater of videoclips. Omdat Beyoncé zich in *Partition* in de rol van verleidster plaatst die een show en onderworpen wordt aan de mannelijke blik: letterlijk omdat ze de show opvoert voor haar man en de mannelijke karakters in de clip, maar ook figuurlijk omdat de camera een mannelijke blik in beeld brengt en het publiek met die blik naar de video kijkt. Hierbij maakt ze zich tot object van het seksuele verlangen van de man.¹⁵⁴

Opvallend aan *Partition* is echter dat het afsluit met een Frans citaat waarin Beyoncé beschrijft dat seksualiteit en feminisme elkaar niet uit hoeven te sluiten:

Est-ce que tu aimes le sexe?
Le sexe. Je veux dire, l'activité physique.
Le coït. Tu aimes ça?
Tu ne t'intéresses pas au sexe?
Les hommes pensent que les féministes détestent le sexe
*Mais c'est une activité très stimulante et naturelle que les femmes adorent.*¹⁵⁵

De tekst is gebaseerd op een gesprek tussen Maude Lebowski en the Dude in een scène uit de film *The Big Lebowski* en wijst op de ogenschijnlijke tegenstelling tussen het feminisme en seksualiteit.¹⁵⁶ Beyoncé lijkt die tegenstelling in *Partition* te willen ontkrachten en het feminisme van haar man- of seks-hatende imago te willen ontdoen. Verleidelijk willen zijn voor een man hoeft niet af te doen aan het zelfrespect van een vrouw, zo vindt de zangeres. Sensualiteit is namelijk een integraal onderdeel van wie zij is – iets waar ze trots op is en dus graag wil tonen: “I don’t at all have a shame about being sexual. And I’m not embarrassed about it and I don’t feel like I have to protect that side of me, because I do believe that sexuality is a power that we all have.”¹⁵⁷ De zangeres ziet zichzelf hierin ook als voorbeeld voor andere vrouwen en zij moedigt hen aan de controle te nemen over de eigen

¹⁴⁹ Alter (24-04-2014).

¹⁵⁰ Williams; Knowles; e.a. (2013)

¹⁵¹ Pimentel; Knowles; e.a. (2013).

¹⁵² Knowles, Beyonce; Timberlake, Justin R.; e.a. (s.j.).

¹⁵³ Beyoncé [YouTube-kanaal] (30-12-2013).

¹⁵⁴ Mulvey (1975).

¹⁵⁵ Knowles, Beyonce; Timberlake, Justin R.; e.a. (s.j.).

¹⁵⁶ Editors (20-12-2013).

¹⁵⁷ Beyoncé [YouTube-kanaal] (30-12-2013).

seksualiteit, omdat het een bron is van kracht: “There is unbelievable power in ownership, and women should own their sexuality. There is a double standard when it comes to sexuality that still persists. Men are free and women are not. That is crazy.”¹⁵⁸

Beyoncé maakt zich dus hard voor gelijkheid tussen de seksen, onder andere op het gebied van seksualiteit en seksuele vrijheid voor vrouwen. Ze is van mening dat feminisme en het genieten van seksualiteit elkaar niet uitsluiten. Met deze uitspraak en de boodschap in haar muziek schaaft de zangeres zich onder de zogenaamde derde feministische golf– ook wel het *choice feminism* – dat zich hard maakt voor de individuele keuzevrijheid van vrouwen in plaats van te oordelen over de keuzes die zij maken. Deze feministische stroming hecht, zoals in de inleiding al naar voren kwam, waarde aan pluralisme (het erkennen van verschillen tussen vrouwen), zelfbeschikking en is niet veroordelend. Ook is de stroming tolerant wat betreft keuzes over seksualiteit en uiterlijk. Het uiten van seksuele verlangens wordt daarmee niet langer gezien als een onderwerping aan de patriarchie, maar als een vrije keuze voor seksueel plezier en een macht om verlangens te bevredigen.¹⁵⁹

Beyoncé's omarming van seksualiteit past goed binnen dit *choice*-feminisme, dat de keuze om seksualiteit te uiten aanmoedigt. Beyoncé doorbreekt hiermee de aloude veronderstelling dat *sexy zijn* – dan wel voor jezelf, dan wel voor een man – en zelfrespect elkaar in de weg staan. Want waarom zou iemand die opkomt voor de rechten voor een vrouw er niet mooi en aantrekkelijk uit mogen zien, als zij zich hierdoor zelfverzekerd en *sexy* voelt? Derde golf feministen beklemtonen juist dat vrouwen die dingen moeten naleven waar zij zich goed bij voelen, ook wat betreft seks.¹⁶⁰

Beyoncé benadrukt in haar minidocumentaire de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen wat betreft seksuele vrijheid: mannen zijn vrij om te praten, zingen of rappen over hun seksuele verlangens, terwijl een vrouw hierin beperkt wordt, door de assumptie dat zij zichzelf hiermee naar beneden halen door te beantwoorden aan de verlangens van een man. Door hierin te blijven meegaan, wordt deze veronderstelling echter juist in stand gehouden. Beyoncé maakt van verleiding een kracht die alle vrouwen zich, zonder schaamte, toe kunnen eigenen. Hoewel haar seksueel expliciete houding enerzijds zorgt voor flink wat controverse rondom haar feministische boodschap, is Beyoncé juist van mening dat seksualiteit iets is waar vrouwen trots op mogen zijn.

¹⁵⁸ Hicklin (08-04-2014).

¹⁵⁹ Snyder-Hall (2010): p. 255-256.

¹⁶⁰ Tong (2009): p.284 -289.



Afbeelding 3.1: Beyoncé als danseres in de videoclip van *Partition*.



Afbeelding 3.2: Albumhoes *Beyoncé*.

Visuele presentatie

Vormgeving album

Hoewel muziek, tekst en beeld op het album vrij uitgesproken zijn en controversiële thema's behandelen, is de hoes van haar nieuwste album eenvoudig. De cover heeft een zwarte ondergrond, met daarop in (hoofd)letters de titel *BEYONCÉ* – zonder verdere afbeeldingen of coverfoto van de zangeres, zoals op veel andere popalbums wel het geval is. De vormgeving is in simpel en oogt rustig, maar komt toch krachtig over (afbeelding 3.2).

Het ontbreken van een portretfoto, lijkt op het eerste oog in extreem contrast te staan met Beyoncé's pleidooi voor seksuele vrijheid en het idee dat vrouwen hun lichaam vol trots mogen tonen. De keuze kan echter ook gezien worden als het doorbreken van tradities of verwachtingen, of het afwijzen van de grote nadruk op schoonheidsidealen in de huidige cultuur, die verwachtingen wekt ten aanzien van het uiterlijk van vrouwen. Een dergelijke boodschap zou goed aansluiten bij haar feministische missie en haar imago zodoende ondersteunen.¹⁶¹ Todd Torso, Beyoncé's creative director, geeft toe dat hij met zijn ontwerp een statement wilde maken en zegt over het ontwerp:

When it's a visual album and it's inundated with imagery, how do you find one [image] that encapsulates it all? [...] It was also trying to do something that people wouldn't expect, but not in a heavy-handed way. [...]

¹⁶¹ Machin (2010): p. 32.

It was as simple as not having her face on it. Because that's what everyone would expect, a beauty shot of her. That was the big breakthrough, coming to the conclusion that it doesn't have to have her on it.¹⁶²

Torso baseerde zijn ontwerp op Metallica's succesvolle album *Metallica* (ook wel *The Black Album* genoemd), waarvan de hoes bestaat uit een zwart vlak met daarop de titel van de cd en twee weinig opvallende afbeeldingen van een slang. Met de verwijzing naar Metallica, meet Torso Beyoncé's werk met de 'groten in de muziekindustrie' en dat zorgt voor een opvallende kwalitatieve muzikale bevestiging.

Het lettertype dat Torso koos voor zijn ontwerp is strak en eenvoudig. De letters zijn vrij dik en zwaar, waardoor er extra nadruk komt te liggen op de titel en deze goed opvalt. Daarnaast staan de letters dicht op elkaar, waardoor de titel een stevig geheel vormt, een vorm van eenheid en directheid toont en er stoer uitziet. Daarmee verwijst het naar het sterke, krachtige imago van Beyoncé.¹⁶³ Rondom de titel is veel lege ruimte, waardoor het ontwerp een soort zekerheid of standvastigheid uitstraalt en alle aandacht trekt.¹⁶⁴

Op het gebied van kleur is er, zoals gezegd, voor gekozen slechts twee kleuren te gebruiken: zwart en lichtroze. Dit beperkte palet duidt op tijdloosheid en klasse.¹⁶⁵ De roze letters hebben een soort grijzige ondertoon, wat de kleur vrouwelijk, maar toch ook stoer en niet te meisjesachtig maakt. Het representeert Beyoncé's verworven volwassenheid. Torso zegt over zijn keuzes:

We went for a type face that is kind of masculine but still sexy and loud [...] So it seemed like metaphorically that was a good fit. And then we set it in this kind of grayed-out pink, which was sort of a subversion of femininity. That was really what I was going for in the color palette and layout: How do you be a woman but still be like, "fuck you?"

Dit idee versterkt de krachtige boodschap die de zangeres tracht over te brengen: je hoeft niet je vrouwelijkheid te negeren om toch krachtig en zelfverzekerd over te komen.

Vormgeving & versterking van de boodschap

De manier waarop Beyoncé en haar team over het album spreken (bijvoorbeeld in interviews en de minidocumentaire), duidt steeds weer op een vorm van kunstzinnigheid die haar feminisme oprechter doet lijken. Met thema's als eerlijkheid, openheid en imperfectie probeert de zangeres haar nieuwe plaat een heel gevoelige en persoonlijke *feel* te geven; een soort kijkje in het hoofd en persoonlijke leven van de superster. Pogingen om haar fans een gevoel van openheid te geven, werden ook al gedaan in eerdere optredens en documentaires, zoals zichtbaar werd in het vorige hoofdstuk. Op het album *Beyoncé* wordt die intieme sfeer nog eens extra benadrukt. Ook het vernoemen van het album naar zichzelf draagt bij aan dit persoonlijke gevoel. Het suggereert een vorm van authenticiteit – eigenheid. In interviews spreekt haar team bovendien over Beyoncé als een artistiek leider: zij maakt de keuzes en neemt de artistieke beslissingen over de muziek en de video's.

¹⁶² Kornhaber (26-06-2014).

¹⁶³ Machin (2010): p. 70-71, 73-74.

¹⁶⁴ Kornhaber (26-06-2014).

¹⁶⁵ Machin (2010): p. 66-67.

Ook in de documentaire *Life is But a Dream* eigent Beyoncé zich die functie toe. De zangeres wordt hiermee in de rol van de authentieke ‘artiest’ geplaatst.¹⁶⁶

Door steeds een inkijkje in haar leven te geven – door interviews, foto’s, filmpjes en haar activiteit op sociale media – suggereert de zangeres een persoonlijke band met haar fans en volgers. De scheiding tussen Beyoncé’s privéleven en haar publieke persona lijkt hiermee steeds meer weg te vallen, zoals in hoofdstuk 2 al werd besproken. De zangeres claimt zodoende continu een vorm van eerlijkheid en openheid en daarmee authenticiteit.¹⁶⁷

Ook de manier waarop het album geproduceerd en uitgebracht werd, duidt op een zekere mate van kunstzinnigheid. Beyoncé wilde het album pas publiceren als zij vond dat het klaar was en niet wanneer de buitenwereld dat verwachtte. Daarmee omzeilde ze de commerciële regels van de muziekindustrie, waar elke release doorgaans zorgvuldig wordt gepland en voorbereid.¹⁶⁸ Het andere belangrijke visuele concept – de video’s die op het *visual album* staan – wordt ook op een artistieke wijze in de markt gezet. De clips gingen in première in een filmhuis en werden op een aantal filmfestivals getoond, waardoor de artistieke waarde (ogenschoonlijk) wordt verhoogd. Er wordt mee gesuggereerd dat het niet zomaar videoclip is, maar artistiek-hoogwaardige, korte films.¹⁶⁹

Deze vorm van authenticiteit past binnen Moores eerste-persoon-authenticiteit (*authenticity of expression*): Beyoncé presenteert een open, ongecompliceerde versie van zichzelf die losstaat van haar commerciële persona op het podium.¹⁷⁰ Het inzetten op authenticiteit en artistieke lijkt zo een manier te zijn om de geloofwaardigheid van Beyoncé’s feministische boodschap kracht bij te zetten. Zoals in het vorige hoofdstuk behandeld werd, was het gebrek aan authenticiteit bij artiesten als Madonna en de Spice Girls een heikel punt in hun carrière en ondermijnde dit het gevoel van oprechtheid rond hun boodschap. De overwegend commerciële houding die hen werd verweten, is echter ook bij Beyoncé aanwezig: de popster werkt al jaren hard om haar imperium te vergroten. Wellicht is de insteek van het nieuwe album een manier om onder dit verwijt uit te komen.

***Flawless

Beyoncé maakte een groots, feministisch statement tijdens haar optreden op de MTV Video Music Awards (VMA’s) in augustus 2014 – de jaarlijks door MTV georganiseerde awardshow voor muziekvideo’s die bekend staat om haar grote spektakel. De zangeres bracht tijdens haar ongeveer 16 minuten durende show een medley van verschillende nummers van haar nieuwe album ten gehore. *Beyoncé* was op dat moment ongeveer een halfjaar uit en het album was razend populair. Het optreden was dus een mooie gelegenheid voor de promotie van het album en bood de zangeres tegelijkertijd de mogelijkheid om haar boodschap nog eens kracht bij te zetten ten overstaan van een publiek van over de hele wereld – de VMA’s worden namelijk jaarlijks live uitgezonden op alle MTV-kanalen.

Beyoncé droeg tijdens de show een met diamanten bezette body, die haar vrouwelijke vormen benadrukte. Daaronder haar lange, in een netpanty gehulde benen en een flink paar hakken aan de

¹⁶⁶ Beyoncé [YouTube-kanaal] (03-01-2014).

¹⁶⁷ Lieb (2013): p. 31.

¹⁶⁸ Lieb (2013): p. 42.

¹⁶⁹ Kornhaber (26-06-2014).

¹⁷⁰ Moore (2002): p. 211-214.

voeten. De zangeres zette een spectaculaire show neer, met veel visuals (veelal beelden uit haar videoclip), dans (zowel door Beyoncé zelf als door verschillende groepen dansers) en uitbundige zangpartijen.

Ongeveer halverwege haar show – net na het afronden van een dans rond een strippaal behorende bij het nummer *Partition* – wordt de muziek onderbroken en wordt een fragment afgespeeld uit de TEDxTalk *We Should all be Feminists* van de Nigeriaanse schrijfster Chimamanda Ngozi Adichie. De tekst verschijnt in grote letters op een scherm achter Beyoncé. Het citaat besluit zich met Adichies definitie van een feminist: “a person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes.”¹⁷¹ Tijdens deze laatste frase verschijnt het woord FEMINIST op het scherm en positioneren Beyoncé en haar dansers zich als een leger van vrouwen op het podium, hun lange haren wapperend in de wind (afbeelding 3.3) Hierna worden de eerste tonen van ****Flawless* ingezet en vervolgt Beyoncé haar optreden. Opvallend is dat er door Beyoncé tijdens de show niets wordt uitgelegd over het statement dat ze hier maakt. Na Adichies woorden gaat het optreden verder waar het gebleven was, waardoor ze haar eigen boodschap teniet lijkt te doen.

Opvallend is dat ook tijdens het optreden op de VMA's – net als in haar minidocumentaire – steeds verwezen wordt naar Beyoncé's privéleven, als een soort validatie van het statement dat ze maakt. Zo verwelkomt de zangeres haar publiek met de frase “MTV, welcome to my world”. Daarnaast worden er beelden getoond uit haar videoclips waarop Beyoncé met haar gezin te zien is. Ook richt de camera zich meerdere malen op haar man Jay Z en hun dochter Blue Ivy, die trots in het publiek zitten. Dit soort momenten geven het optreden wederom een persoonlijke en intieme *touch*, die Beyoncé's geloofwaardigheid of authenticiteit ten overstaan van het publiek ten goede komt en ervoor zorgt dat haar publiek zich met haar kan vereenzelvigen.¹⁷²



Afbeelding 3.3: Beyoncé's statement tijdens de VMA's, net nadat de dansers het podium hadden verlaten.

¹⁷¹ S.n. (29-04-2013) 'We should all be feminists - Chimamanda Ngozi Adichie at TEDxEuston'.

¹⁷² S.n. (09-09-2014) 'beyoncé. mtv vma video vanguard (medley).
Lieb (2013): p. 31.

Flawless in tekst

Om Beyoncé's feministische statement in ****Flawless* beter te kunnen duiden, is het goed eens grondig naar dit specifieke nummer te kijken. Hoe ondersteunen tekst en beeld die boodschap bijvoorbeeld?

****Flawless* werd in augustus 2014 als single uitgebracht. Het nummer is een samensmelting van het eerder uitgebrachte nummer *Bow Down/I Been On* en *Flawless* (zie bijlage 1 voor songetekst). Beide delen hebben een erg fragmentarische tekst, die doet denken aan een *stream of consciousness*: een associatieve gedachtegang die meerdere indrukken weergeeft en dus weinig samenhangend lijkt.¹⁷³ De twee delen worden als het ware gescheiden door samples uit Adichie's TEDxTalk over modern feminisme. Het sample zoals in ****Flawless* samengesteld is, luidt als volgt:

We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller
We say to girls: "You can have ambition, but not too much
You should aim to be successful, but not too successful, otherwise you will threaten the man"
Because I am female, I am expected to aspire to marriage
I'm expected to make my life choices always keeping in mind that marriage is the most important
Now marriage can be a source of joy and love and mutual support
But why do we teach girls to aspire to marriage
And we don't teach boys the same?
We raise girls to see each other as competitors
Not for jobs or for accomplishments, which I think can be a good thing
But for the attention of men
We teach girls that they cannot be sexual beings in the way that boys are
Feminist: the person who believes in the social, political, and economic equality of the sexes¹⁷⁴

In dit stuk tekst pleit Adichie voor gelijkheid tussen mannen en vrouwen op het gebied van politiek en economie, maar ook in de sociale sfeer (zoals het gezin). Vrouwen zouden volgens de schrijfster dezelfde kansen geboden moeten worden als mannen, met dezelfde voorwaarden, zonder beperkingen. Een vrouw zou verder moeten kunnen kijken dat het huwelijk en het stichten van een gezin, als zij hier de ambitie voor heeft. En dit zou kinderen, zowel jongens als meisjes, bovendien al in hun opvoeding bijgebracht moeten worden, aldus Adichie.¹⁷⁵

Beyoncé vertelt in de minidocumentaire *Self-Titled* over de keuze om Adichie in de interlude te citeren: "I was going through videos about feminism on YouTube and I ran across this video of this incredible Nigerian author Chimamanda Adichie. Everything she said is exactly how I feel."¹⁷⁶ Beyoncé gebruikt in dit opzicht dus Adichie's woorden om haar eigen statement rondom het feminisme te vormen en vervolgens te verduidelijken. De spontane manier waarop Beyoncé suggereert in aanraking te zijn gekomen met Adichie's werk, laat de feministische boodschap van de zangeres heel moeiteloos en laagdrempelig lijken, alsof er bij elke klik op het Internet direct tien inspirerende, feministische speeches voorbij komen. Op deze manier lijkt de boodschap echter wel gemakkelijk verteerbaar en toegankelijk.

¹⁷³ S.n. (s.j.) 'Stream of consciousness'

¹⁷⁴ Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013).

¹⁷⁵ S.n. (29-04-2013) 'We should all be feminists - Chimamanda Ngozi Adichie at TEDxEuston'.

¹⁷⁶ Beyoncé [YouTube-kanaal] (17-12-2013).

Adichie gaat op haar beurt niet diep in op haar 'samenwerking' met Beyoncé en wil er weinig over toelichten. In een interview met Vogue zegt ze verveeld te zijn door vragen om haar mening over ****Flawless* en daarom laat ze weinig los.¹⁷⁷ Wel staat de schrijfster positief tegenover het effect van Beyoncé's feministische claim:

The one thing I will say is that I really do think Beyoncé is a force for good, as much as celebrity things go. I know there has been lot of talk in the past year about how feminism is 'cool' now, but I think if we are honest, it's not a subject that's easy. She didn't have to do this, she could have taken on, I don't know, world peace. Or nothing at all. And I realize that so many young people in our celebrity-obsessed world, well, suddenly they are thinking about this. And that's a wonderful thing.¹⁷⁸

Adichie lijkt het effect van Beyoncé's stellingname dus belangrijker te vinden dan de exacte inhoud van de boodschap en de manier waarop deze geformuleerd is. In het volgende hoofdstuk zal uitgebreider worden ingegaan op deze receptie.

Bow down, bitch

De quote van Adichie is niet de enige sample die gebruikt wordt in ****Flawless*. Het nummer opent en eindigt met een fragment uit Beyoncé's jeugd: haar deelname aan de talentenjacht Star Search met de meidengroep Girls TYME. Het was Beyoncé – destijds negen jaar oud – grote droom om deze wedstrijd te winnen en zo een platencontract in de wacht te slepen. Dit gebeurde niet en Beyoncé leerde hier een belangrijke les: ook al werk je nog zo hard en geef je alles wat je in je hebt, je kunt altijd verliezen. Deze boodschap wilde de zangeres overbrengen in het nummer ****Flawless*. Ze zegt hierover:

The reality is: sometimes you lose. And you're never too good to lose, and you're never too big to lose, never too smart to lose. It happens. And it happens when it needs to happen, and you have to embrace those things.¹⁷⁹

Hier komt deels de agressieve toon van het *Bow Down*-gedeelte vandaan, aldus de zangeres. In een interview met iTunes Radio legt Beyoncé uit dat ze een behoefte voelde om zich te moeten verdedigen, voor haar succes wellicht of voor haar houding/imago. Het meest opvallende stukje tekst in dit eerste deel van ****Flawless* is de frase "Bow down bitches", dat meerdere keren herhaald wordt.¹⁸⁰ Deze frase heeft in de media veel controverse veroorzaakt. Het lijkt in strijd te zijn met de feministische boodschap van de zangeres om andere vrouwen (bitches) te vertellen dat ze moeten buigen; dan wel voor de zangeres, dan wel voor een man. Bovendien eigent Beyoncé zich hier een beladen term uit de hiphopcultuur toe, die van origine denigrerend van aard is. Hiermee lijkt de zangeres dus mee te gaan in de misogynie traditie, waar ze met haar feministische claim juist verzet tegen lijkt te willen bieden.

Entertainer Rush Limbaugh schreef provocerend dat Beyoncé zich er bij neer zou hebben gelegd om te buigen voor haar man en daarmee haar *female empowerment* overboord zou hebben gegooid. Hiermee zou de zangeres (eindelijk) toegeven aan de patriarchale man-vrouwverhouding in plaats van deze aan te vechten. Limbaugh licht toe: "Beyoncé's now saying, 'go ahead and put up with it.'"

¹⁷⁷ Frank (29-27-2014).

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Beyoncé [YouTube-kanaal] (17-12-2013).

¹⁸⁰ Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013).

And you know why? I'll tell you why. She married the rich guy. She's even calling herself Mrs. Carter on the tour. She has shelved Beyoncé."¹⁸¹

Een dergelijke interpretatie is erg extreem en het is onwaarschijnlijk – gezien haar krachtige imago – dat Beyoncé de frase in het nummer daadwerkelijk zo bedoeld heeft. Magazine The Atlantic merkt oplettend op dat *bitch* zowel naar mannen als naar vrouwen kan refereren en dus niet denigrerend naar vrouwen hoeft te zijn. Gezien de historie van het woord, is het echter niet vreemd dat de term negatieve reacties uitlokt.

Kijkend naar de context waarin de frase zich voordoet, is het stukje tekst beter te duiden. “Bow down” komt als eerste voor in de zin: “I know when you were little girls | You dreamt of being in my world | Don’t forget it, don’t forget it | Respect that, bow down bitches (crown).” Beyoncé verwijst hier naar jonge meisjes die naar haar opkijken en ervan dromen eenzelfde leven te leiden. “Bow down” kan in dit geval dus wijzen op het hebben van respect voor een popster, ook al kijk je niet (meer) tegen haar op.

Het couplet gaat verder met de tekst: “I took some time to live my life | Don’t think I’m just his little wife | Don’t get it twisted, get it twisted | This my shit, bow down bitches.”¹⁸² Het idee dat Beyoncé zich zou conformeren aan patriarchale machtsverhoudingen wordt met de tweede zin direct omvergeworpen. De zangeres laat (in interviews) vaak blijken erg gelukkig te zijn in haar huwelijk, maar laat hier duidelijk blijken meer te zijn dan de gelukkig getrouwde huisvrouw. *Bow down* kan in dit geval dus ook verwijzen naar de mensen die kritiek hebben op haar huwelijk.

Het couplet besluit met de zin: “I’m so crown, bow down bitches.”¹⁸³ “So crown” wijst in dit geval op het succes dat de zangeres bereikt heeft in haar leven. Met *crown* wordt in dit geval verwezen naar een niveau van succes en macht dat reikt aan dat van een royalty. Het enige verschil is dat de betreffende persoon, in tegenstelling tot iemand van Koninklijke huize, er heel veel voor heeft moeten doen om dit succes te bereiken.¹⁸⁴ Het feit dat Beyoncé enorm hard heeft moeten werken om haar successen te bereiken, maakt dus dat ze respect van anderen verwacht. “Bow down” lijkt in dit geval dus vooral te duiden op het tonen van ontzag of bewondering. Daarbij kan de frase dus ook – gezien de agressieve toon van de muziek – een sneer zijn naar mensen die Beyoncé’s harde werk niet erkennen of respectloos reageren op het werk van de zangeres, en dus niet naar andere, willekeurige vrouwen. Beyoncé verklaart het als volgt: “Imagine the person that hates you. Imagine a person that doesn’t believe in you. And look in the mirror and say, ‘Bow down, bitch’ and I guarantee you feel gangsta.”¹⁸⁵ In dit opzicht is “bow down” dus niet alleen een reactie op negatieve leringen, maar ook een manier om kracht te halen uit respectloos gedrag of mensen die datgene waar je hard voor werk niet waarderen. Om als vrouwelijke zangeres een dergelijk signaal af te geven, werkt versterkend en bemoedigend. Later in het nummer lijkt Beyoncé hier nog op terug te komen met de zin: “Daddy taught me how to love my haters.”¹⁸⁶

¹⁸¹ Payne (21-03-2013).

¹⁸² Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013).

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Kween Kay Thirst Kwencher (17-01-2014).

¹⁸⁵ Kornhaber (26-06-2014).

¹⁸⁶ Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013).

Het tweede gedeelte van het nummer – het *Flawless*-gedeelte, dat volgt na Adichies interlude – opent met de zin “You wake up, flawless”.¹⁸⁷ Hiermee lijkt Beyoncé te refereren naar haar altijd goede, verzorgde uiterlijk – zelfs al zodra ze wakker wordt – en haar ogenschijnlijk perfecte leven. De zinnen “My diamond, flawless” en “My rock, flawless”¹⁸⁸ die volgen, verwijzen hierbij zowel naar haar (dure) juwelen, als naar haar man Jay-Z, wiens entertainmentbedrijf Roc Nation heet en die de zangeres tevens beschouwd als haar ‘rots in de branding’.¹⁸⁹ Door met een zin als “I woke up like dis” ook naar zichzelf te verwijzen als *flawless* bevestigt Beyoncé haar trots op de successen die ze bereikt heeft, zoals gebleken uit bovenstaande analyse van het eerste deel van ****Flawless*.¹⁹⁰ Coschrijver en muzikant The-Dream legt uit dat de boodschap echter niet louter egoïstisch is en niet letterlijk hoeft te worden genomen: “It’s not to be taken literally. [...] Nobody wakes up flawless. It’s an oxymoron. But the meaning behind it, to say ‘I just woke up feeling good,’ is what it’s about.”¹⁹¹

Naast een uitroep van Beyoncé’s eigen trots, is “flawless” dus ook een boodschap naar andere vrouwen; een oproep op je *flawless* te voelen en dus jezelf te accepteren zoals je bent. Die boodschap klinkt wellicht cliché, maar het ontwikkelen van een positief zelfbeeld in plaats van een drang om een ‘perfect’ uiterlijk te hebben, is een belangrijk punt in het derde golf-feminisme. Hoewel de popindustrie natuurlijk deels meewerkt aan die drang – door een grote nadruk te leggen op uiterlijk en vrouwelijke artiesten op te werpen als rolmodellen – is het positief dat Beyoncé vanuit diezelfde industrie kritiek heeft op schoonheidsidealen.¹⁹² Met de frase “I woke up like dis | We flawless, ladies tell ‘em | Say I look so good tonight | God damn, God damn” vraagt Beyoncé haar vrouwelijke publiek zelfverzekerd te zijn en trots te zijn op haar uiterlijk en vrouwelijkheid.¹⁹³ “Woke up like dis” kan in dat opzicht dus worden opgevat als ‘blij zijn met hoe je bent’.

Flawless in beeld

De videoclip die gemaakt werd bij ****Flawless* is al net zo fragmentarisch als de songtekst van het nummer en volgt geen specifiek handelingsschema.¹⁹⁴ Een grote hoeveelheid beelden – die weinig van doen lijkt te hebben met wat de songtekst vertelt – wisselt elkaar af. De gedeeltes die wel duidelijk synchroon lopen met de tekst, zijn het intro en outro van het nummer, waar de archiefbeelden van Beyoncé’s deelname aan Star Search worden getoond. Het intro begint en eindigt met een shot van een televisie die aan en uit gaat, waardoor het lijkt alsof Beyoncé naar het fragment kijkt alvorens in haar clip op te treden. Hierna begint het nummer en komt Beyoncé in beeld. De zangeres is gehuld in een hooggesloten houthakkersblouse en een extreem korte hotpants, die van achteren is aangezet met een slip met netpantystructuur.

Op het intro en outro van Star Search na, is de videoclip volledig zwart/wit en bevatten de beelden veel donkergrijze tinten die een soort obscuriteit representeren.¹⁹⁵ De video speelt zich af in een soort *underground* nachtclub. In combinatie met het zwart/witbeeld, zorgt deze setting ervoor dat de

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Kornhaber (26-06-2014).

¹⁹² Snyder (2008): p. 189.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Videoclip op: beyonceVEVO (25-11-2014).

¹⁹⁵ Machin (2010): p. 195.

video een rauwe, ruige, industriële sfeer heeft. Hoewel de encenering hierdoor alles behalve vlekkeloos lijkt (zoals de titel ****Flawless* zou doen vermoeden), draagt die rauwheid bij aan de agressieve sfeer van het nummer, zoals Beyoncé die omschrijft. De clip kan daarom gezien worden als een versterking van de muziek (*enhancement*), omdat het beeld de sfeer die al in de muziek aanwezig is intensiveert, en als een extensie van die muziek (*extension*), omdat de clip visuele betekenis toevoegt aan de muziek en het stoere imago van Beyoncé verrijkt.¹⁹⁶

In de video worden solobeelden van Beyoncé (vooral zichtbaar tijdens de coupletten) afgewisseld met shots van meer anonieme figuranten en een dansende groep mensen. De eerste categorie toont Beyoncé zingend en dansend. Ze maakt hier vooral bewegingen en gebaren die verwijzen naar de tekst van het nummer. Bij de frase “Don’t think I’m just his little wife” wijst ze bijvoorbeeld naar een ring om haar vinger. De andere categorie beelden komt bijvoorbeeld voor bij het “bow down bitches”-gedeelte en toont bijvoorbeeld een groep dansers (vaak met Beyoncé in het midden) in een *moshpit*-achtige situatie.¹⁹⁷ Deze situatie draagt bij aan de rauwe, stoere en soms agressieve sfeer van de videoclip. Na verloop van tijd worden de beelden bovendien minder stabiel (er is veel camerabeweging binnen de shots) en danst Beyoncé wilder en agressiever. Veel van de shots worden in slow motion afgespeeld, waardoor de expressief sterke, soms boze, gezichtsuitdrukkingen van de figuranten benadrukt worden. Wat hierbij opvalt, is de verscheidenheid van het type mensen: mannen, vrouwen en androgyne mensen, zowel blank als gekleurd. Hierbij benadrukt Beyoncé de toegankelijkheid van haar boodschap en het idee dat het feminisme open staat voor iedereen.

Ook tijdens de interlude met de tekst van Adichie wordt gebruik gemaakt van beelden in slow motion. Dit gedeelte besluit, zoals eerder besproken, met Adichies definitie van het woord ‘feminist’. De videoclip toont op dit moment, opmerkelijk genoeg, een shot van Beyoncé benen (gehuld in netpanty’s) en kruis; op het eerste zicht een seksueel beeld (afbeelding 3.4). Wat daarbij echter opvalt, is dat Beyoncé haar armen gekruist voor het ‘edele delen’ houdt, waardoor het shot juist ook kan worden geïnterpreteerd als afwijzing van dit seksisme.

Het beeld dat de videoclip schetst, bevat dus wat tegenstrijdigheden, net als de rest van Beyoncé’s feministische imago. Met het dragen van een netpanty en een hotpants die doet denken aan lingerie lijkt Beyoncé bijvoorbeeld te verwijzen naar strippercultuur en het gefragmenteerde beeld van haar kruis lijkt te wijzen op de aanwezigheid van een *male gaze*. Tegelijkertijd versterkt de ruige sfeer van het beeld de muzikale toon van het nummer en wordt er verwezen naar toegankelijkheid en openheid door de verscheidenheid aan figuranten.

¹⁹⁶ Machin (2010): p. 192.

¹⁹⁷ Een moshpit is een cirkel of kring, meestal vlak voor een podium in een concertzaal, gevormd door fans die [...] vrij ruw tegen elkaar aan springen en dansen, en elkaar soms ook omverduwen. De dans kan een wild en ongecontroleerd verloop hebben, maar is in principe vriendschappelijk bedoeld. De dansstijl stamt oorspronkelijk uit hardcore- en punkbewegingen en komt ook vaak voor bij (hard)rock- en hiphopconcerten. bron: S.n. (s.j.) ‘Moshpit’



Afb. 3.4 - Shot uit de videoclip van ****Flawless*.

Feminisme op schrift

Het uitbrengen van haar laatste album *Beyoncé*, haar marktpositie als *powervrouw* en een aantal krachtige optredens en uitspraken, hebben er toe geleid dat Beyoncé zich inmiddels identificeert als feminist. Dat het even geduurd heeft om in die rol te groeien, is zichtbaar geworden in hoofdstuk 2; in hoofdstuk 3 is vervolgens gebleken hoe Beyoncé vormen van het feminisme inzet in haar muziek. Het is interessant om te zien hoe Beyoncé na de release van haar nieuwe album steeds meer taboes probeert te doorbreken en steeds vaker publieke statements maakt, voornamelijk in haar optredens. Hierbij baseert de zangeres haar claims vaak op bestaande teksten, zoals bij ****Flawless* en *Partition* het geval is.

Een maand na de release van haar album *Beyoncé* publiceerde de zangeres echter ook feministisch werk van eigen hand. The Shiver Report gaf op 12 januari 2014 een essay uit waarin Beyoncé stelt dat gendergelijkheid een mythe is en dat het tijd is deze te ontkrachten. Beyoncé pleit ervoor dat kinderen al in hun opvoeding moet worden bijgebracht dat mannen en vrouwen gelijk zijn, dat vrouwen op het arbeidsmarkt dezelfde kansen moeten krijgen als mannen en dat mannen bovendien voor gelijkheid moeten opkomen om veranderingen te realiseren. Haar tekst is als volgt:

Gender Equality Is a Myth!

We need to stop buying into the myth about gender equality. It isn't a reality yet. Today, women make up half of the U.S. workforce, but the average working woman earns only 77 percent of what the average working man makes. But unless women and men both say this is unacceptable, things will not change. Men have to demand that their wives, daughters, mothers, and sisters earn more—commensurate with their

qualifications and not their gender. Equality will be achieved when men and women are granted equal pay and equal respect.

Humanity requires both men and women, and we are equally important and need one another. So why are we viewed as less than equal? These old attitudes are drilled into us from the very beginning. We have to teach our boys the rules of equality and respect, so that as they grow up, gender equality becomes a natural way of life. And we have to teach our girls that they can reach as high as humanly possible.

We have a lot of work to do, but we can get there if we work together. Women are more than 50 percent of the population and more than 50 percent of voters. We must demand that we all receive 100 percent of the opportunities.¹⁹⁸

Het essay is onderdeel van een groter rapport over genderongelijkheid, getiteld *A Woman's Nation Pushes Back from the Brink*. Het rapport bevat ook essays van Sheryl Sandberg, Hillary Clinton en LeBron James.¹⁹⁹ Inhoudelijk bevat Beyoncé's essay weinig nieuwe informatie. Haar manier van schrijven doet denken aan de stijl van Adichie's quote in ****Flawless* en ook qua inhoud lijkt het hierop. Het refereren naar 'we' zorgt voor een laagdrempeligheid en gemeenschapsgevoel: 'we moeten dit samen doen.' Beyoncé neemt hier écht verantwoordelijkheid voor waar ze voor staat. Dit geeft haar feminisme een meer serieuze toon.

Beyoncé

Met haar visual album *Beyoncé* diept Beyoncé de persoonlijke, intieme sfeer – die al deels ontstond in *Life Is But a Dream* – rondom haar publiek persona verder uit. De zangeres benadrukt continu de persoonlijke waarde van haar muziek en videoclip en claimt daarmee een zekere integriteit in haar feministische boodschap. De minidocumentaire *Self-Titled* benadrukt die persoonlijke sfeer. De keuze voor het feminisme lijkt hierdoor een oprechte, individuele keuze. Het maken van dit soort claims kan echter ook een manier zijn om haar *diva*-status te bevestigen of het seksisme in de popindustrie te ontstijgen.

Seksualiteit is een belangrijk thema op *Beyoncé* en de zangeres brengt dit op een enorm expliciete wijze naar voren. Hierdoor lijkt ze een tegenstelling te creëren tussen het claimen van seksuele vrijheid voor vrouwen enerzijds en het onderwerpen aan de male gaze en patriarchie anderzijds. Ook in ****Flawless* is Beyoncé heel sexy en refereert zij aan aspecten van pornografie, terwijl ze tegelijkertijd een grote feministische claim maakt met het sample van Adichie. Daarnaast eigent ze zich aspecten uit de hiphopcultuur toe (bijvoorbeeld door het gebruik van het woord *bitch*), waardoor ze die boodschap zelf teniet lijkt te doen. Beyoncé lijkt in dit opzicht de documentaire *Self-Titled* in te zetten als een validatie van haar boodschap, om te benadrukken dat die oprecht en authentiek is. Het essay over genderongelijkheid bevestigt die oprechtheid.

Beyoncé probeert dus zelf een grote mate van (eerste-persoon-)authenticiteit te claimen, om haar feministische boodschap geloofwaardig en integer over te laten komen. Toch blijkt die boodschap niet bij iedereen in goede aarde te vallen. Hoe er op cultureel-maatschappelijk vlak over Beyoncé's feminisme gedacht wordt, zal blijken in het vierde hoofdstuk.

¹⁹⁸ Knowles-Carter (12-01-2014).

¹⁹⁹ S.n. (09-01-2014) 'Get the Latest Published Shriver Report'.

4 – We're flawless. De receptie van Beyoncé's feminisme.

Zoals bij veel politiek geëngageerde claims in de popcultuur, zijn er zowel voor- als tegenstanders van Beyoncé's feminisme. Er is een aantal aspecten in haar feministische boodschap dat veel kritiek heeft gekregen en daarom richt dit hoofdstuk zich op de receptie van Beyoncé's feminisme. De meest omstreden thema's zullen hieronder van meerdere kanten worden belicht, om een idee te krijgen van hoe Beyoncé's claim ontvangen wordt, of haar boodschap een maatschappelijk effect heeft en in welk cultureel veld Beyoncé opereert.

Popularisering van het feminisme

De manier waarop Beyoncé zich op de VMA's en op haar album *Beyoncé* als feminist positioneert, leidde in de media tot vele discussies over de correctheid van haar statement. Enerzijds zijn er positieve reacties op het aansnijden van een omstreden thema als het feminisme, anderzijds is er veel kritiek op de zogenaamde verkeerde of onconventionele manier waarop Beyoncé met haar boodschap omgaat.

Lovende woorden zijn er vooral voor het onder de aandacht brengen van het feminisme bij een grote, diverse groep MTV-kijkers en fans, ook al is haar werkwijze wellicht niet perfect. Journalist Jessica Bennett stelt in TIME Magazine: "Beyoncé's brand of empowerment isn't perfect, but her VMA performance on Sunday accomplished what activists could not: She took feminism to the masses."²⁰⁰ En niet alleen bracht Beyoncé met haar optreden het feminisme onder de aandacht, ze deed een poging het te populariseren. Daarmee komt het feminisme in de popcultuur eindelijk los van haar mannenhatende imago, aldus Bennett.²⁰¹ Ook schrijfster Rebecca Traister benadrukt het positieve aspect van Beyoncé's optreden. In The New Republic zegt zij:

And yet, despite its superfluity, there it was, the most powerful, and certainly the most highly polished pop-culture message of my lifetime: that attention to gender inequity is alive, revived, and that it is powered today by a broader, more diverse, more youthful and far glossier energy than it has been in the past four decades.²⁰²

Ook Traister beseft dat Beyoncé's benadering van het feminisme niet perfect is, maar ze is het met Bennett eens dat dit optreden een doorbraak kan betekenen in de bewustwording van de genderproblematiek bij een grote groep mensen die zich normaal gesproken misschien niet snel in het feminisme zou verdiepen. Ze schrijft:

And no, that doesn't mean that Beyoncé Knowles is the single face of feminism, or that she stands in any more sufficiently than any of feminism's other flawed messengers, past or present. But she's sending a signal, and the fact that that signal is coming from inside the house, the entertainment industry—hell, the fact that Beyoncé herself is arguably the most powerful person in that house—means something that we should all be paying attention to.

²⁰⁰ Bennet (26-08-2014).

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Traister (25-10-2014).

Het feit dat Beyoncé, als invloedrijk persoon in de muziekindustrie, haar nek uitsteekt voor een universeel probleem als genderongelijkheid, is volgens Traister dus belangrijker dan de exacte – dan wel niet juiste – inhoud en vormgeving van haar boodschap.

Hiernaast komt ook The Guardian met een uitgebreide bespreking van Beyoncé's optreden op de VMA's. Journalist Jessica Valenti is overwegend positief over de aandacht die voor het feminisme wordt gegenereerd: "Feminism is no longer 'the f-word', it's the realm of cool kids."²⁰³ Er zijn echter ook enkele kritische noten in haar bespreking te bespeuren:

If celebrities want to cement their feminist bonafides, they should educate themselves on the work that's already been done and move forward with the intention of creating change, not just good PR. Because as exciting as it can be to see our best-known celebs talking about feminism, walking the walk is a lot more interesting.²⁰⁴

Om daadwerkelijk effect te hebben, zou het aanhangen van het feminisme dus meer moeten inhouden dan alleen erover praten. Zonder ook daadwerkelijk actie te ondernemen en naar verandering te streven, blijft het een inhoudsloze boodschap of lijkt het slechts een PR-stunt.

Beyoncé's claim wordt dan ook lang niet door iedereen serieus genomen. Online magazine The Federalist noemt het statement hilarisch en vindt de boodschap niet oprecht: "I think of her public persona more as product than artist", zegt Mollie Hemingway in een review van het optreden op de VMA's.²⁰⁵ In dit opzicht zou het feministische statement dus inderdaad een publiciteitsstunt zijn, zoals Valenti suggereert, in plaats van een oprecht bedoelde missie voor gelijke rechten. Hoewel Hemingway haar standpunt negatiever verwoordt, komt de strekking ervan overeen met wat Valenti bedoeld in haar artikel: wanneer artiesten hun stellingname niet ook op maatschappelijk vlak waarmaken, blijven hun feministische uitspraken niets meer dan loze woorden.

Er is hiernaast kritiek op de positie van waaruit Beyoncé haar feministische boodschap uit: die van succesvolle, gevestigde, goed verdienende superster. Bij het vormgeven van haar boodschap lijkt Beyoncé geen of weinig rekenschap te geven aan het feit dat zij daarmee een uitzondering is en dat haar positie exceptioneel is en niet voor iedereen weggelegd. Het lijkt door die positie voor een artiest als Beyoncé gemakkelijk om de gelijke rechten tussen mannen en vrouwen te verdedigen, omdat zij die status al grotendeels bereikt heeft. Journalist Cherise Smith zegt hierover in Women's eNews: "Feminism isn't just about getting yours, and it isn't about individual privilege. It isn't just about making sure you get paid." Volgens Smith is Beyoncé's statement te zeer individualistisch en egoïstisch: "Feminism is about more than the equal rights of individual exceptional women."²⁰⁶ Ebony Marshall noemt Beyoncé's feminisme om diezelfde reden elitair en benadrukt dat een dergelijke positie niet voor iedereen is weggelegd.²⁰⁷

²⁰³ Valenti (25-08-2014).

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Hemingway (25-08-2014).

²⁰⁶ Smith (17-10-2014).

²⁰⁷ Marshall (29-04-2015).

#Wokeuplikedis

Zoals eerder naar voren kwam, geeft Beyoncé haar feministische claims invulling door samen te werken met stichtingen als Ban Bossy, die opkomen voor vrouwenrechten. Door haar zichtbaarheid in spotjes voor dergelijke organisaties, zet de zangeres haar boodschap meer kracht bij en verspreid ze het over een groot publiek. De *female empowerment*, die zo duidelijk door de zangeres geclaimd wordt, reikt dan ook verder dan alleen haar muziek. Dit blijkt ook uit de respons op haar hit ****Flawless*: er ontstond op sociale media een hype rondom de term *flawless*.

Criticus Parul Sehgal noemt die *flawless*-beweging in The New York Times Magazine om die reden een “declaration of proud, almost swaggering femininity”.²⁰⁸ Zij plaatst de term in een breder, cultureel perspectief en bejubelt de term *flawless*, omdat deze een vorm van schoonheid omschrijft die vrij is van (negatieve) connotaties met seksisme, religie of status: “‘Flawless’ feels vigorous. It’s a word for integrity and excellence of execution”, zo zegt Sehgal.²⁰⁹ De term past daarom perfect in het derde golf feminisme waar Beyoncé mee geassocieerd kan worden: het spreekt alle soorten vrouwen aan en sluit niemand uit.

Met dit idee in gedachten, is het niet verwonderlijk dat de term *flawless* na de release van ****Flawless* al snel een *trending topic* was op sociale media zoals Facebook en Instagram. De term zorgde voor een stortvloed aan selfies van zowel bekende artiesten en topmodellen als fans van Beyoncé, die op sociale media werden gepost onder de hashtag #*wokeuplikethis*.²¹⁰ Er verschenen zelfportretten van vrouwen zonder make-up, in een mooie outfit of juist met een ironische ondertoon in pyjama en met verwarde haren (afbeelding 4.1). Al dat soort foto’s lijken echter eenzelfde soort boodschap te hebben: zelfacceptatie onafhankelijk van maat, ras of gender. Ook Beyoncé participeerde in de hype, door foto’s van zichzelf te posten zonder make-up.

‘Beyoncé Professor’ Kevin Allred – professor in Vrouwen- en Genderstudies – noemt Beyoncé’s *flawless*-statement, mede daarom, bevrijdend en ziet het inderdaad als een teken van zelfacceptatie: “To wake up just as you are, and to liberate yourself through this chant is to live and survive in the present moment, rather than defer your life to a possible future that may or may not be better than the present. It is a celebration.”²¹¹

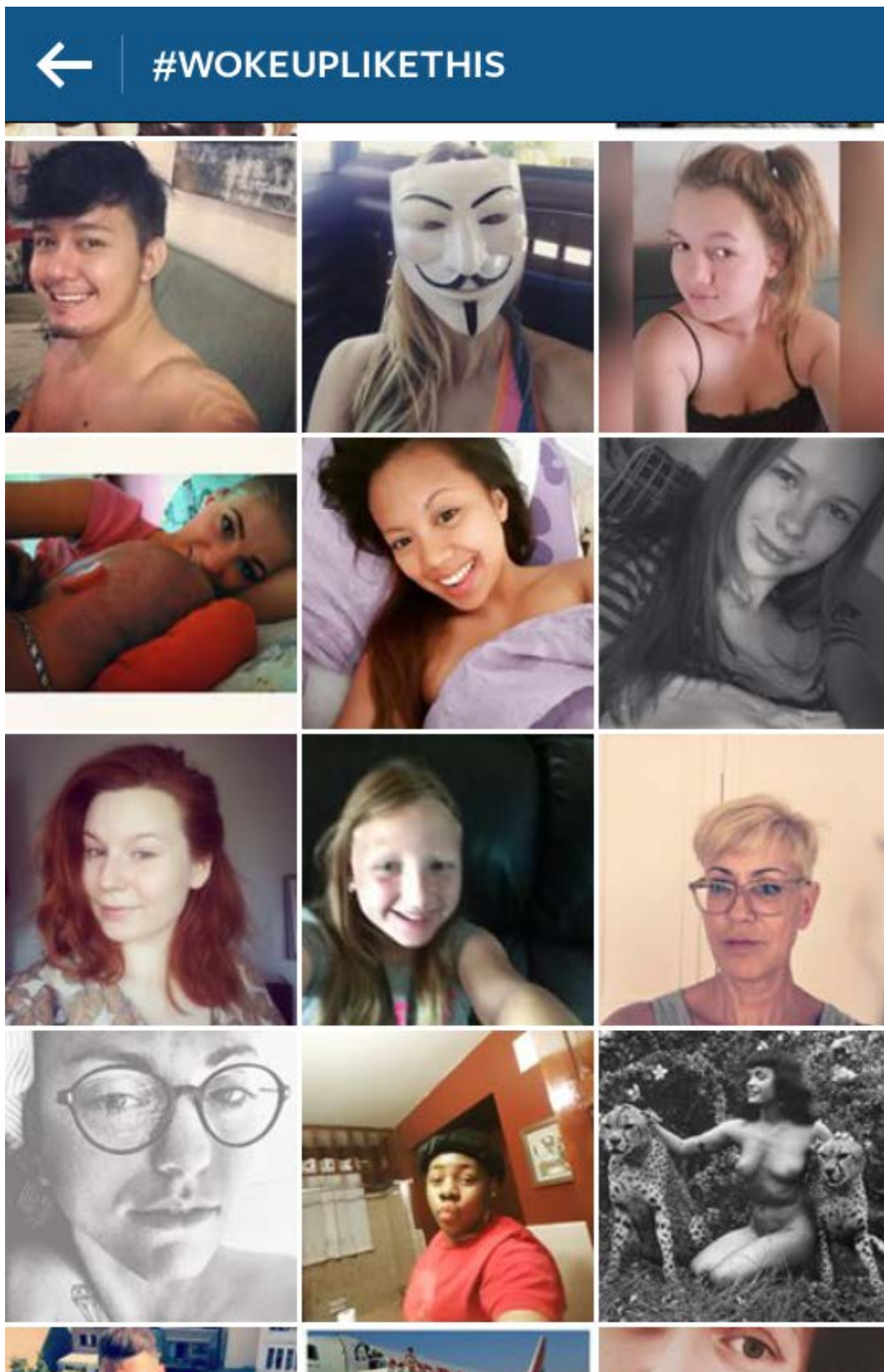
In dit opzicht heeft Beyoncé met ****Flawless* dus een soort tegenbeweging aangewakkerd die ingaat tegen heersende schoonheidsidealen en de voortdurende erotisering en seksualisering van het vrouwelijk lichaam – een beweging die goed past in het hedendaagse feminisme. Singles als *Pretty Hurts* dragen hieraan bij. Hoewel de zangeres, door zich vaak bloot te kleden tijdens haar optredens, zich lijkt te onderwerpen aan die seksualisering, kan dit ook gezien worden als een trots op haar lichaam, ook al is het meer *curvy* dan dat van de topmodellen die nog steeds het heersende schoonheidsideaal (‘hoe dunner, hoe beter’) vertegenwoordigen.

²⁰⁸ Sehgal (24-03-2015).

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Het gebruiken van een hashtag is een manier om op Instagram, Twitter en Facebook een foto of post in een bepaalde categorie onder te brengen.

²¹¹ Allred (06-03-2014).



Afbeelding 4.1: Een greep uit de vele foto's die op Instagram worden geplaatst in de categorie #wokeuplikethis

Toe-eigening van seksualiteit

Zoals echter al vaker naar voren kwam, wordt in het licht van het feminisme vooral die seksueel expliciete houding als problematisch ervaren. De nadruk op haar uiterlijk en het idee dat Beyoncé haar lichaam inzet om geld te verdienen, zouden teniet doen aan de geloofwaardigheid van haar statement. Cherise Smith is van mening dat Beyoncé haar lichaam inzet ten behoeve van haar feministische imago: “For Beyoncé, [feminism] means profiting off the beauty and labor of your own body unselfconsciously and marketing your likeness strategically.”²¹²

Ook worden haar weinig bedekkende kledingstijl en verleidelijke dansen en poses geïnterpreteerd als een onderwerping aan de seksuele verlangens of de blik van mannen – en daarmee aan de patriarchie. Dit zou het verkeerde voorbeeld geven voor andere vrouwen, zegt onder andere Ruby Hamad in een opiniestuk voor ABC News:

More titillation than sexual liberation, their performances add to society's perception of women as eye candy. Yes, it is primarily their own bodies they are using, but when these images are put in the public domain in order to sell a product, it becomes about representation and commodification.²¹³

Door seksualiteit als centraal thema in haar imago te plaatsen, in zowel haar uiterlijk als in haar teksten, zou Beyoncé dus juist de objectivering van vrouwen juist in de hand werken uit een schreeuw om aandacht – omdat een dergelijke houding zorgt voor media-aandacht en wellicht verkoopcijfers begunstigt. Hetzelfde geldt voor andere vrouwelijke artiesten die hun seksualiteit benadrukken, ook al doen zij dit onder het mom van *empowerment*:

They may do so under the guise of empowerment, but, when a 'feminist' music video could pass for a scene out of True Detective or Underbelly, then it doesn't subvert patriarchy - it perpetuates it. [...] It is the biggest pop stars - those with the most agency over their image - that are pushing these boundaries. And this is why they are culpable in perpetuating society's oppressive view of women's sexuality: as mega successful performers, millionaires many times over, they are free from most of the negative consequences of objectification, a luxury most women are not afforded.²¹⁴

Dit punt is te herleiden naar de eerdergenoemde uitzonderingspositie die supersterren als Beyoncé bezitten. Maar door het afwijken van de norm – het feit dat deze vrouwen in een uitzonderlijke positie zitten – bevestigen zij juist de rol die ‘normale’ vrouwen hebben als seksueel object, zo beredeneert Hamad.²¹⁵

Anderzijds – en dit is de benadering die het derdegolffeminisme min of meer hanteert – wordt Beyoncé's seksueel expliciete houding ook gezien als een kracht, waarmee de zangeres taboes kan doorbreken, zeker als gekleurde vrouw. Schrijfster Kara Brown bejubelt Beyoncé's positie en hekelt het idee dat haar seksuele houding slechts een marketingstunt of schreeuw om aandacht is:

Of course, if a woman is celebrating her sexuality in a space where no men are present, it must be because she can't get the attention that she wants from them—or one in particular—and needs to put on a show to

²¹² Smith (17-10-2014).

²¹³ Hamad (20-03-2014).

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

beg for it. Call me crazy, but if I was sexually frustrated in my marriage I would have a pretty awkward time asking my husband to write a verse about all the great sex we're not having.²¹⁶

Bovendien is Beyoncé volgens Brown een voorbeeld voor jonge (zwarte) vrouwen: "Beyoncé is practically a celebratory ode to the beauty of her body. A body type that only in the last ten years or so has even been considered enviable."²¹⁷ Door haar lichaam te tonen, rekt Beyoncé in dit opzicht de norm van schoonheid op: ze benadrukt haar vrouwelijke vormen, die afwijken van het heersende schoonheidsideaal van veel (dunne) vrouwelijke modellen.

Daarnaast verlegt Beyoncé misschien juist wel grenzen door een onderwerp als seksualiteit – en het tweerichtingsverkeer daarbinnen – aan te snijden; een gelijkwaardige relatie tussen man en vrouw, waarin voldaan wordt aan de seksuele verlangens van beide seksen. "Beyoncé pushes boundaries not because it sells sex at every turn, but because it treats a power-balanced marriage as a place where sexuality thrives," aldus muzikrecensent Carrie Battan op muziekplatform Pitchfork.²¹⁸

Misschien wel hierdoor lijkt Beyoncé – in tegenstelling tot collega-sterren als Britney Spears en Christina Aguilera – te ontkomen aan een extreem geseksualiseerd imago; ze lijkt haar seksualiteit grotendeels zelf te kunnen controleren. Ze is de diva die haar eigen beslissingen neemt ongeacht wat andere daarvan denken. 3voor12-journalist Atze de Vrieze bevestigt dit denkbeeld in zijn albumrecensie van *Beyoncé*:

Je begint je zo langzamerhand af te vragen hoe het toch komt dat Beyoncé door de jaren heen zo goed in staat is een imago op te houden van een stijlvolle diva, terwijl ze zich toch bepaald niet vies toont van de vleselijke lust. Niemand zal haar ooit wegzetten als een lichtzinnige slet, niet waar? [...] Is het de context van 'female empowerment' die ze om zich heen schept? Bij Miley was voortdurend de vraag of ze zich niet liet misbruiken. Beyoncé is duidelijk: "I'm-a LET you be the boss of me."²¹⁹

Het feit dat De Vrieze zich verwondert over het feit dat Beyoncé haar imago als diva kan ophouden en niet gezien wordt als 'slet', bevestigt echter ook hoe diep de dubbele seksuele moraal geworteld is in de hedendaagse cultuur. Want hoe cliché het ook is: over seksueel expliciete teksten van rappers als Snoop Dogg zal een dergelijke vraag niet gesteld worden.

Artisticiteit

Als je breder kijkt dan alleen de VMA's en ****Flawless*, is er echter ook een grote artistieke waardering van Beyoncé's laatste album te zien. Op dit gebied zijn de meningen eenduidiger: het album wordt positief ontvangen en toonaangevende muziekplatformen als Pitchfork, Billboard, Rolling Stone en 3voor12 geven het album een goede beoordeling op creatief vlak. Recensenten waarderen de experimentele kanten van de muziek en het idee dat de zangeres weer meer teruggrijpt naar haar hiphop- en R&B-roots. Dit maakt het album spannender dan zijn voorgangers, die erg *poppy* klonken. "It finds Beyoncé shifting gears to pull off her most explicit and sonically experimental music to date, exploring sounds and ideas at the grittier margins of popular music," aldus Battan op Pitchfork.²²⁰ Battan noemt het album experimenteel: haar half gerapte/half

²¹⁶ Brown (17-12-2013).

²¹⁷ Brown (17-12-2013).

²¹⁸ Battan (06-01-2014).

²¹⁹ De Vrieze (21-12-2013).

²²⁰ Battan (06-01-2014).

gezongen nummers hebben meer diepgang dan eerder uitgebrachte 'radiohits'. Billboard-recensenten Andrew Hampp en Erika Ramirez noemen het album zelfs toonaangevend voor de toekomst van R&B.²²¹ Ook 3voor12 bejubelt het album om de spannende mix tussen pop en R&B.²²²

Ook de manier waarop het album uitgebracht en geproduceerd werd draagt bij aan het experimentele gevoel. Beyoncé lijkt op deze manier nieuwe wegen binnen de muziekindustrie in te slaan. Hiermee bevestigt de zangeres haar positie als daadkrachtige vrouw. De onderwerpen die aan worden gesneden – feminisme, seksualiteit, imperfectie, relaties – lijken de zangeres bovendien een geëngageerde houding te geven. Beyoncé heeft de touwtjes in handen, aldus De Vrieze, en dit album geeft haar *independent women*-imago meer diepgang.

Het teruggrijpen naar een hiphopstijl, die ook in haar Destiny's Child tijd aanwezig was, biedt gedeeltelijk een context voor de inhoud en thematiek van Beyoncé's muziek. Het op de voorgrond plaatsen van seksualiteit past goed in de thematiek van hiphop, zoals in het eerste hoofdstuk duidelijk is geworden. Het feit dat Beyoncé op haar album veel samenwerkt met (mannelijke) hiphopartiesten en tekstschrijvers kan invloed hebben gehad op de manier waarop die thema's zijn vertaald naar tekst en muziek.²²³ Door echter totale verantwoordelijkheid op te eisen voor haar werk en het op artistieke wijze te presenteren, lijkt Beyoncé met veel controversiële onderwerpen weg te komen.

Feministisch leider?

Zoals in de inleiding al aangegeven, opereert Beyoncé in een breder cultureel spectrum, dat zich bezighoudt met het feminisme. De culturele sector lijkt zich steeds meer bewust te worden van de genderongelijkheid binnen en buiten het culturele veld en laat dus steeds meer van zich horen. Het jaar 2014 wordt door verschillende cultuurcritici gezien als het jaar dat vrouwen de popcultuur overnamen. Vrouwelijke artiesten komen steeds vaker voor zichzelf op en leveren kritiek op de ongelijke genderverhoudingen in de popindustrie, maar ook daarbuiten. Controle nemen over je eigen leven is daarbij een centraal thema. Hiermee is het feminisme anno 2014 uitgegroeid tot een belangrijk onderwerp in de popcultuur en wordt het omstreden thema weer eens goed aan het licht gebracht. Journalist Charlotte Alter bevestigt deze tendens en schrijft in TIME Magazine: "You could [...] say that feminism is to 2014 pop stars what sex was to 1964 rockers: it's nothing new, but it's suddenly become electrifying."²²⁴

In het licht van het feminisme worden naast Beyoncé onder andere Nicki Minaj, Iggy Azelea, Jennifer Lopez, Taylor Swift en Ariana Grande genoemd als artiesten die het feminisme een warm hart toedragen. Jennifer Lopez steekt in de videoclip van *I Luh Ya Papi* (2014) de draak met de dominante rol die mannen vertolken in de hiphopcultuur; Iggy Azelea houdt zich sterk als blanke vrouw in de overwegend mannelijke hiphopcultuur en beet fel van zich af nadat rapper Eminem erover rapt haar te verkrachten en Nicki Minaj parodieert in haar muziek het idee van mannelijk seksueel verlangen en plaatst daarmee de seksualiteit van de vrouw buiten de controle van de man. Daarnaast wordt de laatstgenoemde genoemd om haar voorbeeldfunctie voor (zwarte) vrouwen op

²²¹ Hampp & Ramirez (13-12-2013).

²²² Vrieze (21-12-2013).

²²³ S.n. (s.j.) 'Song Credits'.

²²⁴ Alter (24-04-2014).

het gebied van zelfacceptatie en onafhankelijkheid.²²⁵ Journalist Kat George zegt hierover op muziekplatform Noisey: “It’s [...] an ode to her earning potential and independence, and it’s important to acknowledge this for black women, as well as women generally.”²²⁶

Hoewel het onduidelijk blijft of deze artiesten Beyoncé ook daadwerkelijk als voorbeeld zien in hun toe-eigening van het feminisme, is zij tot nu toe de enige die het feminisme op een heel letterlijke en expliciete manier in haar muziek en optredens verwerkt. Hoewel de zangeres aan het begin van 2013 de term ‘feminist’ nog op afstand hield, eigende ze zich het stempel een jaar later volledig toe, zoals te zien is op haar album *Beyoncé*. Beyoncé lijkt daarmee de weg vrij te maken voor andere artiesten die zich met *female empowerment* bezighouden, maar zich nog niet specifiek met het feminisme durfden te associëren. Door de term populair en laagdrempelig te maken en in begrijpelijk taal te spreken (in plaats van in academische stukken), is het gemakkelijker om je als jonge vrouw te vereenzelvigen met het feminisme.

Twee artiesten die zich het laatste jaar ook op opvallende wijze hebben uitgesproken over het feminisme zijn Taylor Swift en Ariana Grande, die hiervoor al kort genoemd werden. Taylor Swift heeft een vergelijkbare ontwikkeling doorgemaakt als Beyoncé. In 2012 verklaarde Swift nog zich afzijdig te houden van het feminisme: “I don’t really think about things as guys versus girls. I never have. I was raised by parents who brought me up to think if you work as hard as guys, you can go far in life.”²²⁷ Haar vriendschap met actrice (en fervent feministe) Lena Dunham deed haar echter realiseren dat haar muziek en denkwijzen eigen al veel feministische trekjes had. Swifts muziek bevat thema’s als vrijheid, opkomen voor jezelf en het maken van eigen keuzes, maar ook liefde en vriendschap. De popularisering van het feminisme, onder andere door Beyoncé heeft voor Swift veel duidelijk gemaakt, zo laat zij blijken in een interview met The Guardian:

As a teenager, I didn’t understand that saying you’re a feminist is just saying that you hope women and men will have equal rights and equal opportunities. What it seemed to me, the way it was phrased in culture, society, was that you hate men. And now, I think a lot of girls have had a feminist awakening because they understand what the word means.²²⁸

Inmiddels doet Swift geregeld uitspraken – veelal op sociale media zoals Twitter – over de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen, bijvoorbeeld op het gebied van seksueel gedrag.²²⁹ Ook Ariana Grande kwam in juli 2015 onverwacht met een stellige feministische claim in reactie op de manier waarop de zangeres in de media gepositioneerd wordt als ‘vriendin van’. De pas 21-jarige zangeres deelde op Twitter haar gedachten over misogynie in de hedendaagse samenleving en de dubbele seksuele moraal waar vrouwen steeds weer tegenaan lopen (afbeelding 4.2). Ze opent haar uitgebreide post met de woorden: “being ‘empowered’is not the same as being a ‘bitch’HAVING SOMETHING TO SAY.....is not the same as HAVING A BAD ATTITUDE....”²³⁰ Ze legt dit statement als volgt uit:

²²⁵ George (22-12-2014).

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Frizell (23-08-2014).

²²⁸ Hoby (23-08-2014).

²²⁹ Steiner (31-10-2014).

²³⁰ Grande [@ArianaGrande] (07-06-2015).

I am tired of living in a world where women are mostly referred to as a man's past, present or future PROPERTY/POSSESSION. I...do not. belong. to anyone. but myself. and neither do you. [...] I want people reading this to know that they are MORE THAN enough on their own.²³¹

Grande sluit haar betoog op opvallende wijze met een quote van (tweede golf) feminist Gloria Steinem: "Any woman who chooses to behave like a full human being should be warned that the armies of the status quo will treat her as something of a dirty joke. She will need her sisterhood."²³² Hiermee plaatst Grande zich direct in de rijke geschiedenis van het feminisme en maakt ze op een opvallende manier duidelijk hoe zij over de rolverdeling tussen mannen en vrouwen denkt. Door het belang van "sisterhood" te benadrukken, past Grande tevens mooi in de feministische trend in de popmuziek: wanneer artiesten zich samen hard maken voor het feminisme zal er meer aandacht voor sociale ongelijkheid tussen mannen en vrouwen ontstaan.

Met bovenstaande ontwikkelingen in gedachten, plaatsen popmuzikanten zich dus in een bredere, maatschappelijke discussie en maken zij hun publiek bewust van sociale problemen in de maatschappij. George beaamt dit door te zeggen:

When women in the public eye begin to demand more for themselves, us normals might just be motivated to do the same. What's so exciting to me is that's what music is supposed to do: it's supposed to be able to unify people and beget change in society.²³³

Modern feminisme

Beyoncé's feministische boodschap en manier van werken stuiten op veel reacties, zowel positief als negatief, zoals uit bovenstaande analyse blijkt. Toch heeft een nummer als ****Flawless* een bredere maatschappelijke waarde, zoals blijkt uit reacties op sociale media. Veel (jonge) vrouwen – zowel blanke als gekleurde – lijken de zangeres als rolmodel te beschouwen (wat betreft zelfbeeld en zelfacceptatie) en volgen haar voorbeeld door zichzelf te positioneren als krachtig, sterk en *in control*. Schrijfster Janet Mock vat alle kritieken bondig samen in haar bespreking van Beyoncé's optreden op de VMA's. Ze geeft daarbij rekenschap aan het idee dat Beyoncé nog in haar rol als feministe moet groeien, aangezien zij zich pas recentelijk met de stroming heeft vereenzelvigd. Zij schrijft:

Beyoncé's feminist awakening and stance has been widely questioned. Partly, it's because she appears to be at the beginning of her journey. Partly it's because her intentions are framed as a marketing ploy. Largely, it's because her work is not viewed as "serious" work. Pop culture is never framed as a matter that matters. She's often dismissed because her work exists outside the bounds of academia, outside the gravitas of letters, and solidly based in entertainment, media and music.²³⁴

Mock's laatste punt is treffend: omdat Beyoncé binnen de populaire cultuur opereert, lijkt haar stellingname met betrekking tot het feminisme minder serieus. De laagdrempeligheid van haar boodschap en het feit dat ze meerdere malen het werk van anderen citeert, doet soms vermoeden dat Beyoncé niet belezen genoeg is om claims over het feminisme te maken. Hierbij moet echter in

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ George (22-12-2014).

²³⁴ Mock (03-09-2014).

acht worden genomen dat Beyoncé opereert in een bredere, culturele context en dat die laagdrempeligheid ook helpt om het feminisme zo breed mogelijk te verspreiden.

Het feminisme is het afgelopen jaar een centraal onderwerp in de popcultuur geworden. Popartiesten, acteurs, actrices en andere prominente beroemdheden nemen een standpunt in in de discussie rondom genderongelijkheid, zowel binnen als buiten de culturele sector. Hiermee zorgen zij, samen met Beyoncé, voor een enorme popularisering van het feminisme. Veel critici zijn dan ook van mening dat dat punt het belangrijkste is in Beyoncé's feminisme en dat de manier waarop zij haar boodschap uit minder belangrijk is. Het feit of de zangeres daarmee wel of geen 'goede' feminist is, is volgens schrijfster Roxane Gay onbelangrijk:

I think Beyoncé is a great feminist and I am no longer entertaining the question "Is Beyoncé a feminist?", because I have nothing relevant to say about that topic. She is a feminist because she says one. But you can also look at her words and deeds and realize that she is a feminist. And she also happens to be sexy and she no longer wears pants. Congratulations. If I had a body like that I wouldn't wear pants either.²³⁵

Beyoncé ontdoet het feminisme van haar stoffige imago en brengt het feminisme naar de massa. Hiermee blijkt zij wederom goed te passen in de derde feministische golf, die zich wil richten op de popcultuur in plaats van te spreken op academisch niveau en daarmee een zo breed mogelijk publiek wil bereiken.²³⁶

²³⁵ NowThis (01-10-2014).

²³⁶ Snyder (2008): p. 178.



June 7, 2015, 3:18 PM



being "empowered"..... is not the same as being a "bitch" ...
HAVING SOMETHING TO SAY..... is not the same as HAVING A BAD ATTITUDE....

what I meant when I said what I said about not being Sean's ex is that I am tired of living in a world where women are mostly referred to as a man's past, present or future PROPERTY / POSSESSION. I... do not. belong. to anyone. but myself. and neither do you.

I have clearly not been having the boy questions in my interviews lately because I have come to the realization that I have SO. MUCH. MORE. to talk about. I'm currently making the best music I've ever made in my life, having the best time of my life on tour with some of the greatest people I've ever known, working my ass off every single day, performing / creating for my babes and getting the chance to meet and hug my babes all over the world every day.

I come from a long bloodline of female activists. my aunt Judy was the first Italian american female president of the national press club in Washington DC. I think she would have been proud of me for speaking up about something that has been bothering me personally for so long.

Gloria Steinem published an article in 1969 titled "After Black Power, Women's Liberation" and 46 years later... we're still not quite there yet!

If a woman has a lot of sex (or any sex for that matter).... she's a "slut".

If a man has sex..... HE'S. A. STUD. a BOSSSSSS. a KING.

If a woman even TALKS about sex openly.... she is shamed!

But if a man talks or RAPS freely about all the women (or more commonly used "bitches"/"hoes"... how lovely) he's had... he is regaled.

If a woman is seen with a friend with a penis, there is an immediate assumption of romance or sex and she is labeled!!

If a man is seen with a woman... his status is elevated / celebrated. "AWW SHIIT HE SMASHED!!!!1!!1!!".

I know y'all already know this but the double standard and misogyny are still ever present.

I can't wait to live in a world where people are not valued by who they're dating / married to / attached to, having sex with (or not) / seen with.... but by their value as an individual.

I want the people reading this to know that they are MORE THAN enough on their own.

I want the media to please help me with this!!!!!! Please support each other.

I'm saying this after literally 8 years of feeling like I constantly had to have a boy by my side. After being on my own now for a few months I am realizing that that's just not the case.... I have never felt more present, grounded, and satisfied. I've never laughed harder or had more fun or enjoyed my life more.

one more thought.... my honeymoon diaries are my way of sharing absolutely as much as I can with my fans. that is something I have done since day one and never plan on changing. it is a safe environment for me to be myself and share funny, special, personal things with my fans and to laugh about silly things I've done / things I'm going through. I don't plan on monitoring or changing that because there are more eyes on me now than there were before. I love y'all with all my heart... you've accepted and celebrated me not only as an artist but as a person since day one and nothing will change that or change me.

"any woman who chooses to behave like a full human being should be warned that the armies of the status quo will treat her as something of a dirty joke.. She will need her sisterhood." - Gloria Steinem



Ariana Grande @ArianaGrande · Jun 7



100K



130K



Afbeelding 4.2: Het bericht dat Ariana Grande plaatste op Twitter over genderongelijkheid

Conclusie – Who Run the World? Girls!

Zoals duidelijk is geworden, zit Beyoncé's feministische boodschap ingewikkeld in elkaar. Er zijn veel verschillende (elkaar tegensprekende) aspecten die mede bepalen hoe die boodschap tot stand komt en geuit wordt. In dit onderzoek heb ik geanalyseerd op welke manier Beyoncé het feminisme in haar muziek, video's en in andere media uit. Aan de hand van de volgende vraag onderzocht ik Beyoncé's feministische positie binnen de popcultuur:

Hoe geeft Beyoncé vorm aan het feminisme in haar muziek, imago en media-uitingen en hoe draagt zij hiermee bij aan een (moderne) versie van het feministische gedachtegoed?

In de introductie werd verondersteld dat Beyoncé een tegenstrijdige boodschap uitte, omdat ze enerzijds het feminisme expliciet steunt – ze praat erover in interviews, schrijft erover, zingt erover – en dit haar een unieke positie geeft in de popindustrie, maar anderzijds in haar publieke imago een grote nadruk legt op haar seksualiteit, uiterlijk en goed gevormde lichaam. Daarnaast refereert ze in haar muziek en videoclippen aan pornografie en eigent ze zich elementen uit de hiphopcultuur toe die bekend staat om haar misogynie karakter. In dat opzicht lijkt het tegenstrijdig dat Beyoncé zich zowel als feminist en als seksueel object presenteert. Hoe is Beyoncé's feministische claim, ondanks die tegenstelling, dan te interpreteren aan de hand van feministische theorie en theorieën over popcultuur?

Deels werd in de introductie ook al duidelijk waar die veronderstelling vandaan komt. Seksualiteit en de (seksuele) verhouding tussen mannen en vrouwen zijn vrijwel altijd centrale onderwerpen geweest in het feminisme. Feministen komen al vanaf de eerste feministische golf in opstand tegen de patriarchale rolverdeling, waarin de vrouw ondergeschikt is aan de man. Dit idee beïnvloedde opvattingen over seksualiteit, waarbij een vrouw niet werd geacht seksuele verlangens te uiten, terwijl zij wel het subject was van mannelijke lusten. Deze opvattingen hebben doorgewerkt in de tweede feministische golf, waarin vrouwen opkwamen voor hun seksualiteit: zij verdedigden de legalisatie van voorbehoedsmiddelen en abortus, zodat seks ook voor vrouwen niet alleen om voortplanting hoefde te draaien, maar waren tegelijkertijd ook kritisch over schoonheidsidealen en de representatie van vrouwen in bijvoorbeeld pornografie. Het laatstgenoemde punt was onderdeel van felle discussies tijdens de *sex wars*. Hierin waren bepaalde groepen feministen – de radicaal-culturele feministen – zo fel tegen het idee van de patriarchie dat het voor hen uit den boze was om als vrouw vrijwillig aan de objectivering mee te werken. De dubbele seksuele moraal impliceert bovendien dat vrouwen die zich bloot kleden erom vragen geobjectiveerd te worden door de mannelijke (seksuele) blik.

Hoofdstuk 1 toonde aan dat dit ook geldt voor de popcultuur. Hier worstelen vrouwelijke artiesten met de *Madonna-whore*-dichotomie, waarin vrouwen de keuze hebben hun seksualiteit uit te drukken met het risico te worden weggezet als hoer, of hun seksualiteit te verbergen als een Madonna. Hieruit voortkomend is de seksuele vrijheid van vrouwen nog steeds erg beperkt. Daarom komt dit thema terug in de derde feministische golf, die zich hard maakt voor de keuzevrijheid van vrouwen, onder andere op het gebied van seksualiteit.

Tegelijkertijd werd in het eerste hoofdstuk zichtbaar dat het beeld van vrouwen in de media enorm geseksualiseerd is. Zoals beredeneerd werd door Kristin Lieb en Meredith LeVande komt dit enerzijds door de opkomst van muzikzender MTV – die zorgde voor een focus op de visuele aspecten van

muziek en dus op het uiterlijk van popsterren – en anderzijds door de popularisering en dominantie van pornografische beelden in mainstream media. Dit geseksualiseerde beeld maakt het gecompliceerd voor vrouwelijke artiesten om tegelijkertijd te voldoen aan de visuele verwachtingen van de popcultuur (dat wil zeggen: er goed uitzien) en het representeren van een maatschappelijke boodschap (zoals het feminisme of *girl power*).

In het *lifecycle*-model is naar voren gekomen dat de meeste artiesten in de popindustrie zich zullen moeten conformeren aan uiterlijke verwachtingen van het publiek en de maatschappij om successen te bereiken. Dat wil zeggen dat zij gedurende hun carrière (in de *temptress*-fase) hun imago vormen rondom hun uiterlijk en *sex appeal*. Pas wanneer een ster een grote mate van populariteit en succes heeft bemachtigd, kan zij doorstromen naar een volgend stadium en die seksualisering overstijgen: een traject dat Beyoncé succesvol is doorgekomen.

Uit de bespreking van een reeks bekende en succesvolle popsterren – Madonna, de Spice Girls, Britney Spears, Christina Aguilera, Missy Elliot, Lil' Kim en Eve – die zich tijdens hun carrière bezighielden met het feminisme of anderszins opkwamen voor de positie van vrouwen, is een aantal begrippen naar voren gekomen dat belangrijk is in het op de juiste manier ontwikkelen van een doeltreffende boodschap. Deze termen luiden: authenticiteit, imago, seksualiteit, toon, context, commercialiteit en autonomie. Wanneer Beyoncé's feministische claim aan de hand van deze thema's bekeken wordt, wordt duidelijk op welke manier zij deze claim geloofwaardig maakt.

Over haar **imago** is duidelijk geworden dat Beyoncé zich in de laatste jaren heeft ontwikkeld van *good girl* – in haar Destiny's Child-tijd – via de *temptress*-fase naar een *diva*. Waar in de *good girl*-fase een grote nadruk ligt op uiterlijk en verleidelijkheid, verschuift die focus in de *diva*-fase naar muzikale kwaliteiten en ontstaat er ruimte om eigen beslissingen te nemen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat dit het moment is waarop Beyoncé haar eigen management in handen neemt, haar muziek een steeds persoonlijker sfeer en inhoud geeft en zich hard maakt voor onderwerpen die zij van waarde acht, zoals het feminisme. Hoewel de zangeres vanaf het begin van haar carrière al bezig is geweest met *female empowerment*, is haar boodschap nog nooit zo expliciet geweest als op het album *Beyoncé* en die timing is met Liebs model dus logisch te verklaren. Het feit dat Beyoncé op het gebied van de productie van haar muziek steeds zelfstandiger te werk gaat – mede door de oprichting van Parkwood Entertainment – maakt haar feministische claim serieuzer en geloofwaardiger. Met haar grote mate van **autonomie** claimt Beyoncé een vorm van (eerste-persoon-)authenticiteit, zoals door Moore beschreven. Hierdoor is het aannemelijk dat het feminisme een onderwerp is dat de zangeres aansnijdt uit persoonlijke overwegingen en niet vanuit een commercieel oogpunt of omdat een manager of labelbaas daarop aanstuurt. Anderzijds zijn haar claims wellicht ook een manier om haar *diva*-status te bevestigen en het seksisme in de popindustrie te ontstijgen of juist haar seksuele imago te rechtvaardigen.

Om haar feministische statement kracht bij te zetten en geloofwaardig over te laten komen, claimt Beyoncé in de media structureel een grote mate van **authenticiteit**, zoals naar voren is gekomen in hoofdstuk 2 en 3. Natuurlijk is die claim slechts een constructie, maar hij zit erg goed in elkaar. Zo lijkt ze veel van haar persoonlijke leven te tonen in berichten op sociale media en de documentaires die over haar werden uitgebracht. Hierin wijst Beyoncé continu op thema's als eerlijkheid, openheid en imperfectie. Hierdoor is het voor haar publiek gemakkelijk om zich met de superster te identificeren en komt ze over als 'gewone vrouw' met dezelfde alledaagse problemen

als ieder ander. Omdat Beyoncé hiermee een soort groepsidentiteit ('iedereen heeft met dezelfde problemen te maken') creëert, claimt ze daarmee ook tweede-persoon-authenticiteit. Daarnaast geeft Beyoncé haar feminisme maatschappelijke invulling door zich in te zetten voor een stichting als Ban Bossy. Ook de kunstzinnigheid die hangt rondom de release van *Beyoncé* duidt op een mate van authenticiteit: de geheimzinnigheid rondom de releasedatum van het album en het kunstzinnige gehalte van bijbehorende videoclippen dragen hieraan bij.

Tot zover lijkt de feministische claim dus een oprechte manier om maatschappijkritisch te zijn en haar bekendheid in te zetten voor een universeel probleem: genderongelijkheid. Er is echter in het vierde hoofdstuk ook gebleken dat er veel kritiek is op Beyoncé's feminisme. Deze kritiek richt zich vooral op haar seksueel expliciete houding en de referenties naar pornografie en de hiphopcultuur die zij, vooral in haar nieuwste muziek, veelvuldig maakt. Door deze elementen lijkt Beyoncé's boodschap in plaats van *empowering*, soms juist ook vrouwonvriendelijk te zijn en lijkt de zangeres haar uitzonderingspositie te onderschatten. Net als bijvoorbeeld Madonna, gaat Beyoncé op een dubbelzinnige manier om met haar seksualiteit. Hoewel ze enerzijds de klassieke patriarchale verhoudingen afwijst door zich uit te spreken over genderongelijkheid, speelt ze anderzijds ook met het verleiden van de man en de *male gaze*. Dit maakt het lastig om haar boodschap eenduidig te interpreteren en beïnvloedt de geloofwaardigheid ervan.

Beyoncé gaat echter luchtig om met bovengenoemde kritieken: de zangeres maakt haar beslissingen immers uit persoonlijke overwegingen. Die persoonlijke ervaringen lijkt ze te gebruiken als een validatie voor haar keuzes. Haar seksueel expliciete houding verklaart ze met het idee dat seksualiteit een natuurlijk gegeven is waar vrouwen zich niet voor hoeven te schamen. Het feit dat zij graag verleidelijk wil zijn voor haar man, zegt niet dat ze zichzelf daarmee tot seksueel object maakt: de zangeres verwacht eenzelfde houding terug van haar man. Door in haar muziek het belang van tweerichtingsverkeer in een relatie te benadrukken, lijkt Beyoncé zich niet te laten objectiveren. Haar uitzonderingspositie zorgt er daarnaast juist ook voor dat de zangeres claims kan maken rondom een omstreden onderwerp als het feminisme en daarmee (seksuele) taboes aan de kaak kan stellen en wellicht zelfs kan doorbreken. In dit opzicht is het uitvergroten van haar seksualiteit een goede manier om dit te doen.

Bovenstaande interpretatie van Beyoncé's werk zorgt grotendeels voor de beantwoording van het eerste gedeelte van de hoofdvraag: hoe geeft Beyoncé vorm aan het feminisme in haar muziek, imago en media-uitingen? De zangeres benadrukt zelfstandigheid, zelfbewustzijn en vrouwelijke kracht in haar imago en muziek en claimt daarbij een grote mate van authenticiteit, oprechtheid en integriteit, waardoor haar feminisme behoorlijk oprecht overkomt. Wel is duidelijk dat Beyoncé's feminisme enorm gestileerd is: het feminisme is doordacht in elk aspect van haar carrière en presentatie en werkelijk óveral is aan gedacht. Omdat Beyoncé echter doet vermoeden dat dit niet het geval is, lijkt haar feminisme heel *low key*.

Het antwoord op het tweede deel van de vraag, 'hoe draagt zij hiermee bij aan een (moderne) versie van het feministische gedachtegoed?', is in bovenstaande interpretatie ook al meerdere malen aangehaald, maar zal hieronder nog kort herhaald worden. Als ik Beyoncé interpreteer aan de hand van het derde golf feminisme, zoals dat in de inleiding gedefinieerd werd, komen de volgende punten naar voren:

De focus in Beyoncé's muziek ligt op haar persoonlijke beleving en ervaringen, of het nou gaat om liefde, seks of ervaringsverhalen. In het derdegolffeminisme heeft dit de voorkeur boven het benadrukken van gedeelde ervaringen. Hierdoor zijn de thema's in Beyoncé's muziek herkenbaar en begrijpelijk, waardoor het feministische boodschap heel toegankelijk is. Dat de zangeres opereert in de popcultuur vergroot die toegankelijkheid.

In dit opzicht zijn de begrippen **context** en **toon** van belang: de context waarin een vrouwelijke artiest haar seksualiteit toont, heeft een grote invloed op de manier waarop dit overkomt. Waar vrouwen in de videoclip van Robin Thicke en 50 Cent duidelijk een ondergewaardeerde en ongelijkwaardige positie innemen ten opzichte van de man, maakt Beyoncé duidelijk wie er de baas is in haar spel met seksualiteit: namelijk de zangeres zelf. In zowel haar nummer als in haar videoclip is het duidelijk waar het om draait: Queen Bey. Zij is degene in de spotlights waar anderen (mannen, wellicht) voor moeten neerbuigen ("bow down") en niet andersom. Door daarbij een serieuze en oprechte toon aan te slaan in haar feministische boodschap, komt deze (in veel gevallen) gemeend over.

Beyoncé levert kritiek op schoonheidsidealen, komt daarmee op voor zelfacceptatie en roept vrouwen op zich zelfverzekerd te voelen en trots te zijn op hun lichaam en uiterlijk – een thematiek die in de derde golf erg centraal staat. Met nummers als ****Flawless* en *Pretty Hurts* geeft ze vrouwen zelfvertrouwen en moedigt ze zelfacceptatie aan. Dit geldt zowel voor blanke als gekleurde vrouwen. De grote navolging van de flawless-hype op sociale media toont dat Beyoncé in een breder veld opereert dan de muziekcultuur alleen en dat haar feministische boodschap voor een bepaalde doelgroep maatschappelijk effect heeft.

Op het gebied van **seksualiteit** strijdt Beyoncé voor vrijheid en gelijkheid, die in verband staat met bovenstaande trots op haar uiterlijk. Iedere vrouw zou op het gebied van seksualiteit moeten kunnen doen waar zij zich goed bij voelt, of dit nu gaat om seksuele handelingen of het uiten van seksualiteit in het dragen van bepaalde kleding of make-up. De zangeres laat zien dat feministen geen mannenhaters zijn en bovendien ook sexy kunnen zijn. Ook hierin is de zangeres een voorbeeld: niet om aan te tonen dat elke vrouw half naakt door het leven moet gaan om die vrijheid te behalen, maar door te laten zien dat elke vrouw het recht heeft om haar eigen beslissingen te nemen en het niet aan anderen is daar oordelen over te vellen als een vrouw zich daar goed of zelfverzekerd door voelt. Met haar seksuele houding is Beyoncé enerzijds in staat om taboes rondom de vrouwelijke seksualiteit en seksueel genot te doorbreken (want waarom zou een vrouw die trots is op haar lichaam dit niet mogen tonen?), maar kan anderzijds ook gezien worden als een bevestiging van de vrouwelijke rol als seksueel object, omdat de dubbele seksuele moraal nu eenmaal heel diep in maatschappelijke opvattingen geworteld is (zo diep dat deze vaak voor 'normaal' wordt aangenomen). Beyoncé houdt door haar presentatie het idee dat naaktheid gelijk staat aan macht in stand. Het is in dat opzicht ook opvallend dat de popcultuur vrouwelijke artiesten enerzijds bijna dwingt zich op een seksuele manier te positioneren, maar dat diezelfde cultuur anderzijds ook kritiek heeft op de té aanwezige seksualiteit van popsterren als Beyoncé. Beyoncé claimt als sterke, volwassen, zelfbewuste vrouw echter het recht om zich te uiten zoals zij wil.

Door als één van de grootste, meest succesvolle (vrouwelijke) artiesten op aarde een feministisch standpunt in te nemen en deze op een laagdrempelige manier te presenteren, bereikt Beyoncé een groot publiek en zorgt ze – samen met andere popsterren die zich met het feminisme identificeren –

voor een popularisering van het feminisme. Het feminisme is het afgelopen jaar een centraal onderwerp in de popcultuur geworden. Hoewel de claims die bijvoorbeeld Beyoncé maakt inhoudelijk niet bijzonder veel voorstellen en weinig vernieuwende of diepgaande inzichten tonen, helpt de toewijding van deze popsterren het feminisme te populariseren en het te ontdoen van haar negatieve imago. Derdegolffeministen zien die ontwikkeling als één van hun belangrijkste doelen. Dat het feminisme qua inhoud hierdoor misschien minder diepgaand is en aan zeggingskracht zou kunnen verliezen is hieraan ondergeschikt en daarom is Beyoncé's boodschap in de ogen van de derdegolffeministen dus meer dan geslaagd.

Beperkingen en aanbevelingen voor vervolgonderzoek

Dit onderzoek was gericht op de popcultuur in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk en gebruikte zangeres Beyoncé Knowles als casestudy. De uitkomst is dus niet representatief voor de gehele muziekcultuur. Ik heb me specifiek gericht op 'pop' als genre, waardoor de representatie van vrouwen en het feminisme in andere muzikale genres niet aan bod is gekomen. Het zo daarom interessant kunnen zijn om in vervolgonderzoek een grotere verscheidenheid aan popsterren met elkaar te vergelijken of verschillende muziekgenres tegen elkaar af te wegen, om de muziekcultuur als geheel in een breder, feministisch perspectief te kunnen plaatsen. Daarnaast heb ik mijn onderzoek toegespitst op vrouwelijke artiesten, terwijl ook steeds meer mannelijke beroemdheden zijn die zich uitspreken over het feminisme. De manier waarop zij zich binnen het genderdebat presenteren, kan interessante onderzoeken opleveren. Door gelimiteerde ruimte heb ik eveneens weinig aandacht kunnen besteden aan Beyoncé's muzikale stijl. Het zou interessant zijn deze in een vervolgonderzoek te analyseren, om bijvoorbeeld haar banden met de hiphopcultuur duidelijker in kaart te kunnen brengen. Hier heb ik nu geen volledige aandacht aan kunnen besteden, terwijl er zichtbaar verbanden te leggen zijn die zorgen voor een spanningsveld binnen Beyoncé's positie als feminist. Ik heb me in dit onderzoek beperkt door specifiek in te gaan op één nummer en optreden: het nummer ****Flawless* en de uitvoering daarvan op de VMA's. Het hele album *Beyoncé* (zowel de nummers als de videoclip) zit echter vol met rijk materiaal dat uitermate geschikt zou zijn voor analyse. Ik heb mijn onderzoek grotendeels gebaseerd op door Beyoncé zelf gepubliceerde bronnen. Natuurlijk geven deze bronnen een gekleurd beeld: Beyoncé zal zichzelf zo positief mogelijk in de markt willen zetten. Door ook de receptie van Beyoncé's feminisme te bespreken (hoofdstuk 4), heb ik tegenwicht willen bieden tegen die gekleurde presentatie. Het plaatsen van Beyoncé in een breder perspectief, zoals hierboven in enkele opties besproken, zou kunnen leiden tot een meer neutrale uitkomst. Het feminisme ontwikkelt zich razendsnel binnen de popcultuur, waardoor er gedurende mijn schrijfproces elke dag wel nieuw onderzoeksmateriaal ontstond. Het is daarom – met oog op het in kaart brengen van het feminisme in muziek- of popcultuur – van belang recente ontwikkelingen te blijven volgen en met elkaar in verband te brengen om de popcultuur als geheel te kunnen duiden.

Bibliografie

Allred, Kevin (06-03-2014) "'I Woke Up Like This = Revolutionary Call', in: *Politicizing Beyoncé*.
<http://politicizingbeyonce.tumblr.com/post/78784094077/i-woke-up-like-this-revolutionary-call> (25-06-2015).

Alter, Charlotte (24-04-2014) 'The TIME 100 Music Stars Prove This Was the Year of Pop Feminism', in: *TIME*.
<http://time.com/74861/pop-star-feminism-beyonce-miley-cyrus-pharrell/> (04-07-2015).

Baker, Lara (21-06-2013) 'Women In the Music Business: Mind the Gender Gap', in: *Huffpost Lifestyle*.
http://www.huffingtonpost.co.uk/lara-baker/women-in-the-music-business_b_3472612.html (27-06-2015).

Barnes, Samuel, e.a. (s.j.) 'Destiny's Child Lyrics. "Independent Women", in: *A-Z Lyrics*.
<http://www.azlyrics.com/lyrics/destinyschild/independentwomen.html> (06-07-2015).

Battan, Carrie (06-01-2014) 'Beyoncé', in: *Pitchfork*.
<http://pitchfork.com/reviews/albums/18821-beyonce-beyonce/> (25-06-2015).

Bennet, Jessica (26-08-2014) 'How to Reclaim the F-Word? Just Call Beyoncé', in: *TIME*.
<http://time.com/3181644/beyonce-reclaim-feminism-pop-star/> (05-07-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (15-12-2011) 'Beyoncé performs "Run the World (Girls)" at the 2011 Billboard Music Awards', in: YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=5EwZ_AzDDM4 (03-07-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (13-12-2013) "'Self-Titled": Part 1. The Visual Album', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=lcN6Ke2V-rQ> (27-06-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (17-12-2013) "'Self-Titled": Part 2. Imperfection', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=clv1z6n3Xxo> (27-06-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (25-12-2013) "'Self-Titled": Part 3. Run 'N Gun', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UPmX4ASAcAE> (27-06-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (30-12-2013) "'Self-Titled" Part 4. Liberation', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1b1loWJfxaA> (27-06-2015).

Beyoncé [YouTube-kanaal] (03-01-2014) "'Self-Titled": Part 5. Honesty', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=LFXJGr7sYDk> (27-06-2015).

beyonceVEVO (25-11-2014) 'Beyoncé - ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie', in: YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=lyuUWOnS9BY> (06-07-2015).

Brown, Por Kara (17-12-2013) 'WE DON'T NEED TO DEFEND BEYONCE'S FEMINISM ANYMORE BECAUSE WE HAVE "BEYONCE"', in: *Noisey*.
<http://noisey.vice.com/es/blog/beyonce-feminism-new-album> (25-06-2015).

Carter, Cynthia (2012) 'Part IV: Women, Men, and Gender', in: *The Handbook of Gender, Sex, and Media*. [ed. Karen Ross]: p.

Caulfield, Keith (16-12-2013) 'Beyoncé' Fastest-Selling Album Ever in iTunes Store', in: *Billboard Biz*.
<http://www.billboard.com/biz/articles/news/digital-and-mobile/5839826/beyonce-fastest-selling-album-ever-in-itunes-store> (08-06-2015).

- Coleman, Joshua; Furler, Sia; Knowles, Beyoncé (2013) 'Lyrics Pretty Hurts', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).
- Cyrus, Cynthia J. (2003) 'Selling an image: girl groups of the 1960s.', in: *Popular Music*, 22, pp 173-193.
- Editors (20-12-2013) 'Rumor Roundup: Beyoncé Embedded a 'Big Lebowski' Reference in Her Digital Album', in: *The Observer*.
<http://observer.com/2013/12/rumor-roundup-beyonce-embeds-a-big-lebowski-reference-in-her-digital-album/> (06-07-2015).
- DestinysChildVEVO (25-10-2009) 'Destiny's Child – Bootylicious', in: *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=lyYnnUcgeMc> (06-07-2015).
- Dockterman, Eliana (25-08-2014) 'This Year's VMAs Were All About Empowered Women', in: *TIME*.
<http://time.com/3172050/vmas-2014-beyonce-nicki-minaj-female-performances-feminism/>
- Dockterman, Eliana (17-12-2013) 'Flawless: 5 Lessons in Modern Feminism From Beyoncé', in: *TIME*.
<http://time.com/1851/flawless-5-lessons-in-modern-feminism-from-beyonce/>
- Fisher, Noel; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013) 'Lyrics Jealous', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).
- Frank, Alex (29-27-2014) 'Chimamanda Ngozi Adichie on Her "Flawless" Speech, Out Today as an eBook', in: *Vogue*.
<http://www.vogue.com/946843/chimamanda-ngozi-adichie-feminism-beyonce-book/> (27-06-2015).
- Frizell, Sam (23-08-2014) 'Taylor Swift Finally Explains Why She's a Feminist and How Lena Dunham Helped', in: *TIME*.
<http://time.com/3165825/taylor-swift-feminist-lena-dunham/> (25-06-2015).
- Gay, Roxane (2014) *Bad Feminist*. New York: HarperCollins Publishers.
- Gensler, Andy (22-12-2013) 'Beyonce on Self-Management, Following Madonna's Footsteps, Developing Other Artists', in: *Billboard Biz*.
<https://www.billboard.com/biz/articles/news/legal-and-management/5847820/beyonce-on-self-management-following-madonnas> (08-06-2015).
- George, Kat (22-12-2014) '2014: THE YEAR FEMINISM RECLAIMED POP', in: *Nosey*.
<http://noisey.vice.com/blog/2014-the-year-feminism-reclaimed-pop> (03-07-2015).
- Graham, Mark (06-06-2013) 'Robin Thicke On His Controversial "Blurred Lines" Video: "I Just Wanted To Break Every Rule"', in: *VH1*.
<http://www.vh1.com/music/tuner/2013-05-06/robin-thicke-blurred-lines-interview/> (27-06-2015).
- Grande, Ariana [@ArianaGrande] (07-06-2015) 'being empowered [Twitter-status]', in: *Twitter*.
<https://twitter.com/ArianaGrande/status/607552378057990146/photo/1> (06-07-2015).
- Hackett, N. e.a. (s.j.) 'Destiny's Child Lyrics. "Nasty Girl"', in: *A-Z Lyrics*.
<http://www.azlyrics.com/lyrics/destinyschild/nastygirl.html> (06-07-2015).
- Hamad, Ruby (20-03-2014) 'Don't call Beyonce's sexual empowerment feminism', in: *ABC*.
<http://www.abc.net.au/news/2014-03-20/hamad-dont-call-beyonces-sexual-empowerment-feminism/5330918> (25-06-2015).

- Hampp, Andrew; Ramirez, Erika (13-12-2013) 'Beyonce, Beyonce: Track-By-Track Review', in: *Billboard*.
<http://www.billboard.com/articles/review/5839712/beyonce-beyonce-track-by-track-review> (25-06-2015).
- Hare, Breeanna (12-12-2014) 'Beyonce opens up on feminism, fame and marriage', in: *CNN*.
<http://edition.cnn.com/2014/12/12/showbiz/music/beyonce-feminism-yours-and-mine-video/> (23-06-2015).
- Hemingway, Mollie (25-08-2014) 'Beyonce's VMA 'Feminist' Claim Is Hilarious', in: *The Federalist*.
<http://thefederalist.com/2014/08/25/beyonces-vma-feminist-claim-is-hilarious/> (25-06-2015).
- Hicklin, Aaron (08-04-2014) 'Beyoncé Liberated. Behind the scenes of the world's most powerful brand.', in: *OUT*.
<http://www.out.com/entertainment/music/2014/04/08/beyonc%C3%A9-liberated> (06-07-2015).
- Hobson, Janell & Bartlow, R. Dianne (2008) *Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music*.
online beschikbaar via: <http://muse.jhu.edu/journals/meridians/toc/mer8.1.html>.
- Hoby, Hermione (23-08-2014) 'Taylor Swift: "Sexy? Not on my radar"', in: *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/music/2014/aug/23/taylor-swift-shake-it-off> (25-06-2015).
- Horner, Bruce & Swiss, Thomas (1999) *Key Terms in Popular Music and Culture*.
- Hunter-Tilney, Ludovic (06-09-2013) 'Robin Thicke, Miley Cyrus and pop's gender battles', in: *ft.com*.
<http://www.ft.com/cms/s/2/c1866d12-117e-11e3-8321-00144feabdc0.html#axzz3WcTidKOG> (27-06-2015).
- Irv (08-09-2004) 'pimp', in: *Urban Dictionary*.
<http://nl.urbandictionary.com/define.php?term=pimp> (05-07-2015).
- Kim, Eun Kyung (30-07-2014) 'Is feminism still relevant? Some women posting why they don't need it', in: *TODAY News*.
<http://www.today.com/news/feminism-still-relevant-some-women-saying-they-dont-need-it-1D79996867> (02-07-2015).
- Knowles, Beyoncé; Timberlake, Justin R.; e.a. (s.j.) 'Beyoncé Knowles Lyrics. "Yoncé / Partition"', in: *A-Z Lyrics*.
<http://www.azlyrics.com/lyrics/beyonceknowles/yoncpartition.html> (06-07-2015).
- Knowles-Carter, Beyoncé (12-01-2014) 'Gender Equality Is a Myth!', in: *The Shiver Report*.
<http://shriverreport.org/gender-equality-is-a-myth-beyonce/> (03-07-2015).
- Kornhaber, Spencer (26-06-2014) 'Beyoncé's "Flawless": The Full Story', in: *The Atlantic*.
<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-full-story-of-beyonces-flawless/373480/> (27-06-2015).
- Kuo, Shan-Chun (2013) Robin Thicke Lyrics. "Blurred Lines", in: *A-Z Lyrics*.
<http://www.azlyrics.com/lyrics/robinthicke/blurredlines.html> (06-07-2015).
- Kween Kay Thirst Kwencher (17-01-2014) 'I'm so crown', in: *Urban Dictionary*.
http://www.urbandictionary.com/define.php?term=i%27m%20so%20crown&utm_source=search-action (27-06-2015).
- Leach, Elizabeth Eva (2001) 'Vicars of "Wannabe": authenticity and the Spice Girls', in: *Popular Music*, 20, p. 143-167.
- Lean In (09-03-2014) 'Ban Bossy — I'm Not Bossy. I'm the Boss.', in: *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=6dynbzMICcw> (08-06-2015).

- LeVande, Meredith (2008) 'Women, Pop Music, and Pornography', in: *Meridians*, Vol. 8, No. 1, *Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music*.
- Lieb, Kristin (2013) *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. London: Routledge.
- Lindner, Emilee (30-05-2014) '16 Celebs Who Aren't Afraid To Call Themselves Feminists', in: *MTV*.
<http://www.mtv.com/news/1822259/celebrity-feminists-pharrell/> (06-07-2015).
- Lynch, Joe (02-12-2014) 'Madonna Bests Paul McCartney As World's Richest Recording Artist', in: *Billboard*.
http://www.billboard.com/articles/news/6334796/madonna-paul-mccartney-worlds-richest-list?utm_source=twitter (08-06-2015).
- Machin, David (2010) *Analysing Popular Music. Image, sound, text*. London: SAGE Publications Ltd.
- Marshall, Ebony (29-04-2015) 'Beyoncé's Feminism is Elitist', in: *Womens Enews*.
<http://womensenews.org/tv-globalgirl-beyonces-feminism-elitist> (25-06-2015).
- Mock, Janet (03-09-2014) 'My Feminist Awakening & the Influence of Beyoncé's Pop Culture Declaration', in: *Janet Mock*.
<http://janetmock.com/2014/09/03/beyonce-feminist-mtv-vmas/> (06-07-2015).
- Moore (2002) 'Authenticity as Authentication', in: *Popular Music*. Vol. 21, No. 2: p. 209-223. London: Cambridge University Press.
- Moi, Toril (2006) "'I Am Not a Feminist, but...': How Feminism Became the F-Word", in: *PMLA*. Vol. 121, no. 5: pp. 1735 – 1741.
- Mulvey, Laura (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Originally published in *Screen*: 16.3, autumn 1975: pp. 6-18.
- Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013) 'Lyrics ***Flawless', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).
- NowThis (01-10-2014) 'Rant: Beyoncé is a Feminist and So Can You!', in: *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=7ka6Wsv5DNc> (06-07-2015).
- O'Connor, Maureen (04-04-2013) 'Beyoncé Is a 'Feminist, I Guess'', in: *The Cut*.
<http://nymag.com/thecut/2013/04/beyonc-is-a-feminist-i-guess.html> (23-06-2015).
- Payne, Chris (21-03-2013) 'Beyoncé's 'Bow Down' Criticized, Misinterpreted By Rush Limbaugh', in: *Billboard*.
<http://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/1554203/beyonces-bow-down-criticized-misinterpreted-by-rush-limbaugh> (27-06-2015).
- Perry, Imani (2003) *Who(se) Am I? The Identity and Image of Women in Hip-Hop*.
- Pimentel, Miguel Jontel; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013) 'Lyrics Blow', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).
- Rosen, Jody (20-02-2013) 'Her Highness', in: *The New Yorker*.
<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/her-highness> (06-07-2015).
- Rutherford, Paul (2007) *A Word Made Sexy. Freud to Madonna*. Toronto: University of Toronto Press.

Sandberg, Sheryl (23-04-2014) 'The 100 Most Influential People', in: *TIME*.
<http://time.com/70716/> (08-06-2015).

Sehgal, Parul (24-03-2015) 'How 'Flawless' Became a Feminist Declaration', in: *The New York Times Magazine*.
http://www.nytimes.com/2015/03/29/magazine/how-flawless-became-a-feminist-declaration.html?referrer&_r=1

Sharpley-Whiting, T. Denean (2007) *Pimp Up, Ho's Down: Hip-Hop's Hold on Young Black Women*. New York: New York University Press.

Smith, Cherise (17-10-2014) 'Why I'm Not Buying Beyoncé's Brand of Feminism', in: *Womens Enews*.
<http://womensenews.org/story/cultural-trendspopular-culture/141016/why-im-not-buying-beyonc%C3%A9s-brand-feminism> (25-06-2015).

S.n. (s.j.) 'Blurred Lines [lyrics]', in: *Robin Thicke*.
<http://www.robinthicke.com/blurred-lines-0> (27-06-2015).

S.n. (s.j.) 'Stream of consciousness', in: *Van Dale*.
<http://surfdiensten2.vandale.nl/zoeken/zoeken.do#> (06-07-2015).

S.n. (s.j.) 'Feminisme', in: *Van Dale*.
<http://surfdiensten2.vandale.nl/zoeken/zoeken.do#> (06-07-2015).

S.n. (s.j.) 'Moshpit', in: *Algemeen Nederlands Woordenboek*.
<http://anw.inl.nl/article/moshpit> (06-07-2015).

S.n. (s.j.) 'Song Credits', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).

S.n. (2010) *A Short History of Feminism*. Women's Conference 2010. Binder Shet, Participant Manual.
<http://www.ffaw.nf.ca/Docs/a%20short%20history%20of%20feminsm.pdf>

S.n. (11-05-2011) 'Beyonce Q&A: The Billboard Music Awards Millennium Artist Discusses Her Career And New Album', in: *Billboard*.
<http://www.billboard.com/articles/news/471650/beyonce-qa-the-billboard-music-awards-millennium-artist-discusses-her-career?page=0%2C1> (23-06-2015).

S.n. (29-04-2013) 'We should all be feminists - Chimamanda Ngozi Adichie at TEDxEuston', in: *TEDx*.
<http://tedxtalks.ted.com/video/We-should-all-be-feminists-Chim> (27-06-2015).

S.n. (12-06-2013) 'PRS for Music presents Women in Music', in: *PRS for Music*.
<http://www.prsformusic.com/aboutus/press/latestpressreleases/pages/prsformusicpresentswomeninmusic.aspx> (27-06-2015).

S.n. (09-01-2014) 'Get the Latest Published Shriver Report', in: *The Shiver Report*.
<http://shrivereport.org/get-the-latest-published-shriver-report-free/> (03-07-2014).

S.n. (09-09-2014) 'Beyoncé. Mtv vma video vanguard (medley)', in: *MTV*.
<http://www.mtv.com/ontv/vma/videos/mtv-vma-video-vanguard-medley/1066933/#id=1729742> (27-06-2015).

S.n. (01-12-2014) 'Wealth-X Reveals: The World's Richest Recording Artists', in: *Wealth X*.
<http://www.wealthx.com/articles/2014/wealth-x-reveals-the-worlds-richest-recording-artists/> (08-06-2015).

- S.n. (2015) 'Is feminism still relevant?', in: *Debate.org*.
<http://www.debate.org/opinions/is-feminism-still-relevant> (04-07-2015).
- S.n. (11-06-2015) 'VN-vredestroepen ruilen goederen voor seks', in: *NU.nl*.
<http://www.nu.nl/buitenland/4066583/vn-vredestroepen-ruilen-goederen-seks.html> (04-07-2015).
- Snyder, R. Claire (2008) 'What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay', in: *Signs*, Vol. 34, No. 1 (Autumn 2008), p. 175-196.
- Snyder-Hall, R. Claire (2010) 'Third-Wave Feminism and the Defense of "Choice"', in: *Perspectives on Politics*, Vol. 8, No. 1 (March 2010), p. 255-261.
- Somers, Maartje (04-07-2015) 'Homohuwelijk? Vooruit. Abortus? Nooit.', in: *NRC Handelsblad*.
<http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2015/juli/04/homohuwelijk-vooruit-abortus-nooit-1514448> (06-07-2015).
- Steiner, Amanda Michelle (31-10-2014) 'Taylor Swift: It's Unfair That Girls Are Called Sluts & Guys Aren't', in: *Hollywood Life*.
<http://hollywoodlife.com/2014/10/31/taylor-swift-feminism-why-girls-are-called-sluts-cosmopolitan-interview/> (25-06-2015).
- Tong, Rosemary (2009) *Feminist Thought. A More Comprehensive Introduction*. New York: Westview Press.
- Traister, Rebecca (25-08-2014) 'Beyonce's VMA Performance Was the Feminist Moment I've Been Waiting For. Behold one of the most powerful pop-culture messages of my lifetime', in: *New Republic*.
<http://www.newrepublic.com/article/119211/beyonces-vma-performance-feminisms-most-powerful-pop-culture-moment> (25-06-2015).
- Valenti, Jessica (25-08-2014) 'Beyoncé's 'Flawless' feminist act at the VMAs leads the way for other women', in: *The Guardian*.
<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/aug/25/beyonce-flawless-feminist-vmas> (25-06-2015).
- Vrieze, Atze de (21-12-2013) '3voor12 bespreekt Album van de Week (52): Beyoncé. Scherpe randjes, verrassende producties, engagement en sensuele seks', in: *VPRO 3voor12*.
<http://3voor12.vpro.nl/nieuws/2013/Album-van-de-Week/Week-52-Beyonce.html> (25-06-2015).
- Walters, Margaret (2005) *Feminism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Williams, Pharrell; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013) 'Lyrics Blow', in: *Beyoncé*.
http://www.beyonce.com/album/beyonce/?media_view=songs (06-07-2015).
- Whiteley, Sheila (1997) *Sexing the Groove*. Londen: Routledge.
- Whiteley, Sheila (2000) *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Londen: Routledge.
- Wilson, Carl (15-12-2014) 'Op-Ed: Why 2014 Was Pop's 'End of Men' Moment', in: *Billboard*.
<http://www.billboard.com/articles/events/year-in-music-2014/6406311/2014-pop-end-of-men-moment-female-artists-ruling-charts> (27-06-2015).
- Wyatt, Daisy (15-01-2014) 'Annie Lennox played key role in Spice Girls' success, says Simon Fuller', in: *The Independent*.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/annie-lennox-played-key-role-in-spice-girls-success-says-simon-fuller-9060676.html> (27-06-2015).

Wylie, Wallace (26-08-2013) "'Blurred Lines" and the Banality of Male Sexuality', in: *Collapse Board*.
<http://www.collapseboard.com/music-blogs-3/wallace-wylie/blurred-lines-and-the-banality-of-male-sexuality/>
(27-06-2015).

Documentaire

Beyoncé: Life is But a Dream. Ed Burke (2013) Documentaire. Verenigde Staten: ICM Partners; Parkwood Entertainment; producent: Bill Kirstein.

Afbeeldingen

Titelpagina

[Screenshot uit YouTube-pagina], in: PaulGehu (20-06-2013) 'Beyoncé - Run The World (Girls) (Instrumental Remake/Reconstruction)', in: *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=ohMiR-Aiumk> (06-07-2015).

Afbeelding 2.1

[Uitsnede afbeelding *Survivor*], in: S.n. (10-01-2013) 'Destiny's Child Survivor', in: *La Gamine*.
http://cherchezlagamine.com/monday-morning-obsessions-2/destinyschildsurvivorcrop/#.VZu_92iUd8E (06-07-2015).

Afbeelding 2.2

S.n. (17-12-2010) 'Beyoncé feat. Sean Paul – Baby Boy-HD-1080i', in: *Best Video Rap*.
<http://www.bestvideorap.com/videos-hd/beyonce-feat-sean-paul-baby-boy-hd-1080i/> (06-07-2015).

Afbeelding 3.1

[Foto van Beyoncé uit de videoclip van *Partition*], in: S.n. (s.j.) 'My Life', in: *Beyoncé*.
<http://www.beyonce.com/> (06-07-2015).

Afbeelding 3.2

Kornhaber, Spencer (26-06-2014) 'Beyoncé's "Flawless": The Full Story', in: *The Atlantic*.
<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/the-full-story-of-beyonces-flawless/373480/> (27-06-2015).

Afbeelding 3.3

[Screenshot van video optredens MTV VMA's]
S.n. (09-09-2014) 'Beyoncé. Mtv vma video vanguard (medley)', in: *MTV*.
<http://www.mtv.com/ontv/vma/videos/mtv-vma-video-vanguard-medley/1066933/#id=1729742> (27-06-2015).

Afbeelding 3.4

[Screenshot van videoclip ****Flawless*]
beyonceVEVO (25-11-2014) 'Beyoncé - ***Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie', in: *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=lyuUWOnS9BY> (06-07-2015).

Afbeelding 4.1

S.n. (s.j.) [Screenshot van Instagram-pagina] '#Wokeuplikethis', in: *Instagram*.
<https://instagram.com/explore/tags/wokeuplikethis/> (04-07-2015).

Afbeelding 4.2

Grande, Ariana [@ArianaGrande] (07-06-2015) 'being empowered [Twitter-status], in: *Twitter*.
<https://twitter.com/ArianaGrande/status/607552378057990146/photo/1> (06-07-2015).

Bijlagen

Bijlage 1

*****FLAWLESS (FEAT. CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE) LYRICS**

I'M OUT THAT H-TOWN
COMING, COMING DOWN
I'M COMING DOWN DRIPPING CANDY ON THE GROUND
H, H-TOWN, TOWN, I'M COMING DOWN
COMING DOWN DRIPPING CANDY ON THE GROUND

I KNOW WHEN YOU WERE LITTLE GIRLS
YOU DREAMT OF BEING IN MY WORLD
DON'T FORGET IT, DON'T FORGET IT
RESPECT THAT, BOW DOWN, BOW DOWN CROWN
I TOOK SOME TIME TO LIVE MY LIFE
BUT DON'T THINK I'M JUST HIS LITTLE WIFE
DON'T GET IT TWISTED, GET IT TWISTED
THIS MY SH, BOW DOWN
BOW DOWN CROWN, BOW BOW DOWN CROWN
BOW DOWN CROWN, BOW BOW DOWN
H-TOWN VICIOUS, H-H-TOWN VICIOUS
I'M SO CROWN, BOW DOWN

I'M OUT THAT H-TOWN
COMING, COMING DOWN
I'M COMING DOWN DRIPPING CANDY ON THE GROUND
H, H-TOWN, TOWN, I'M COMING DOWN
COMING DOWN DRIPPING CANDY ON THE GROUND

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE:

WE TEACH GIRLS TO SHRINK THEMSELVES
TO MAKE THEMSELVES SMALLER
WE SAY TO GIRLS, YOU CAN HAVE AMBITION
BUT NOT TOO MUCH
YOU SHOULD AIM TO BE SUCCESSFUL BUT NOT TOO SUCCESSFUL
OTHERWISE YOU WILL THREATEN THE MAN
BECAUSE I AM FEMALE I AM EXPECTED TO ASPIRE TO MARRIAGE
I'M EXPECTED TO MAKE MY LIFE CHOICES ALWAYS KEEPING IN MIND
THAT MARRIAGE IS THE MOST IMPORTANT
MARRIAGE CAN BE A SOURCE OF JOY AND LOVE AND MUTUAL SUPPORT
BUT WHY DO WE TEACH GIRLS TO ASPIRE TO MARRIAGE AND WE DON'T TEACH BOYS THE SAME
WE RAISE GIRLS TO SEE EACH OTHER AS COMPETITORS, NOT FOR JOBS OR ACCOMPLISHMENTS
WHICH I THINK CAN BE A GOOD THING

BUT FOR THE ATTENTION OF MEN
WE TEACH GIRLS THAT THEY CANNOT BE SEXUAL BEINGS IN THE WAY THAT BOYS ARE
FEMINIST: A PERSON WHO BELIEVES IN THE SOCIAL POLITICAL AND ECONOMIC EQUALITY OF THE
SEXES

YOU WAKE UP
FLAWLESS
POST UP
FLAWLESS
RIDIN ROUND IN THAT
FLAWLESS
FLOSSING ON THAT
FLAWLESS
THIS DIAMOND
FLAWLESS
MY DIAMOND
FLAWLESS
THIS ROCK
FLAWLESS
MY ROCK
FLAWLESS

I WOKE UP LIKE 'DIS
I WOKE UP LIKE 'DIS
WE FLAWLESS
LADIES TELL 'EM,
I WOKE UP LIKE DIS
I WOKE UP LIKE DIS
WE FLAWLESS
LADIES TELL 'EM,
SAY
I LOOK SO GOOD TONIGHT
AW DAMN, AW DAMN
SAY
I LOOK SO GOOD TONIGHT
AW DAMN, AW DAMN, AW DAMN

MY MAMA TAUGHT ME GOOD HOME TRAINING
MY DADDY TAUGHT ME HOW TO LOVE MY HATERS
MY SISTER TOLD ME I SHOULD SPEAK MY MIND
MY MAN MADE ME FEEL SO COTDAMN FINE
I'M FLAWLESS

WAKE UP
FLAWLESS
POST UP
FLAWLESS
RIDIN ROUND IN 'DAT
FLAWLESS
FLOSSING ON 'DAT
FLAWLESS
THIS DIAMOND
FLAWLESS
MY DIAMOND
FLAWLESS
THIS ROCK
FLAWLESS
MY ROCK
FLAWLESS

I WOKE UP LIKE 'DIS
I WOKE UP LIKE 'DIS
WE FLAWLESS
LADIES, TELL 'EM,
I WOKE UP LIKE DIS
I WOKE UP LIKE DIS
WE FLAWLESS
LADIES, TELL 'EM,
SAY
I LOOK SO GOOD TONIGHT
AW DAMN, AW DAMN
SAY
I LOOK SO GOOD TONIGHT
AW DAMN

Bron: Nash, Terius; Knowles, Beyoncé; e.a. (2013)