

# **“No good, cause I’m so hood”**

**Een visuele en tekstuele analyse  
van het groteske zwarte lichaam  
in hip-hop**



**Thomas van 't Groenewout  
Begeleider: Sara Janssen  
Masterscriptie Kunst- en Cultuurwetenschappen  
MA Creative Industries  
Radboud Universiteit Nijmegen**

**19 juli, 2019**

## **Abstract:**

This thesis analyses three hip-hop songs and their accompanying video's in order to discuss the grotesque elements that are contained within and the reactions that they provoke. Hip-hop and the grotesque have not yet been connected in academic literature. The central claim of this research is that hip-hop, in its most visible and generally recognizable form, should be considered a grotesque art form, and that looking at hip-hop in such a way helps us better understand the complex ways in which hip-hop portrays the complicated position of the Afro-American male in contemporary American society. Besides improving our understanding of hip-hop, this research will expand upon the political possibilities of the grotesque as discussed by Francesca Granata, further showing the ways in which the grotesque can serve as a way for marginalised voices to negotiate societal structures and present new alternatives. The main research question is: 'how can the workings of hip-hop be better understood by placing the grotesque in hip-hop?'

This research finds that hip-hop can definitely be considered a grotesque art form, through the way hip-hop transforms the body in both physical as well as social ways, through the way it shows and restructures social hierarchies, and through its ambivalence as being funny and self-aware, yet terrifying and performative at the same time. This analysis also opens up more ways of looking at the grotesque as unavoidably political due to the way it plays with cultural values and social structures.

# Inhoudsopgave

Introductie .....	4
Hoofdstuk 1: Theoretisch kader .....	12
<b>1.1 Het Grotseke</b> .....	12
<b>1.2 Het zwarte lichaam</b> .....	20
<b>1.3 Hip-hopcultuur</b> .....	26
<b>1.4 Het zwarte grotseke</b> .....	32
Hoofdstuk 2: Case studies .....	35
<b>2.1 Busta Rhymes: de theatraliteit en absurditeit van altijd meer willen</b> ...	35
<b>2.2 How We Do: het zwarte carnaval van leven en dood</b> .....	42
<b>2.3 Meek Mills ‘Levels’: een hyperkapitalistische herstructurering</b> .....	49
Conclusie.....	56
Bibliografie.....	61
Case studies .....	61
Literatuur .....	61

## Introductie

*“Even though we getting money you can (gimme some more)  
With the cars and the big crib (gimme some more)” – Busta Rhymes, ‘Gimme Some More’*

Aan het begin van de muziekvideo van Busta Rhymes’ ‘Gimme Some More’ zien we hoe een jonge Busta Rhymes valt en zijn hoofd stoot. Als gevolg van dit incident verandert hij plots in een klein blauw monster, en begint hij een zwarte dienstmeid te achtervolgen. De situatie wordt afgebeeld op een cartooneske, bijna spottende wijze, maar herbergt ook een seksuele dreiging die sterk overeenkomst met de manier waarop zwarte mannen in de Westerse samenleving worden geassocieerd met seksueel geweld. Het is een transformatie die hierdoor tegelijkertijd lachwekkend en verschrikkelijk is, en die dankzij die tegenstelling, en de manier waarop er wordt gespeeld met de verbeelding van zwarte mannelijkheid, onverwachts zeer kenmerkend is voor ons beeld van hip-hop. ‘Gimme Some More’ is een overduidelijk voorbeeld van het groteske in hip-hop, een kunststijl die sterk aansluit op hip-hop, maar nog niet eerder aan hip-hop is verbonden. Zelfs binnen analyses van bepaalde zwarte kunstuitingen als grotesk wordt geen aandacht besteed aan hip-hop als mogelijke groteske zwarte kunstuiting. Voor mij ontstond de connectie tussen hip-hop en het groteske dankzij een analyse van modewetenschapper Francesca Granata. In haar analyse ‘Mikhail Bakhtin: Fashioning the Grotesque Body’ bespreekt Granata hoe de theorieën van Russische geleerde Mikhail Bakhtin over het groteske kunnen worden toegepast op mode. Aan de hand van Bakhtins theorieën laat ze zien hoe het groteske gebruikt kan worden om uitingen van feminisme binnen mode te begrijpen en hoe het groteske kan fungeren om machtsstructuren binnen de samenleving aan te duiden en te reorganiseren. Na het lezen van Granata’s bespreking van het groteske lichaam als een medium voor het aantonen en mogelijk veranderen van maatschappelijke normen en waarden rondom het vrouwelijke lichaam, vroeg ik me af of de theorieën die door Granata besproken werden ook van toepassing zouden zijn op het zwarte lichaam in hip-hop. Ik zag in de manier waarop het zwarte lichaam getoond en uitvergroot werd in hip-hop, door de gespierde lichamen van rappers en de luxegoederen waarmee ze zich aankleden en omringen, een duidelijk voorbeeld van het vervormde, overdreven groteske lichaam dat ingaat tegen normen en waarden. Daarbij is hip-hop, net als de feministische mode die Granata bespreekt, een uiting die voortkomt uit de maatschappelijke marginalisatie van een ‘ander’ lichaam, namelijk het zwarte mannelijke lichaam. De connectie tussen het groteske en hip-hop leek mij overduidelijk, maar tot op heden bleek deze connectie nog niet eerder gemaakt te zijn. Er zijn wel teksten over hip-hop waarin duidelijk groteske elementen van de stijl herkend kunnen worden, en er zijn teksten over het groteske die duidelijk op hip-hop kunnen worden toegepast, maar het idee van hip-hop als groteske kunstuiting is nog niet uitgewerkt. In het samenbrengen van hip-hop en het groteske ligt een mogelijkheid om hip-hop als

politieke, marginale maar tegelijkertijd zeer zichtbare kunstuiting beter te kunnen doorgronden, en om het moderne groteske beter te kunnen begrijpen als een politiek geladen stijl.

Dit onderzoek zal het idee van het hip-hopgroteske uitwerken, vanuit de centrale vraag 'hoe kunnen de werkingen van hip-hop beter worden begrepen door het groteske in hip-hop te plaatsen?' Hierbij zal ten eerste worden aangetoond dat hip-hop een groteske kunstuiting is. Daarbij wordt het groteske ingezet om de werkingen van hip-hop binnen een witte samenleving te analyseren en verklaren, en wordt hip-hop tegelijkertijd gebruikt om te reflecteren op de betekenis van het groteske binnen de moderne samenleving. De deelvragen waarmee de hoofdvraag beantwoord zal worden, zijn als volgt: de eerste deelvraag is 'wat zijn de werkingen van het groteske?' Hiermee kunnen de elementen die in hip-hop moeten worden geplaatst kunnen worden besproken en verklaard. De tweede deelvraag, 'wat zijn de betekenissen van het zwarte lichaam?', dienst als brug om de werkingen van hip-hop als uiting van zwartheid te kunnen verbinden met de werkingen van het groteske. De derde deelvraag kijkt naar de rol van het zwarte lichaam in hip-hop: 'hoe komt hip-hop voort uit de betekenisvorming van het zwarte lichaam?', en de vierde deelvraag, 'wat zijn de werkingen van hip-hop?', gaat verder in op welke reacties hip-hop teweegbrengt. In de case studies zullen de volgende deelvragen worden beantwoord. De vijfde deelvraag is 'welke elementen van het groteske kunnen in hip-hop worden herkend?' Met de zesde deelvraag analyseer ik wat de gevolgen hiervan zijn voor ons beeld van hip-hop: 'wat zeggen deze groteske elementen over hip-hop?' Als laatste reflecteer ik op wat deze nieuwe positionering van het groteske binnen hip-hop betekent voor ons begrip van het groteske aan de hand van de vraag 'wat zegt het hip-hopgroteske over het groteske?'

Voordat de case studies worden geanalyseerd, moet eerst worden gekeken naar drie centrale concepten binnen het onderzoek: het groteske, het zwarte lichaam en hip-hopcultuur. Daarbij wordt nog ingegaan op hoe het zwarte lichaam op zichzelf al als grotesk kan worden beschouwd binnen een witte samenleving, buiten uitingen van hip-hop om. Binnen de bespreking van het groteske zal ten eerste gekeken worden naar de ontwikkeling van het groteske als kunstvorm: waar komt het groteske vandaan? Welke betekenissen heeft het groteske door de jaren heen allemaal gekregen? En welke elementen van het groteske kunnen onmiddellijk in hip-hop herkend worden? Hierbij zal specifiek aandacht worden besteed aan de theorieën van Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser en Francesca Granata. Deze drie academici representeren hierin drie verschillende invullingen van het groteske: Bakhtin geeft een klassieke invulling van het groteske waarbij het een feestelijke uiting van verandering en gezamenlijkheid is, terwijl Kayser een modernere interpretatie presenteert waarbij het groteske een meer dreigend, vervreemdend en individueel verschijnsel is geworden. Uiteindelijk presenteert Granata het groteske als een kunstuiting vol subversieve en politieke mogelijkheden.

Aan de hand van deze bespreking kan hip-hop binnen het groteske worden geplaatst, kan gekeken worden naar wat het voor hip-hop betekent om als groteske te worden beschouwd en naar wat dit voor het moderne groteske betekent.

Om hip-hop en het groteske samen te brengen moet daarbij gekeken worden naar de betekenis van het zwarte mannelijke lichaam. De analyse laat zien dat veel van de betekenis van hip-hop en van de groteskheid van hip-hop voortkomt uit de zwartheid van de stijl en de betekenis van het zwarte mannelijke lichaam binnen de Westerse samenleving. Om dit te laten zien moet eerst worden gekeken naar de geschiedenis van betekenisvorming rondom het zwarte mannelijke lichaam in de Westerse samenleving. Wat deze bespreking zal laten zien is hoe de betekenis van het zwarte lichaam in de Westerse samenleving al eeuwenlang gevormd wordt door ideologieën van witte superioriteit. Hieruit zijn hardnekkige stereotypes rondom het zwarte mannelijke lichaam ontstaan. Deze stereotypes spelen nog steeds een rol in de manier waarop tegenwoordig naar het zwarte mannelijke lichaam wordt gekeken en hoe deze in beeld wordt gebracht, ook in hip-hop. Dit heeft een grote invloed op de manier waarop de ideeën van zwarte mannelijkheid zowel vanuit de samenleving worden opgedrukt als vanuit de Afro-Amerikaanse worden gevormd. Via de beschouwing van het zwarte mannelijke lichaam kan dus gekeken worden hoe zwartheid binnen hip-hop wordt gepresenteerd, en wat dit doet met de betekenisvorming van hip-hop. Ook helpt dit met het verklaren van de reacties op hip-hop, waardoor de groteske werking van hip-hop dieper kan worden onderzocht.

Als derde moet gekeken worden naar de geschiedenis van hip-hop en de hip-hopcultuur. Uiteraard kunnen uitingen van hip-hop niet worden geanalyseerd zonder eerst aandacht te besteden aan de normen en waarden die deze uitingen beïnvloeden hebben en waar deze uitingen vandaan komen. Ook kunnen uit drie case studies geen conclusies getrokken worden over de hip-hopcultuur zonder duidelijk te kunnen aangeven hoe deze case studies zich tot deze cultuur verhouden. Binnen de bespreking van de hip-hopcultuur wordt specifiek gelet op de visualisering van het zwarte mannelijke lichaam, de rol van consumptie in hip-hop en hoe mannelijkheid binnen hip-hop wordt gevormd. Hierbij wordt ook getoond hoe binnen hip-hop verschillende schijnbare tegenstrijdigheden gezien kunnen worden. Deze tegenstrijdigheden zullen daarna een belangrijke rol spelen bij de analyse van de case studies, waarin deze tegenstrijdigheden verder zullen uitgewerkt aan de hand van de ambivalentie die een belangrijk onderdeel is van het groteske.

Als laatste wordt nog getoond hoe het zwarte lichaam vanuit zichzelf al een groteske lading draagt binnen een witte maatschappij. Hiermee wordt ten eerste voortgebouwd op Granata's stelling dat het groteske veel potentie heeft om uitingen over afwijkingen van maatschappelijke normen te

analyseren, omdat je zou kunnen stellen dat een zwart lichaam in een witte maatschappij altijd tot op zekere hoogte grotesk is. Daarbij laat het zien hoe het groteske van hip-hop niet alleen voortkomt uit de zwartheid van hip-hop, maar ook sterk verbonden is aan elementen van de hip-hopcultuur. Zo kan worden getoond hoe hip-hop niet alleen deels voortkomt uit de groteskheid van het zwarte lichaam, maar hier ook op voortbouwt.

Om hip-hop als groteske kunstuiting te analyseren, worden drie hip-hopnummers met bijbehorende muziekvideo's geanalyseerd, namelijk 'Gimme Some More' uit 1998, 'How We Do' van The Game en 50 Cent uit 2004 en 'Levels' van Meek Mill uit 2013. Wat deze nummers verbindt, naast het genre, is dat Hype Williams alle drie de muziekvideo's heeft geregisseerd. Hype Williams is een Afro-Amerikaanse regisseur en filmmaker, die in de jaren '90 bekend werd door zijn werk als muziekvideoregisseur voor rappers als The Notorious B.I.G., Tupac Shakur en Busta Rhymes. Kodwo Eshun stelt in 'Visions of Rhythm in the Kinematic Pneumacocosm of Hype Williams' dat "since 1994, the video director Hype Williams has drastically reinvented the look of hip hop and R&B" (117) en in zijn artikel 'Hip-Hop vs. High Art: Notes on Race as Spectacle' beschrijft Derek Conrad Murray hem als "the quintessential hip-hop auteur" en stelt hij dat Hype Williams een enorme invloed heeft gehad op de decadente esthetiek van hip-hop, een esthetiek die draait om "ridiculous displays of wealth (luxurious, multi-million dollar mansions, exotic cars, and copious amounts of platinum diamond-encrusted jewelry)" (6). Daarbij beschouwt Murray hem als "one of the originators of the 'booty videos' that revel in nefarious displays of gyrating female flesh" (idem). Williams heeft dus een grote inbreng gehad in de totstandkoming van de materialistische en seksueel geladen beelden die zo sterk geassocieerd worden met hip-hop. Een groot deel van Hype Williams' invloed komt voort uit zijn verbeelding van 'ghetto fabulousness'. Roger Brown beschrijft ghetto fabulousness in het artikel 'Ghetto Fabulous: Inner City Car Culture, the Law, and Authenticity' als "a mode of living within poor circumstances, generally an inner city or ghetto, in which an ostentatious demonstration of style or wealth—'fabulousness'—suggests an inappropriate or ironic display against the accepted norms of the social circumstances of the class" (3). Eshun stelt dat de term is uitgevonden door hip-hopmagnaat Sean Combs (ook bekend als onder andere P. Diddy) en beweert dat ghetto fabulousness het perfecte voorbeeld is van het hyperkapitalisme van de vroege jaren '2000, waarin het eindeloze verlangen naar meer luxe centraal de belangrijkste drijfveer is (117-118).

Zoals de analyse van Roger Brown laat zien, is ghetto fabulousness niet alleen een belangrijk onderdeel van hip-hopcultuur maar is het ook een kenmerkend onderdeel geworden van Afro-Amerikaanse consumptiecultuur en identiteitsvorming. Questlove laat zien hoe deze consumptiecultuur terug kan worden gebracht tot de tijd van slavernij:

“the aspirational strain in African-American culture runs all the way back to slavery days. Slaves couldn’t own property because they were property. When freed, they were able to exist politically, and also economically. Owning things was a way of proving that you existed — and so, by extension, owning many things was a way of proving that you existed emphatically” (Questlove, *Vulture.com*).

Ghetto fabulousness komt dus voort uit de sociale, economische en politieke omstandigheden van de Afro-Amerikaanse bevolking, voor wie consumptie een claim van bestaansrecht is geworden binnen een kapitalistische samenleving vol verborgen machtsstructuren waarin zwarte mannen zich al snel onzichtbaar kunnen voelen (Houston 28). Deze machtsstructuren leiden ertoe dat het domein van consumptie, en in zekere zin dus deelname aan de samenleving, zoveel mogelijk buiten het bereik van die Afro-Amerikaanse bevolking wordt gehouden. Ghetto fabulousness kan zo gezien worden als een uitvergroting van de claim dat, in de huidige consumptiecultuur, “to have is to be” (Lury 26). De invloed van ghetto fabulousness kan worden gezien in de constatering dat witte Amerikanen vaker een auto bezitten dan Afro-Amerikanen, maar dat zwarte Amerikanen vaker een duurder model kopen dan witte Amerikanen (Lury 12). Ondanks dat ghetto fabulousness door Eshun verbonden wordt aan een bepaalde periode binnen hip-hop, is de stijl nog steeds bepalend voor het algemene beeld van hip-hop: “I’d argue that when people think of hip-hop, pretty quickly they think of bling, of watches or cars or jewels or private jets”, aldus hip-hopmuzikant Ahmir ‘Questlove’ Thompson in zijn essayreeks ‘When the People Cheer: How Hip-Hop Failed Black America’ (Questlove, *Vulture.com*). Dit laat niet alleen de invloed zien die de esthetiek van ghetto fabulousness op hip-hop heeft gehad, maar toont ons ook dat hip-hop naast een muzikaal medium ook een visueel medium is; we zien de muziek niet los van de beelden van luxe (en seksualiteit) die door met name Hype Williams onderdeel zijn geworden van de hip-hopcultuur. Dit maakt het oeuvre van Hype Williams zo’n geschikte bron voor dit onderzoek: er is geen andere regisseur met zo’n uitgebreid oeuvre aan muziekvideo’s binnen hip-hop en wiens invloed op de verbeelding en de verspreiding van de ideologieën van ghetto fabulousness zo groot is geweest. Als we kijken naar het werk van Hype Williams, zien we een weerspiegeling van inmiddels 25 jaar aan hip-hopcultuur en een belangrijke invloed op de visualisering van het zwarte lichaam in de hedendaagse cultuur.

De muziekvideo’s komen uit verschillende periodes binnen de hip-hopgeschiedenis, en tonen zowel overeenkomsten als verschillen in esthetiek en boodschap. Op het eerste gezicht lijken de nummers en video’s grotendeels hetzelfde in de manier waarop mannelijkheid, rijkdom en seksualiteit worden gepresenteerd: het opscheppen met geld en luxegoederen, het dreigen met fysiek geweld en de geseksualiseerde beelden. Toch blijken de video’s, na meer analyse, op verschillende manieren om te gaan met deze elementen. Hierdoor ontstaan binnen vergelijkbare uitingen zeer verschillende



manifestaties van zwarte mannelijkheid, rijkdom en seksualiteit. Hierbij kunnen in elke uiting belangrijke elementen van verschillende stromingen binnen het groteske worden herkend. Elke case study zal geanalyseerd worden op de tekstuele inhoud van het nummer en de inhoud van de muziekvideo. Hierbij wordt van de liedtekst geanalyseerd welke boodschap uit deze tekst naar voren komt, hoe deze boodschap aansluit op elementen van het groteske en hoe aspecten van het zwarte lichaam in de tekst worden gepresenteerd. Deze stappen zullen ook bij de video-analyse worden genomen, waarbij ook gekeken wordt hoe de visuele aspecten aansluiten op de tekstuele aspecten en deze versterken. Zo kan worden begrepen welk beeld voortkomt uit de combinatie van tekstuele en visuele elementen die samen elke case study vormen. Hierbij zal relevante contextuele informatie over de artiesten mee worden genomen als deze bijdraagt aan de betekenisvorming van de tekst of de video. In elke case study zal één element van hip-hopcultuur leidend zijn voor de analyse. Deze elementen zijn consumptisme, het zwarte lichaam en zwarte mannelijkheid. Deze elementen komen voort uit de manieren waarop in het theoretisch kader al gezien kan worden hoe hip-hop, het zwarte lichaam en het groteske met elkaar verbonden zijn. De elementen bieden zo een manier om de overkoepelende concepten van het theoretisch kader samen te brengen binnen de case studies en om op een gerichte wijze de case studies te ontleden.

Tussen de drie leidende concepten van de analyse, consumptisme, het zwarte lichaam en zwarte mannelijkheid, is veel overlap: het is bijvoorbeeld onmogelijk om zwarte mannelijkheid in hip-hop te analyseren zonder daarbij te kijken naar de rol van consumptie. Elke case study is echter op zekere wijze kenmerkend voor de rol die consumptisme, het zwarte lichaam of zwarte mannelijkheid speelt in hip-hop. Daarbij kunnen in alle case studies bepaalde ambivalenties ontdekt worden. Binnen elke case study zal ten eerste gekeken worden hoe groteske elementen herkend kunnen worden. Deze groteske elementen worden geanalyseerd om te kijken welke betekenis hieruit voortkomt. Zo kan besproken worden wat het voor deze hip-hopuitingen betekent dat ze groteske elementen bevatten. Daarna kijk ik naar de ambivalentie die ontstaat dankzij de groteske tegenstrijdigheden, en bespreek ik wat deze ambivalentie zegt over de case study en over de hip-hopcultuur. Als laatste wordt gereflecteerd op hoe de totstandkoming en werkingen van het groteske aansluiten op hoe dit in de theorieën over het groteske besproken wordt. Op deze manier laat ik zien hoe elementen van deze theorieën niet meer volledig van toepassing zijn op moderne groteske uitingen zoals hip-hop, en hoe in deze moderne uitingen het groteske niet enkel aansluit op één stroming of theorie, maar een complexe en soms tegenstrijdige mix van stromingen is.

Voor dit onderzoek moeten nog een aantal keuzes worden uitgelegd en kanttekeningen geplaatst. Ten eerste is hip-hop een zeer brede stroming die bestaat uit verschillende sub-genres en die niet enkel door Afro-Amerikaanse mannen wordt gemaakt. Daarbij is het werk van Hype Williams niet

representatief voor alle hip-hop. Dit onderzoek richt zich echter op hip-hop in de meest algemeen zichtbare en herkenbare vorm die het aanneemt, zoals het wordt besproken in de verschillende teksten die worden aangehaald. Uit al deze teksten ontstaat een algemeen beeld van hip-hop, een hip-hop dat herkend wordt door mensen die fan zijn of die juist zeer kritisch zijn. Het oeuvre van Hype Williams is hiervoor een goede representatie vanwege de omvang en vanwege de invloed die het heeft gehad op de verbeelding van hip-hop. Dit onderzoek doet dus geen uitspraken over elke stroming of variatie binnen hip-hop, maar biedt juist inzichten in de elementen van hip-hop die het duidelijkst worden uitgedragen en die het meest herkenbaar zijn. Ten tweede is muzikale analyse is geen onderdeel van de case studies, ondanks dat hip-hop over het algemeen gezien wordt als een muzikaal genre. Dit heeft te maken met de omvang van het onderzoek, maar ook met het feit dat hip-hop, zoals Questlove stelt, een narratief medium is, dat niet zozeer draait om de muziek maar om de ideeën die worden overgebracht (Questlove, *Vulture.com*). Deze ideeën worden met name visueel en tekstueel overgebracht, en in deze ideeën schuilt de groteske lading van hip-hop. Een muzikale analyse is dus minder relevant dan de tekstuele en visuele analyse die nu wordt toegepast, en zou ook een negatieve invloed hebben op de gerichtheid van dit onderzoek. Als laatste moet nog kort worden benoemd dat de video's op chronologische volgorde worden besproken. Hier zit geen diepere betekenis achter en dit is niet om een ontwikkeling in beeld te brengen, dit is simpelweg omdat dit een makkelijke en logische volgorde is om aan te houden voor de analyse.

Hip-hop analyseren als een vorm van het groteske biedt een nieuwe manier van kijken naar een wereldwijd fenomeen dat zich kenmerkt door verzet, tegenstrijdigheden en ongrijpbaarheid. Hip-hop is geliefd maar controversieel, waarbij er zowel veel aandacht uitgaat naar de emanciperende en bevrijdende werking die hip-hop kan hebben voor gemarginaliseerde groepen als naar de vaak gewelddadige, seksistische en hypermaterialistische teksten en muziekvideo's. Hip-hop is hypercommercieel en mogelijk de meest populaire vorm van muziek op dit moment (John Lynch, *Businessinsider.com*). Toch blijft hip-hop, ondanks deze enorme populariteit, voornamelijk een kunstuiting van de 'ander': het komt voort uit de gemarginaliseerde Afro-Amerikaanse gemeenschap en is nog altijd sterk verbonden aan zwarteheid. Binnen een voornamelijk witte muziekindustrie blijft hip-hop dus het domein van zwarten, voornamelijk zwarte mannen. Daarbij is hip-hop al lange tijd de meest zichtbare uiting van de Afro-Amerikaanse cultuur. Hip-hop is dus zowel marginaal als centraal. Hierdoor neemt hip-hop een unieke culturele positie in, een positie die hip-hop in staat stelt om op uitbundige wijze deel te nemen aan de kapitalistische samenleving en deze ondertussen fel te bekritisieren. Vanuit deze positie heeft hip-hop de kracht om angsten en stereotypes die rondom de stijl zijn gevormd over te nemen en toe te eigenen, en daarmee opvallend genoeg ook bij te dragen aan deze stereotypes.

Het toepassen van theorieën over het groteske op hip-hop maakt het mogelijk om de tegenstrijdigheden en ambivalenties van hip-hop te analyseren en te bespreken welke werkingen voortkomen uit deze tegenstrijdigheden. Door hip-hop binnen een historische en artistieke context te plaatsen, wordt het makkelijker mogelijk om de werkingen van hip-hop aan te tonen en te analyseren, omdat hip-hop zo kan worden vergeleken met andere kunstvormen die vergelijkbare reacties hebben veroorzaakt. Wat dan bekeken kan worden is hoe deze reacties tot stand komen en wat ze betekenen. Daarbij kan er via het groteske goed geanalyseerd worden welke rol de zwartheid van hip-hop speelt in hoe de reacties op hip-hop worden uitgelokt. Dit draagt niet alleen bij aan het begrip van hip-hop, maar ook aan kennis van hoe het zwarte lichaam binnen de Westerse samenleving een groteske lading kan krijgen en hoe hip-hop binnen de Westerse samenleving fungeert als uiting van het zwarte lichaam en de Afro-Amerikaanse identiteit. Hip-hop binnen het groteske plaatsen zegt echter ook veel over het groteske zelf. Francesca Granata erkent bijvoorbeeld in haar analyse dat het groteske een belangrijk middel kan worden om om te gaan met ideeën over normen en afwijkingen daarvan, maar daarmee impliceert ze ook dat het tot nu toe nog niet volledig op die manier wordt ingezet (102). De politieke lading van het groteske, die bijna onvermijdelijk voortkomt uit de manier waarop maatschappelijke hiërarchieën worden uitgebeeld en aangepast, is dus nog te veel onderbelicht gebleven.

Het doel van dit onderzoek gaat dus voorbij aan enkel laten zien dat hip-hop een groteske kunstvorm is. Dit onderzoek zal ten eerste ook laten zien hoe in de ambivalenties en tegenstrijdigheden van hip-hop betekenis verborgen zit. Daarbij laat het zien hoe sterk betekenissen van hip-hop en de reacties op hip-hop gevormd worden door het zwarte lichaam, en hoe zowel de positieve als negatieve werkingen van hip-hop onderdeel zijn van de manier waarop hip-hopartiesten bewust of onbewust inspelen op de positie van het zwarte lichaam binnen de Westerse samenleving, of specifieker: de Amerikaanse samenleving. Ook kunnen vanuit het perspectief van het groteske de transformatieve en emanciperende elementen van hip-hop, en de vervreemdende, onderdrukkende elementen van hip-hop worden samengebracht om zo een goed en volledig beeld te kunnen geven van de positieve en negatieve werkingen van hip-hop. Als laatste laat dit onderzoek zien hoe het groteske in de moderne samenleving een complexe en politieke kunstuiting is die niet enkel feestelijk of cynisch is, en dus niet enkel aansluit op theorieën van Bakhtin of Kayser, en dat het groteske als kunstuiting niet meer los kan worden gezien van de gemarginaliseerde groepen binnen de Westerse samenleving en uitzonderlijk geschikt is om deze groepen een stem te geven. Hiermee vult dit onderzoek dus een gat in ons begrip van zowel hip-hop als het groteske.

# Hoofdstuk 1: Theoretisch kader

In dit hoofdstuk bespreek ik de drie concepten die aan de basis staan van de analyse. Als eerste wordt besproken hoe het groteske ontstaat, wat de geschiedenis ervan is en wat de verschillende betekenissen van het groteske zijn volgens Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser en Francesca Granata. Hiermee worden de werkingen van het groteske duidelijk die in de case studies zullen worden toegepast. Daarna kijk ik naar de uitgebreide geschiedenis van hoe het zwarte lichaam binnen de Westerse samenleving betekenis is gegeven met als doel dit lichaam te onderdrukken. Hierbij kijk ik naar de verschillende betekenissen die ontstaan zijn en de manier hoe ideeën van zwarte mannelijkheid hieruit zijn voortgekomen. Als derde zet ik uiteen hoe welke ideologieën hip-hop uitdraagt en hoe deze voortkomen uit de zwartheid van hip-hop. Als laatste kijk ik nog naar de manieren waarop het zwarte lichaam al als grotesk kan worden beschouwd buiten uitingen van hip-hop, voordat ik in de analyse de uitingen van hip-hop bespreek.

## 1.1 Het Groteske

Waar komt het groteske vandaan en welke betekenissen heeft het groteske door de jaren heen gekregen? En waar vallen de eerdergenoemde Bakhtin, Kayser en Granata in deze geschiedenis? In haar boek *The Grotesque: A Study of Meanings* doet Frances K. Barasch onderzoek naar de verschillende manieren waarop het groteske wordt gebruikt. Deze komen allemaal voort uit verschillende tradities. Elk gebruik van het groteske brengt hierbij andere betekenissen en connotaties met zich mee. Het doel van het onderzoek is om deze verschillende betekenissen te verbinden aan de tradities waar ze uit voortkomen en een indicatie te geven van de belangrijke ontwikkelingen in de betekenis en het gebruik van het groteske. Dit leidt tot een uitgebreide bespreking van de geschiedenis van het groteske en belangrijke denkers binnen deze geschiedenis. De origine van het concept 'het groteske' wordt volgens Barasch vaak teruggebracht naar circa 1500, toen oude muurschilderingen werden ontdekt in de Thermen van Titus (Barasch 18). Deze schilderingen toonden decadente Roomse taferelen, waarbij menselijke en dierlijke lichamen met elkaar gekruist werden en de proporties van deze lichamen heftig vervormd waren, wat leidde tot monsterlijke resultaten. De term 'grotesque' stamt af van het Italiaanse 'la grottesca', wat weer afstamt van 'grotte', wat 'grotten' betekent. Door de jaren heen ontwikkelde deze kunstvorm zich en begonnen de verschillende tradities en stromingen zich te vormen.

Een denker die zeer invloedrijk was op de totstandkoming van een van de moderne invullingen van het groteske, maar die opvallend genoeg door Barasch niet wordt besproken, is Mikhail Bakhtin. Mikhail Bakhtin was een Russische geleerde wiens werk *Rabelais and his World* erg belangrijk is

geworden in de literatuurstudies. In dit boek bespreekt hij *La vie de Gargantua et de Pantagruel* van François Rabelais. Hij beweert dat het werk van Rabelais al jarenlang verkeerd wordt begrepen en als antwoord op de verkeerde interpretaties presenteert hij zijn eigen analyse. Een belangrijk concept dat hierbij door Bakhtin wordt geïntroduceerd is 'grotesque realism'. Met grotesk realisme doelt Bakhtin op een esthetiek concept dat kenmerkend is voor volkscultuur, en die sterk verschillend is van de groteske vormen die in de latere eeuwen zoude ontstaan (18). Dit komt doordat het volks groteske volgens hem vanuit het Romanticisme vervangen werd door een geïndividualiseerd en cynisch groteske (36). Hij ziet in de Romantische groteske een modernere vorm van het groteske (die uitgebreid door Wolfgang Kayser is besproken), en ziet het volkse groteske als de traditionele vorm (46). Centraal in dit volkse groteske staat gelach, wat zich het sterkst manifesteert in carnaval en zorgt voor een gevoel van gezamenlijkheid. Vanuit deze gezamenlijke lach laat hij zien hoe het volkse groteske zich uit en wat het betekent.

Bakhtin ziet de gezamenlijke lach van carnaval als een tijdelijk leven op zichzelf, dat losstaat van de maatschappelijke structuren van het dagelijks leven: "while carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws; that is, the laws of its freedom" (7). De opschorting van al deze structuren had een belangrijke rol in carnaval, aangezien dit volgens Bakhtin leidde tot een utopisch leven waarin iedereen op gelijke wijze met elkaar kon omgaan, ongeacht persoonlijke achtergrond: "a special form of free and familiar contact reigned among people who were usually divided by the barriers of caste, property, profession, and age" (10). In deze tijdelijke schorsing van hiërarchieën kan regeneratie plaatsvinden, aangezien deelnemers als het ware herboren werden en een nieuwe positie konden innemen in de sociale structuur: "carnival is the people's second life, organized on the basis of laughter" (8). Deelname aan dit carnavalsfeest was niet verplicht, maar desondanks neemt iedereen deel: "Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people" (7). Dit sluit aan op wat Bakhtin later in zijn werk stelt over de gedeeldheid van het lachen: "The people's ambivalent laughter [...] expresses the points of view of the whole world; he who is laughing also belongs to it" (12). Humor is dus een uiting van behoren tot het geheel, tot de wereld. Deze uiting is ambivalent omdat deze aan de ene kant vol vreugde is, maar tegelijkertijd ook belachelijk maakt en uitlacht (12). Carnaval stelt een bevolking dus in staat om hiërarchieën, normen en waarden, en sociale identiteiten tijdelijk te verwerpen en te vervangen met een feestelijk gelach dat draait om gedeeldheid en gezamenlijkheid.

De gezamenlijkheid van carnaval en van de volkscultuur blijkt ook uit de manier waarop het lichaam verbeeld wordt binnen grotesk realisme. In grotesk realisme is het lichaam namelijk niet individueel of egocentrisch, maar universeel en representatief voor alle mensen. Deze bevolking groeit continu

en wordt continu vernieuwd, wat ervoor zorgt dat alle lichamen “grandiose, exaggerated, immeasurable” worden (19). Hierdoor wordt het lichaam en het idee van lichamelijkeheid gepresenteerd zonder de beperkingen van het individuele lichaam, maar als een lichaam dat de gehele bevolking herbergt (19). Een belangrijk principe van grotesk realisme en het groteske lichaam is degradatie, dat in de context van dit groteske door Bakhtin als een positieve ontwikkeling wordt gezien: “The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, and abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of Earth and body in their indissoluble unity” (19). Hiermee bedoelt hij dat abstracte of spirituele dingen, zoals leven of dood, onderdeel worden van het aardelijke en het lichamelijke. Hierdoor komt met ‘degradatie’ ook een nadruk op de lagere delen van het lichaam te liggen, met name de buik en de geslachtsorganen, aangezien dit het deel van het lichaam waar onder andere onder andere verwekking en zwangerschap plaatsvinden. Dankzij deze nadruk heeft grotesk realisme ook een sterke betrekking tot handelingen als verwekking en geboorte. Degradatie moet dus niet alleen gezien worden als iets negatiefs, aangezien degradatie samengaat met hergeboorte en nieuw leven. Dat deze degradatie als een positief proces moet worden beschouwd, wordt door Bakhtin verder benadrukt met zijn analyse van de rol van gelach en humor in de volkscultuur. Deze rol zet zich volgens Bakhtin ook voort in het groteske: “The people’s laughter which characterized all the forms of grotesque realism [...] Laughter degrades and materializes” (20). Door de manier waarop het groteske lichaam carnavaleske elementen in zich draagt, zoals de gedeelde lach en degradatie, de overdrijving, het leven en de dood, en doordat het lichaam niet beperkt wordt door individuele grenzen, is het groteske lichaam nooit volledig en nooit af (317). Hierdoor zijn verandering en reïncarnatie zo belangrijk in het groteske. Centraal in de verbeelding van het groteske lichaam staan de organen die uitsteken en de grenzen van het lichaam kunnen doorbreken. In het gezicht zijn dit volgens Bakhtin de neus en de mond, en in sommige gevallen de ogen, namelijk wanneer deze uitpuilen. De neus staat in de groteske traditie altijd symbool voor de penis. De mond is het meest belangrijke van alle uiterlijke kenmerken, en domineert alle andere onderdelen van het menselijke gezicht. Het groteske gezicht kan daarom worden teruggebracht tot één groot opengesperde mond, waarbij alle andere gezichtskenmerken deze lichamelijke holte enkel omringen en benadrukken (316-317). Van de rest van het groteske lichaam zijn de ingewanden en de penis de meest essentiële organen. De penis is een duidelijk symbool van degradatie. Ten eerste bevindt de penis zich laag op het lichaam, in het deel waar verwekking plaatsvindt. Daarbij speelt de penis een belangrijke rol in het proces van verwekking, wat een goed voorbeeld is van hoe de grenzen tussen lichamen doorbroken kunnen worden. In de verbeelding van het groteske lichaam worden deze uitstekende en penetrerende organen dus vaak sterk benadrukt of uitvergroot, waardoor het overdreven lichaam al snel monsterlijke of dierlijke elementen gaat tonen.

Het combineren van menselijke en dierlijke (of monsterlijke) elementen is een van de oudste vormen van het groteske, eentje die ook al in de Thermen van Titus te bewonderen was. Een voorbeeld hiervan is een karikatuur waarbij de neus tot zulke proporties wordt opgerekt en vervormd dat deze meer de vorm van een varkenssnuif of snavel krijgt. De manier waarop het zwarte lichaam historisch gezien vaak is neergezet als dierlijk of beestelijk, zoals zal worden getoond in de bespreking van het zwarte lichaam, kan worden vergeleken met deze combinatie van menselijke en dierlijke elementen. Er zijn meer elementen van Bakhtins bespreking van het groteske die van toepassing lijken op het zwarte lichaam, maar daarvoor wel enige kanttekeningen vereisen. Zo heeft het zwarte lichaam binnen de Westerse samenleving een universeel karakter, voortkomend uit hoe de zwarte identiteit vaak wordt teruggebracht tot enkel het zwarte lichaam. Dit is vergelijkbaar met het groteske lichaam, maar niet hetzelfde als het groteske lichaam. Bij Bakhtins idee van een materieel lichaam dat de gehele wereldbevolking kan omvatten moet sowieso de vraag worden gesteld in hoeverre hij hier rekening heeft gehouden met eigenschappen als ras en gender, en de mate waarin het mogelijk is voor een lichaam, hoe grenzeloos en open het ook is, om de verschillende geleefde ervaringen die verbonden zijn aan gender en ras allemaal te omvatten. Ook kan in het idee van het carnaval als een tijdelijke schorsing van sociale normen en hiërarchieën kan worden herkend hoe hip-hop Westerse hiërarchieën breekt, aan de hand van de rapper als consumerende, hyperkapitalistische en vrijgevochten winnaar van zijn situatie; in een samenleving waarin sociale structuren gericht zijn op het achterstellen van minderheden, is het succes of de gelijkheid van leden van dergelijke minderheden automatisch een aanval op de hiërarchie: "all were considered equal during carnival" (Bakhtin 10), dus een situatie waarin zwarte mannen een positie van (economische) gelijkheid afdwingen krijgt al snel een carnavaleske lading. Deze groteske elementen van hip-hop zullen in de analyse verder worden uitgewerkt en geanalyseerd. Een laatste grotesk element van het zwarte lichaam is hoe het zich verhoudt tot het witte lichaam en het 'nieuwe lichamelijke canon'.

Een belangrijk aspect van het groteske lichaam is namelijk hoe het zich volgens Bakhtin verhoudt tot latere normen en waarden rondom het lichaam en de betekenis die het lichaam in de moderne tijd heeft gekregen. Bakhtin ziet het groteske lichaam namelijk als het tegenovergestelde van het klassieke lichaam. Het klassieke lichaam, dat volgens zich Bakhtin in de Renaissance heeft gevestigd in de samenleving, kan nog steeds herkend worden in de huidige normen en waarden omtrent het lichaam: mannen horen een strak, gespierd lichaam te hebben. Vrouwen horen een dun, licht gespierd lichaam met niet al te veel rondingen te hebben. Voor zowel man als vrouw geldt dat het normatieve lichaam een wit lichaam is (Granata 105-107). Het moderne lichaam is dus tevens het klassieke lichaam. De huidige normen en waarden noemt Bakhtin "the new bodily canon" (320). In dit nieuwe canon is het lichaam geïndividualiseerd, ontdaan van hyperbolen en dubbele

betekenissen, waarbij elementen als seks en consumptie hun carnavaleske groteskheid hebben verloren (321). Zijn harde onderscheid tussen het groteske en het klassieke lichaam onderstreept de kritische, satirische en subversieve mogelijkheden van het groteske. Het groteske lichaam belicht de geslotenheid van het klassieke lichaam, terwijl het zelf juist volledig openstaat. Deze mogelijkheden worden in de bespreking van Granata verder uitgewerkt. Daarbij laat het 'nieuwe lichamelijke canon' zien hoe het zwarte lichaam al door zwart te zijn ingaat tegen maatschappelijke normen en waarden.

Volgens Bakhtin zijn er dus verschillende periodes van betekenisgeving van het groteske, waarbinnen het groteske steeds andere vormen en interpretaties krijgt. Zelf richt Bakhtin zich op volkse uitingen, die ook groteske uitingen uit de Middeleeuwse en Renaissance hebben beïnvloed. Dat deze uitingen verschillen van modernere vormen van het groteske, blijkt uit Bakhtins bespreking van de theorieën van Wolfgang Kayser, van wie in 1957 een werk werd uitgebracht waarin Romantische en modernistische vormen van het groteske geanalyseerd werden. Deze modernere vormen van het groteske zijn een stuk duisterder dan de traditionele vormen die Bakhtin bespreekt: in de analyse van Bakhtin is het groteske iets gelukzaligs, iets dat angst wegneemt en dreiging onschadelijk maakt. In de bespreking van Kayser is het groteske echter geanalyseerd worden "something hostile, alien, and inhuman" (Bakhtin 47). Vervreemding wordt hier extra benadrukt: het groteske is de vervreemde wereld (48). Kaysers werk *The Grottesque in Art and Literature* uit 1957 had een belangrijke invloed op de moderne invulling van het groteske, namelijk als iets dat fundamenteel ambivalent is en een "appropriate expression of the problematic nature of existence" (Thomson 11). De vervreemding en ambivalentie van Kaysers modernistische groteske komen ook naar voren in de bespreking van Philip John Thomson. In *The Grottesque* probeert Thomson een definitie van het groteske op te stellen, en besteedt hierbij veel aandacht aan de verschillende elementen van het groteske, zoals overdrijving, humor, satire en disharmonie, en aan het onderscheiden van het groteske met vergelijkbare vormen zoals het absurde, het ironische en het komische. Op deze manier ontstaat een uitgebreide analyse van de verschillende kenmerken van het groteske en de manieren waarop het tot stand komt, met daarbij een duidelijke afbakening van het concept. In deze analyse baseert Thomson zich veelvuldig op het werk van Kayser, en zijn stellingen sluiten dus ook sterk aan op de theorieën van Kayser. Daarom wordt Kaysers (Duitse) analyse hier besproken aan de hand van het werk van Thomson. De nadruk in Thomsons bespreking van het groteske en zijn definiëring van het concept ligt sterk op de ambivalente en tegenstrijdige werkingen van het groteske. Daarom spreekt hij in zijn definitie van een 'clash', een botsing tussen twee onverenigbare werkingen en reacties (27). Een significant aspect van deze botsing ligt in de ambivalente aard van de abnormaliteit die altijd aanwezig is in het groteske (27). Volgens Thomson is het abnormale namelijk sterk verbonden aan het groteske, omdat het groteske zeer vaak voortkomt uit abnormaliteit: "the classic



reaction to the grotesque [...] is partly at least a reaction to the highly abnormal" (24). Hierbij draait het voornamelijk om fysieke abnormaliteit, aangezien het groteske een "often intensely physical nature" heeft (57). In deze abnormaliteit manifesteert de vervreemde wereld zich. Vervreemding is immers een logisch gevolg van deze abnormaliteit: iets dat als vertrouwd wordt gezien, verandert in iets vreemds en verontrustends. Dit vervreemdende, verontrustende aspect is volgens Thomson het sterkst verantwoordelijk voor de reactie op het groteske als iets onbeschaafds en aanstootgevends, of dat critici het beschouwen als "tasteless and gratuitous distortion or forced, meaningless exaggeration" (26). De reactie op abnormaliteit komt sterk overeen met die op het groteske: aan de ene kant is er de afkeer voor het onbekende, aan de andere kant is er iets opwindends aan dergelijke afwijkingen. Toch is het groteske meer dan alleen abnormaal. Het abnormale is volgens Thomson een onderdeel van het groteske, maar is niet de essentie van het groteske: "the abnormal is a secondary factor, of great importance but subsidiary" (27).

Uit de abnormaliteit komt dus de ambivalentie en de vervreemding van het moderne groteske voort. Deze vervreemding is een centrale werking van het moderne groteske, en vanwege deze impact wordt het groteske volgens Thomson vaak als een "aggressive weapon" gebruikt (58). Naast de vervreemding komt uit de theorie van Kayser ook een werking naar voren waarbij het groteske voor een dreiging zorgt en deze ook meteen onschadelijk maakt. Deze dreiging werd door psycholoog Michael Steig verder uitgewerkt in 1970. Thomson vat deze uitwerking samen door te spreken van "the essential paradox of the grotesque: that it is both liberating and tension-producing at the same time" (61). Het groteske bevrijdt dus, maar het creëert ook spanning. Dit sluit aan op zijn eerdere stelling dat het groteske een botsing is van twee onvereenigbare werkingen. Deze stelling roept, in de context van dit onderzoek, wel een aantal vragen op, met name: wie wordt er door het groteske bedreigd en wie wordt er bevrijd? Als we naar hip-hop kijken, zien we dat de dreiging en bevrijding niet altijd op dezelfde groep van toepassing zijn, aangezien hip-hop een bevrijdende werking heeft voor de onderdrukte Afro-Amerikaanse gemeenschap, maar tegelijkertijd inspeelt op de angsten van de witte bevolking. Hierdoor neemt de werking van het groteske complexere vormen aan. Thomson besteedt hier op indirecte wijze aandacht aan door in te gaan op een "unintentional grotesque" (65). In eerste instantie lijkt het onbedoelde groteske vreemd, aangezien we in het groteske een carnavaleske verbreking van fysieke lichamen of maatschappelijke structuren kunnen zien, of een sterk abnormale, vervreemdende clash van tegenstrijdigheden. Hoe kan zoiets carnavalesks, of iets zo fysiek abnormaals, onbedoeld tot stand komen? Daarbij is intentie (of gebrek daaraan) altijd zeer moeilijk om vast te stellen. Thomson illustreert dit onbedoelde groteske aan de hand van voorbeelden uit "earlier ages or alien cultures", zoals de stenen beelden op Paaseiland: voor een Westerse toeschouwer zullen deze zeer mogelijk grotesk overkomen, maar voor de oorspronkelijke

bevolking van Paaseiland zullen ze waarschijnlijk een heel ander effect hebben gehad (69). Hip-hop kan op een vergelijkbare manier worden benaderd: de meeste hip-hopartiesten zullen waarschijnlijk weinig kennis hebben van het groteske of de werkingen die het groteske heeft, maar hebben in hun werk dus weldegelijk groteske elementen zitten wanneer we dit vanuit de normen en waarden van de witte Westerse samenleving analyseren. Dit laat zien dat het groteske dus afhankelijk is van maatschappelijke normen en waarden waar het groteske niet op aansluit, en dat het groteske dus een cultureel bepaald product is.

Bakhtin is zeer kritisch op het groteske van Kayser, dat hij ziet als een cynisch en vreugdeloos groteske. Wat opvalt aan Bakhtins kritiek op de theorieën van Kayser, is dat hun theorieën op heel veel cruciale punten overeen lijken te komen. Zowel Bakhtin als Kayser zien in het groteske iets wat ingaat tegen de normen en waarden van de normen en waarden van het huidige lichamelijke canon en iets wat een vervreemdende werking kan hebben. Bakhtin ziet in het groteske en het carnavaleske echter een bron van inclusiviteit en gelijkheid, waarbij iedereen kan deelnemen in de humor en het proces van degeneratie een proces van gedeeld genot is. De politieke waarde van het groteske is hierin weldegelijk aanwezig, voornamelijk in de manier waarop hiërarchie tijdelijk verdwijnt, maar lijkt sterk te duiden op een maatschappij waarin hiërarchie niet gebruikt wordt om bevolkingsgroepen te onderdrukken. Ook hier spelen gender en ras een rol, aangezien het in de moderne samenleving moeilijk is om een festiviteit voor te stellen waarin de ruimte ontstaat voor alle onderdrukte minderheden om een positie van gelijkheid in te nemen. Kaysers definitie geeft echter meer ruimte voor een politieke invulling van het groteske, ook al spreekt hij het politieke aspect niet uit. Het idee dat het groteske, als iets wat maatschappelijke structuren kan doorbreken en vervreemdend werkt, altijd met gelach zal worden ontvangen, is in een moderne context makkelijk naïef te noemen. Wat de maatschappelijke reactie op een stijl als hip-hop laat zien, is dat uitingen die structuren van hiërarchie aantasten, vaak met angst, kritiek en woede zullen worden ontvangen.

In Thomsons bespreking en in Kaysers theorieën wordt dus uitgebreid gekeken hoe het groteske tot stand komt en welke reactie het veroorzaakt, maar zoals Thomson zelf aangeeft is zijn definiëring van het groteske een "basic definition" (27). Het kritische en politieke potentieel van het groteske komt in deze bespreking daardoor nauwelijks naar voren. Dit potentieel komt wel naar voren in de bespreking van Francesca Granata. In haar essay 'Mikhail Bakhtin: Fashioning the Grotesque Body' plaatst Granata het groteske dus in het domein van mode. Aan de hand van de theorieën van Bakhtin gaat ze in op hoe mode en het groteske samen kunnen komen om op subversieve wijze om te gaan met normen en waarden binnen de modewereld. Door het groteske lichaam binnen het domein van mode te plaatsen, komt Granata ook met een nieuw begrip van hoe het groteske lichaam gevormd

kan worden: dit is niet meer een puur lichamelijk proces, maar kan ook via kleding gebeuren. Zo wordt materiële consumptie een belangrijk onderdeel van het groteske. Daarbij wordt het groteske binnen de bespreking van Granata een middel om de normen en waarden binnen een maatschappij te belichten en tegelijkertijd bewust aan te tasten of vervangen. Ondanks dat Granata voortbouwt op het werk van Bakhtin, is er wel een belangrijk verschil te zien in hun analyse van het groteske. Bakhtin ziet het groteske namelijk nog voornamelijk als sterk verbonden aan de natuur, en tot uiting komend via fysieke vergroeiingen of mutaties van het lichaam en verwijst nog veel terug naar de oudste groteske vormen, waarin menselijke en dierlijke elementen samenkomen, zoals de neus die dusdanig is vervormd dat deze meer op een dierlijk orgaan zoals de snuit of de snavel lijkt. In de bespreking van Granata is het groteske echter niet meer de letterlijke vervorming van het menselijke lichaam, maar de manier waarop kleding de vormen van het lichaam kan aanpassen, en via deze vervorming ook de betekenis van het lichaam veranderd. Dit vervormde lichaam is veel minder nadrukkelijk verbonden aan het dierlijke of het natuurlijke, maar draait meer om een doorbreking van sociale verwachtingen en het tenietdoen van de vormen die een lichaam hoort te hebben. Het lichaam verhoudt zich dus meer tot de maatschappij en minder tot de natuur dan hoe Bakhtin dat ziet. Door de rol van kleding in de bespreking van Granata, krijgt materiële consumptie een belangrijker aandeel in het groteske. Consumptie en materialiteit spelen al een rol in de bespreking van Bakhtin: zo bespreekt Bakhtin hoe de grote eet- en drinklust van fictiepersonage Sancho Panza een uiting zijn van het groteske (22). Daarbij hebben maskers volgens hem een belangrijke rol in het klassieke groteske. Maskers zijn namelijk verbonden aan het genot van verandering en reïncarnatie en wijzen uniformiteit af. Zo tonen maskers de essentie van het groteske (39-40). In Granata's bespreking zijn consumptie en materialiteit echter cruciaal in het bereiken van het groteske en voor de betekenis achter dit groteske.

Als laatste besteed Granata concreet aandacht aan hoe de normen en waarden in een maatschappij een invloed hebben op gemarginaliseerde groepen, en dat deze invloed via het groteske kan worden getoond, waarbij er alternatieven kunnen worden gepresenteerd die de marginaliserende effecten tegengaan. Hierbij wordt het groteske betrokken op feministische uitingen. Opvallend genoeg legt Bakhtin in zijn analyse de nadruk op het mannelijk lichaam als het groteske lichaam, in tegenstelling tot hoe Francesca Granata later het groteske bespreekt als een middel voor politieke vormen van vrouwelijkheid. Wat hier zo opvallend aan is, is dat hij in het groteske lichaam onder andere verwekking, zwangerschap en geboorte ziet samenkomen, concepten die toch sterker verbonden staan aan het vrouwelijke lichaam. Daarbij bespreekt hij als belangrijke elementen van het groteske lichaam wel de opengesperde mond, uitpuilende ogen en de penis, maar benoemt hij niet de vagina of vrouwelijke borsten, terwijl deze vrouwelijke kenmerken duidelijk aansluiten op zijn idee van het

groteske lichaam. Vooral door hoe Bakhtin de penis benadrukt, kan er een verband worden gelegd tussen het groteske en mannelijkheid: de opgeblazen, groteske penis is dan een teken van hypermannelijkheid. Tegelijkertijd kan deze penis gezien worden als een teken van hyperseksualiteit. Het mannelijke lichaam wordt zo dus leidend in zijn bespreking van het groteske, waarbij de penis een grote rol krijgt als een orgaan dat lichamelijke grenzen doorbreekt en een belangrijk onderdeel is van het verwekkingsproces. Daarbij krijgt de penis, wanneer zo overdreven gepresenteerd als kenmerkend voor het groteske, heel snel een dierlijke lading. Dit is een dierlijkheid die ook een belangrijke rol heeft gespeeld in de betekenisvorming van het zwarte lichaam, en zowel hypermannelijkheid als hyperseksualiteit zijn eigenschappen die binnen een wit koloniaal discours aan het mannelijke zwarte lichaam zijn toebedeeld, met als doel om het zwarte lichaam af te zetten van het witte lichaam en dit lichaam te definiëren als iets dreigends. In de hierop volgende bespreking van het zwarte lichaam wordt deze betekenisgeving verder besproken en zal verder duidelijk worden hoe het groteske en hip-hop met elkaar verbonden kunnen worden.

## 1.2 Het zwarte lichaam

Een belangrijke verbinding tussen het groteske en hip-hop is het zwarte lichaam. Hip-hop is, door haar geschiedenis, onlosmakelijk verbonden met de zwarte gemeenschap en dus ook aan de zwarte identiteit en het zwarte lichaam. Zoals al eerder gesteld, is hip-hop op dit moment de voornaamste uiting van zwarte cultuur en het zwarte lichaam. Om hip-hop te bespreken als een mogelijke uiting van het groteske, moet daarom de rol van het zwarte mannelijke lichaam ook duidelijk zijn. Daarvoor is het van belang om de geschiedenis van het zwarte lichaam binnen de Westerse samenleving en de betekenisgeving van het zwarte lichaam te bespreken en de manier waarop deze betekenisgeving uiteindelijk heeft geleid tot de gangsta culture die een grote invloed heeft gehad op hip-hop. Op zichzelf is het zwarte lichaam niet anders dan het witte lichaam, op de huidskleur na, maar binnen de westerse samenleving heeft het zwarte lichaam bepaalde betekenissen en connotaties gekregen die anders zijn dan die van het dominante witte lichaam. Deze betekenissen en connotaties zijn opvallend weinig veranderd door de eeuwen heen, ook al zijn sommige wat gematigd. Ondanks dat analyses van 'de zwarte cultuur' of 'het zwarte lichaam' duiden op een zekere vorm van gemeenschappelijkheid of representativiteit die schuilt in uitingen van zwartheid, is het riskant om over het zwarte lichaam te praten als een allesomvattend gegeven, een biologisch kenmerk dat door alle zwarte mensen hetzelfde wordt ervaren en voor hen allen dezelfde invloed heeft. Er is niet één zwart lichaam dat gedeeld wordt en niet één zwarte identiteit die hieruit voortvloeit. Tegelijkertijd laat de geschiedenis van het zwartmaken van zwarte mensen zien dat het hebben van een zwarte huidskleur invloed heeft op de identiteit die jou wordt opgedrukt.

De gedeelde zwarte identiteitsvorming blijkt onder andere uit het onderzoek *Black Masculinity in the Obama Era: Outliers in Society* van William T. Hoston. In dit werk bespreekt Hoston recente ontwikkelingen van zwarte mannelijkheid. Hoston heeft veelvuldig onderzoek gedaan naar de zwarte cultuur in Amerika. Hij begint zijn onderzoek vanuit de vraag 'wat betekent het om een zwarte man te zijn in de 21<sup>ste</sup> eeuw?'. Met dit uitgangspunt schetst hij, aan de hand van dialogen met zwarte mannen, een beeld van hoe zwarte (Amerikaanse) mannen hun eigen zwarte mannelijkheid ervaren. Hierbij gaat hij ook in op de rol van gewelddadige en vrouwonvriendelijke rapteksten. Een interessant aspect van dit onderzoek is zijn bespreking van de zwartheid van Barack Obama, waarin wordt beargumenteerd dat zwartheid niet alleen voortkomt uit huidskleur, maar ook uit sociale, politieke en economische omstandigheden. Dit wordt geïllustreerd aan de hand van vroege reacties uit de zwarte gemeenschap op presidentskandidaat Barack Obama. Obama werd door de media heel duidelijk gepresenteerd als een zwarte man. Obama's achtergrond en levenservaringen kwamen echter op veel punten niet overeen met die van de gemiddelde zwarte Amerikaanse man:

"The ideal of Obama as a symbol of Black male progress is rather ironic considering that during his 2008 presidential run many Blacks did not consider him a Black American and questioned the validity of his "Blackness." This part of his cultural identity was initially debated in the Black community [...] Stanley Crouch, a Black columnist for the *New York Daily News*, wrote some pointed words in a November 2006 editorial titled "What Obama isn't: Black like me on race." He expresses, "Obama's mother is of white U.S. stock. His father is a black Kenyan. Other than color, Obama did not—does not—share a heritage with the majority of black Americans, who are descendants of plantation slaves" (Hoston 13).

Zwartheid wordt dus sterk bepaald door levenservaringen, en zwarte identiteit is een constructie die voorkomt uit de gemeenschappelijke ervaring van zwart zijn en de manier waarop het zwarte lichaam gepresenteerd wordt in zowel witte als zwarte media. De betekenisvorming van het zwarte lichaam in de westerse samenleving wordt vaak teruggebracht naar het tijdperk van kolonialisme en slavernij, zoals door Hoston en ook door bell hooks (hooks 2). De betekenisvorming gaat echter een stuk verder terug. Zo werd de Afrikaanse man door Aristoteles al beschreven als een hyperseksueel wezen, die de seksuele lust van apen zou hebben (Saint-Aubin 252). Het is een vroeg voorbeeld van de seksualisering en dehumanisering van het zwarte lichaam, die met kolonialisme en slavernij wel het meeste vorm leek te krijgen. Wat deze seksualisering en dehumanisering laat zien, is dat zwartheid niet gevormd werd door mentale eigenschappen, zoals intelligentie, maar voornamelijk voortkwam uit lichamelijke kenmerken. Historisch gezien is zwartheid dus altijd gelijkgesteld aan lichamelijke kenmerken, terwijl tegelijkertijd gezien kan worden hoe witheid gedefinieerd werd aan de hand van concepten als beschaafdheid en intelligentie. In zijn onderzoek 'A Grammar of Black Masculinity:

A Body of Science' bespreekt Arthur F. Saint-Aubin hoe in de 18<sup>e</sup> eeuw een discours ontstond dat verschillen tussen het witte en zwarte ras onderzocht, met als doel om de superioriteit van de witte man aan te tonen. Saint-Aubin laat zien hoe door de geschiedenis heen het zwarte lichaam door een wit 'wetenschappelijk' discours een bepaalde betekenis is gegeven. Hierdoor is een 'natuurlijk' beeld van het zwarte lichaam gecreëerd dat als vanzelfsprekend is gaan gelden, ook al komt het voornamelijk voort uit een wit streven om rassenhierarchie te definiëren en te onderbouwen. Binnen dit discours stond de witte man aan de top van de menselijke hiërarchie, en deze positie van macht moest als natuurlijk worden ervaren om behouden te blijven. De zwarte man was vanwege zijn fysieke kracht en seksualiteit een bedreiging voor de witte man, en moest daarom verder onderdrukt worden. Door slavernij veranderde de zwarte man (of vrouw) in een zwart lichaam: de persoon werd geobjectiveerd tot handelswaar en gedegradeerd tot enkel zijn fysieke kracht. Zoals William T. Houston het stelt: "slavery stripped the Black male of his identity" (19). Hierbij werd de uitgebreide en invloedrijke geschiedenis van Afrikaanse beschavingen vernietigd en vervangen door een wereldbeeld waarin het Westen superieur was en de rest van de wereld onbeschaafd. Volgens bell hooks heerst er nog steeds een idee in wit Amerika dat de Afro-Amerikaanse geschiedenis begint bij slavernij: de geschiedenis van het zwarte lichaam begon toen deze onder controle van witte mannen kwam (1).

Door de geschiedenis van Afrikaanse beschavingen te vervangen met een beeld van Afrika als onbeschaafde wildernis, kon de zwarte man precies als zodanig worden neergezet: onbeschaafd en wild, tegenover de beschaafde en intelligente witte kolonist. In zijn artikel 'Allan Iverson as America's Most Wanted: Black Masculinity as a Cultural Site of Struggle' stelt Timothy J. Brown dat "in a colonial context, whiteness became associated with positive meanings such as life, superiority, safety, and cleanness, and Blackness became associated with negative meanings such as death, inferiority, danger, and dirtiness" (67). Ronald L. Jackson II en Celnisha L. Dangerfield bespreken in het artikel 'Defining Black Masculinity as Cultural Property: Toward an Identity Negotiation Paradigm' drie stereotypes die rondom het zwarte mannelijke lichaam tot stand kwamen: zwarte mannen zijn gewelddadig, hyperseksueel en dom (123). Er waren verschillende aspecten van het zwarte mannelijke lichaam die gebruikt werden om de inferioriteit en dreiging van de zwarte man te onderbouwen. Zo richtte frenologie zich op de menselijke schedelstructuur, om aan de hand daarvan te claimen dat de zwarte man dichter bij de aap stond dan bij de witte man. Ook het bekken van de zwarte man werd gezien als een stuk dierlijker dan die van een witte man. Door deze dierlijke aspecten zouden zwarten ook een dierlijk gebrek aan moraliteit hebben. De meeste aandacht echter, al sinds de eerste ontmoetingen tussen Europeanen en zwarte Afrikanen, ging uit naar de seksualiteit van zwarte mannen, en daarom dus ook naar de zwarte penis. Deze penis werd pas relatief laat echt

onderwerp van wetenschappelijke studies, maar het hardnekkige stereotype van de grote zwarte penis bestaat dus al zeer lange tijd (Saint-Aubin 252). Het idee van onbeschaafdheid en hyperseksualiteit gaan bij het zwarte lichaam hand in hand: de zwarte man leek qua seksuele lusten en mentale groei meer op een dier dan een (wit) mens, en kon de seksuele lusten vanwege de beperkte mentale groei en gebrek aan moraliteit niet onder bedwang houden (261). De zwarte man was dus van nature een crimineel en seksueel gevaar (264). De zwarte man was met name een dreiging voor witte vrouwen, ten eerste omdat de witte vrouw superieur was aan de zwarte vrouw en ten tweede omdat de zwarte vrouw dezelfde oncontroleerbare lust zou hebben als de zwarte man (264). De seksuele lusten kwamen echter niet alleen vanuit de zwarte man. Doordat slaven als gevolg van hun fysieke werk zo gespierd werden, in combinatie met ideeën over hun penisomvang, werden ze ook lustobjecten voor witte vrouwen (Jackson, II en Dangerfield 124). Dit maakte hen een extra grote bedreiging voor witte mannen en slaafeigenaren, die daarom hun slaven soms straffen in de vorm van 'emasculatien': "Emasculatien refers to cutting off the penis. This removal of the phallus symbolized the denial of black masculinity" (124). Het leidde uiteindelijk ook tot politieke voorstellen om de zwarte man te castreren, om zo de dreiging onschadelijk te maken (Saint-Aubin 265). Dit benadrukt de grote rol die de zwarte penis speelt in de angst voor het zwarte mannelijke lichaam en de rol van seksualiteit in dit angstbeeld.

Een tweede manier waarop het zwarte lichaam gekleurd werd, was via commodity racism. Deze vorm van racisme wordt uitgebreid besproken in Celia Lury's boek *Consumer Culture*. Producten werden in koloniaal Europa aangeprezen op basis van de mate van beschaving die eraan verbonden was, en het kopen van deze producten zou iemand verder onderscheiden van de wilde Afrikaan. Er werd via deze producten een beeld van westerse hegemonie en culturele superioriteit verkocht, waarbij westerse middelen (zelfs) het vieze, zwarte lichaam zouden kunnen reinigen. De zwarte huidskleur was immers een duidelijk teken van onbeschaafdheid en een gebrek aan reinheid. Dit stond gelijk aan het brengen van beschaving in de barbaarse, non-westerse wereld (111). Via westerse middelen zou het onreine zwarte lichaam gereinigd kunnen worden, en zo zou beschaving worden gebracht aan de barbaarse non-westerse wereld. Het aanprijzen van deze producten gebeurde dus op basis van een rassenonderscheid en een witte superioriteit die als vanzelfsprekend werd beschouwd. Op deze manier werden racistische ideologieën gebruikt en uitgebreid. Tijdens het Amerikaanse debat over afschaffing van slavernij en de daaruit voortkomende burgeroorlog ontstond racisme voor het eerst als politieke ideologie binnen de Amerikaanse samenleving: rassenhiërarchie was lange tijd een vanzelfsprekendheid, niet een gearticuleerde politieke ideologie (Saint-Aubin 255). Door de strijd voor afschaffing van slavernij en gelijke rechten voor zwarten moest deze hiërarchie opeens actief verdedigd worden, bijvoorbeeld via stellingen dat zwarten van nature

bestemd waren voor slavernij, wegens hun gebrek aan intelligentie en ambitie. In deze politieke strijd wordt de beeldvorming van het zwarte lichaam (zoals het betrekking heeft op het ontstaan van hip-hop) voornamelijk bepaald vanuit de Amerikaanse samenleving. De racistische politieke en wetenschappelijke teksten die geschreven werden als gevolg van deze politieke strijd, bleven volgens Saint-Aubin tot ver in de 20<sup>e</sup> eeuw als onderbouwing dienen bij politieke en sociale kwesties, en blijven ook herkenbaar in de manier waarop het zwarte lichaam gepresenteerd wordt in de Amerikaanse media, zoals onder andere Annette J. Saddik bespreekt in haar tekst 'Rap's Unruly Body'. Op deze manier creëerden deze teksten uiteindelijk een sociale en mentale realiteit voor Afro-Amerikaanse mannen en vrouwen (266).

Het wetenschappelijk discours en slavernij definieerden het zwarte lichaam dus als inferieur en gevaarlijk, en creëerden daarmee een wereld waarbinnen het zwarte lichaam onderdrukt moest worden. Hiermee stonden ze ook aan de basis van de beeldvorming en sociale constructie van zwarte mannelijkheid (Saint-Aubin 247). bell hooks beschrijft hoe zwarte mannen via slavernij werden blootgesteld aan het witte Westerse patriarchaat en zo ideeën over genderrollen overnamen: "Transplanted African men [...] had to be taught to equate their higher status as men with the right to dominate women, they had to be taught patriarchal masculinity. They had to be taught that it was acceptable to use violence to establish patriarchal power" (2). Deze mannen begonnen mannelijkheid te ervaren aan de hand van de normen en waarden die door hun witte meesters werden opgesteld, en aan de hand van de vrijheden die hen door die meesters werden ontnomen: mannelijkheid werd gevormd via de autoriteit van witte slaafeigenaren, een positie van autoriteit die door zwarte slaven nooit behaald kon worden. Daarbij werd ook zwarte seksualiteit beperkt, mede door emasculation, waardoor zwarte mannen hun mannelijkheid noch op seksuele noch op autoritaire wijze konden uiten (Houston 23). Na de afschaffing van slavernij ontstond voor zwarte mannen een ingewikkelde situatie bij het aannemen van de traditionele genderrol van patriarch. Uit deze normatieve genderrollen kwam uiteindelijk de zwarte 'gangsta culture' voort, die binnen hip-hop een zeer grote rol is gaan spelen. Vanwege het aannemen van de rol als patriarch, moesten zwarte mannen dus hun families gaan voorzien: "cultural mandates on Black masculinity have historically been centered on being a good provider. As a result, a Black male who cannot take care of his family almost immediately loses 'his right to manhood' or is viewed as not being a man" (Jackson, II en Dangerfield 124). Hun eerste verlangen was dus werk waarmee ze genoeg verdienden om hun familie te kunnen verzorgen. In het vinden van zulk werk hadden zwarte mannen echter een duidelijke achterstand:

"As long as the stakes were respectable jobs, work that would lead into the mainstream, black men did not stand a chance at beating the odds. When money became the goal, black



men had a chance. In black communities hustling for money, even if that meant lying and cheating, became more acceptable if it brought home the bacon” (hooks 18).

Daarom bleek onderdeel zijn van een kapitalistisch systeem van hedonisme, luxe en overdaad echter te aantrekkelijk, en werd niet werk het doel, maar geld (18). Dit zorgde voor een verschuiven van morele waarden: werk moest binnen een legaal systeem gevonden worden, geld kon ook buiten dit systeem verkregen worden. Op deze manier konden zelfs meer zwarte mannen meedoen aan kapitalisme. Dit zorgde tot de totstandkoming van gangsta culture, een cultuur waarin de gangsta (een verbastering van ‘gangster’) iemand is die op veel verschillende manieren geld weet te verdienen, veelal via criminele activiteiten. Hierbij is hij niet gebonden aan een wit systeem van werkvoorziening, des te meer omdat de kans op veel geld verdienen als zwarte man binnen zo’n systeem zeer klein is. In plaats daarvan is de gangsta zijn eigen baas. Hoe meer geld je verdient, hoe succesvoller en hoe mannelijker je bent. Deze combinatie van veel geld verdienen en je eigen baas zijn, maakt gangsta culture “the essence of patriarchal masculinity” (hooks 26). Veel succesvolle hip-hopartiesten komen voort uit deze gangsta culture en benoemen deze cultuur in hun muziek. Nog steeds is geld en luxe een grote motivatie in hip-hopcultuur, wat over het algemeen leidt tot een omarming van hyperkapitalisme door hip-hopmuzikanten. De verheerlijking van gangsta culture en de seksistische elementen die eraan verbonden zijn, is één van punten waarop vaak kritisch naar rapmuziek gekeken wordt, bijvoorbeeld door William T. Hoston.

Wat deze geschiedenis van betekenisgeving aan zwartheid laat zien, is dat zwarte identiteit niet los kan worden gezien van het zwarte lichaam, en historisch gezien vaak zelfs ondergeschikt aan is geweest. Deze identiteit is door witte, racistische discours grotendeels gevormd rondom drie stereotypes die aan het zwarte lichaam zijn toebedeeld: gevaarlijk, hyperseksueel en incapabel. Aan de hand van deze stereotypes kon de zwarte man onderdrukt en gestraft worden, omdat deze denkbelden de superioriteit van de witte, Westerse man ondersteunden. Zo werd de mannelijkheid van de zwarte man ingeperkt en zoveel mogelijk gevormd aan de hand van de hiërarchie van zwarte ondergeschiktheid aan witte macht. Zoals zal blijken uit de bespreking van hip-hopcultuur, heeft de onderdrukking van zwarte mannelijkheid aan de hand van de stereotypering van het zwarte lichaam nog steeds een belangrijke rol in de hedendaagse Amerikaanse samenleving, en speelt de beeldvorming die hieruit voortkomt een belangrijke rol in de totstandkoming en betekenisgeving van hip-hopmuziek, waarin de stereotypes op verschillende manieren terugkomen en op speelse of kritische wijze worden overgenomen, of zelfs geaccepteerd lijken te worden. De betekenis van het zwarte lichaam in de Amerikaanse samenleving is dus cruciaal voor het begrijpen van de betekenissen die hip-hop uitdraagt.

### 1.3 Hip-hopcultuur

Uit de betekenisvorming en marginalisering van het zwarte lichaam is hip-hopcultuur voortgekomen. Binnen hip-hop is rapmuziek ontstaan en gegroeid tot een culturele kracht. De termen 'hip-hop' en 'rap' worden vaak als synoniemen gebruikt, maar er is weldegelijk een verschil tussen de twee. In hun artikel 'Hip-Hop and the the Global Imprint of a Black Cultural Form' stellen Marcyliena Morgan en Dionne Bennett dat met hip-hop de bredere cultuur wordt bedoeld, die ook bestaat uit onder andere RnB-muziek, dansen, graffiti en mode. Met rap wordt gedoeld op een bepaalde muzikale manier van een tekst brengen (176-177). Ondanks dit verschil, is rap op dit moment de meest zichtbare en dominante uiting van hip-hopcultuur, en het is deze dominantie die ertoe heeft geleid dat de twee vaak als synoniemen worden gebruikt, zoals ook door Questlove in zijn essayreeks. Om hip-hopcultuur te bespreken, is het dus logisch om je te richten op rap en de artiesten die rap produceren, en ook in dit onderzoek wordt hip-hopcultuur dus besproken aan de hand van rapmuziek. Een belangrijk werk over de geschiedenis van hip-hopcultuur en rap is *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* van Tricia Rose. Hierin bespreekt Rose hoe hip-hopcultuur is ontstaan vanuit de marges van de Amerikaanse samenleving. Hip-hop ontstond in de jaren '70, en bereikte in 1979 een groot publiek dankzij de hit 'Rappers Delight' van The Sugarhill Gang (Rose 3). Hip-hop articuleerde "the pleasures and problems of black urban life in contemporary America" (2). Zwartheid is hierbij een essentieel aspect van hip-hop. Dit is iets waar Questlove opvallend genoeg aan voorbijgaat in zijn stelling dat de eerste beelden die mensen bij hip-hop hebben draaien om bling, auto's en privévliegtuigen. De voornaamste associatie zal voornamelijk de zwartheid zijn die hip-hop vormt en voor een groot deel betekenis geeft. Hip-hop is op dit moment de grootste uiting van de Afro-Amerikaanse cultuur. Dit is ten eerste van toepassing op het commerciële succes van het genre, dat in 2017 rockmuziek passeerde als meest populaire muziekgenre van de Verenigde Staten. Dit vertelt ons iets over de culturele omvang die hip-hop op dit moment geniet, zowel binnen Amerika als over de hele wereld. Waar rockmuziek echter voornamelijk een witte muziekstijl is, is hip-hop zeer nadrukkelijk Afro-Amerikaans. Hip-hop is ontstaan uit de zwartheid van Afro-Amerikanen, als een manier voor zwarte muzikanten om hun onderdrukking te uiten. Het kan worden gezien als de voortzetting van een lange traditie van Afro-Amerikaanse kunstuitingen, eentje die Afro-Amerikaanse kunstuitingen verwerkt, hervormd of namaakt om zo de sociale doeleinden van de kunstvorm te bereiken (Saddik 112).

Wat zijn deze sociale doelen precies? In 'Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity On the American Stage' schrijft Annette J. Saddik over het performatieve element van hip-hopartiesten en de manier waarop de uiterlijke vertoningen van hip-hop, zoals het tonen van het gespierde lichaam, het pronken met luxegoederen en het dreigen met geweld, ingaan tegen de

normen en waarden van de witte samenleving en inspelen op hoe het zwarte lichaam wordt gezien als een bedreiging: "In hip hop's postmodern complexity of performance (of race, of gender, of sexuality, and finally, of capitalist America) lies the chaotic force that threatens to overthrow conservative power relations while simultaneously working within the system of commodity capitalism" (14). Wat zijn deze conservative power relations? Ten eerste is er de witte maatschappij die uitingen van zwarte mannelijkheid probeert te onderdrukken door zwarte mannelijkheid neer te zetten als gevaarlijk en barbaars. Op een breder niveau zijn het algemene uitingen van zwartheid die worden onderdrukt. Hip-hop maakt deze uitingen mogelijk en bereikt daarmee inmiddels een wereldwijd publiek. Hierin kunnen een aantal sociale doelen worden herkend, zoals het uiten van de Afro-Amerikaanse identiteit en het verzetten tegen de dominante witte cultuur. Op deze manier draagt hip-hop bij aan het vormen van een Afro-Amerikaanse identiteit en de emancipatie van de Afro-Amerikaanse cultuur. Binnen de hip-hopcultuur kunnen drie belangrijke elementen worden herkend die bijdragen aan hoe hip-hop botst met de dominante normen en waarden van de witte samenleving, namelijk mannelijkheid, het zwarte lichaam en consumptie. Deze onderlinge verbanden worden duidelijk als we kijken naar 'gangsta rap', een subgenre van rapmuziek dat voortkomt uit de gangsta culture. Net als drugsmisdaad biedt hip-hop een kans om geld te verdienen zonder te moeten werken voor een witte baas. Waar misdaad echter vaak gepaard gaat met fysiek geweld, is er in hip-hop eerder sprake van verbale of visuele representaties van geweld. Voortbouwend op het ideaal van je eigen baas zijn en zoveel mogelijk geld verdienen, en op rol die ghetto fabulousness heeft ingenomen in de hip-hopcultuur, neemt 'conspicuous consumption' binnen gangsta culture en hip-hop een centrale rol in. Conspicuous consumption is een zeer kapitalistische vorm van consumptie, ooit gedefinieerd door Thorstein Veblen, waarbij consumptie om meer draait dan enkel het kopen van noodzakelijke voorwerpen, en het tonen van welvarendheid een belangrijke rol speelt in de goederen die worden geconsumeerd. Zoals Andrew B. Trigg stelt in zijn onderzoek 'Veblen, Bourdieu, and Conspicuous Consumption':

"Status derives from the judgments that other members of society make of an individual's position in society, and for this position to be established there must be a display of wealth [...] People spend money on artifacts of consumption in order to give an indication of their wealth to other members of society" (100-101).

In deze vorm van consumptie wordt consumeren een manier van rijkdom communiceren naar je omgeving. Deze vorm van consumptie wordt des te sterker wanneer jouw omgeving zeer arm is en luxegoederen schaars zijn. Daarbij is conspicuous consumption als Afro-Amerikaanse gangsta een teken dat jij welvarend bent buiten de macht van het witte systeem om. Deze gedachtegang romantiseert materieel bezit en leidt uiteindelijk tot hyperkapitalistische uitingen, de bling, horloges,

auto's en juwelen. Het tonen van deze luxegoederen is een manier om je status en mannelijkheid te laten zien: hoe meer rijkdom jij kan tonen, hoe mannelijker je bent. Vanuit de gemarginaliseerde positie van het zwarte lichaam komt dus een consumptiegedrag voort dat uiteindelijk als doel heeft om zwarte mannelijkheid te versterken. Deze drie elementen zijn dus sterk aan elkaar verbonden en overlappen al snel. Toch hebben deze elementen ook los van elkaar een belangrijke positie binnen hip-hopcultuur dus goed geanalyseerd moet worden, beginnende met het zwarte lichaam.

Zoals al eerder gesteld komt hip-hop voort uit zwartheid en geeft hip-hop een vorm van uiting en bevrijding van de moeilijkheden die gepaard gaan met zwart zijn in de moderne, witte samenleving. Uitingen van hip-hop kunnen niet los worden gezien van deze positie van het zwarte lichaam. De invloed van zwartheid manifesteert zich op meerdere manieren in hip-hop. Ten eerste komt zwartheid, zoals Hoston in zijn onderzoek aangeeft, niet alleen voort uit iemands huidskleur, maar wordt zwartheid in de Afro-Amerikaanse gemeenschap vaak ook gezien als een vorm van identiteit die ontstaat uit iemands levenservaringen, zoals armoede en racisme. In de hip-hopcultuur krijgt zwartheid een vergelijkbare invulling, waardoor het idee van zwartheid sterk verbonden staat aan noties van authenticiteit. Dit laat Mickey Hess zien in zijn artikel 'Hip-Hop Realness and the White Performer', aan de hand van de reacties op witte rappers Vanilla Ice en Eminem. Hij bespreekt hoe Vanilla Ice authenticiteit probeerde te claimen door een levensverhaal van armoede en ganggeweld te presenteren. Uit journalistiek onderzoek bleek dit echter niet waar te zijn, waardoor Vanilla Ice zijn geloofwaardigheid als rapper verloor (373-374). De manier waarop Vanilla Ice geloofwaardigheid probeerde te claimen, en de reactie hierop, laten zien hoe belangrijk authenticiteit en zwartheid zijn binnen hip-hop. Later zou Eminem zijn witheid een belangrijk onderdeel van zijn imago maken, en tegelijkertijd veel aandacht besteden aan zijn achtergrond: hij groeide op in een arme buurt van Detroit, opgevoed door enkel zijn moeder. Eminem werd geaccepteerd omdat hij zwartheid niet probeerde te claimen, maar wel een achtergrond had die aansloot op de levenservaringen die zwartheid vormen (381-382). Een ander voorbeeld van het belang van authenticiteit is rapper Rick Ross, die lange tijd verborgen probeerde te houden dat hij korte tijd als gevangenisbewaarder had gewerkt, omdat dat ingaat tegen een gangsta imago en omdat een gevangenisbewaarder onderdeel is van de witte machtsstructuren die zwarte mannen onderdrukken. Het idee van zwartheid en authenticiteit kan ook worden gezien bij rappers The Game en 50 Cent, die in de tweede case study besproken worden. Zij kwamen allebei bijna om door wapengeweld, en maakten dit een belangrijk onderdeel van hun imago. Ze verbonden hun authenticiteit dus aan de gangsta culture die hen bijna had omgebracht. De verdere betekenis hiervan wordt in de case study uitgewerkt.

Vanuit het zwarte lichaam ontstaat binnen hip-hop ook een collectiviteit ten opzichte van de witte samenleving. De zwartheid van hip-hop is namelijk cruciaal voor de gedeelde identiteit die hip-hop

uitdraagt. Dit wordt met name duidelijk als gekeken wordt naar de reactie op non-zwarte rappers, zoals Eminem. In zijn essay 'The Unbearable Whiteness of Emceeing' analyseert Harry Allen het verschil tussen hoe gereageerd wordt op de muziek van Eminem en hoe gereageerd wordt op zwarte rappers. Hij constateert dat de problematische aspecten van Eminems muziek leiden tot kritiek op Eminem als individu, terwijl de problematische aspecten uit de muziek van zwarte rappers leiden tot kritiek op hip-hop als geheel. Dit laat zien hoe het zwarte lichaam moeilijk geïndividualiseerd kan worden, aangezien een zwart lichaam binnen een witte samenleving snel als representatief zal worden gezien voor de gehele zwarte gemeenschap. Hierdoor wordt hip-hop binnen de witte samenleving dus een cultuur, een gedeelde verzameling aan uitingen die allemaal elkaar representeren en zo een gezamenlijke betekenis en politieke werking kunnen uitdragen. Aan de andere kant is in de manier waarop Eminem als individueel wordt aangekeken op zijn uitingen, terwijl zwarte rappers als een grote groep worden bekritiseerd, een reflectie zichtbaar van hoe zwarte mannen door slavernij hun individuele identiteit verloren en enkel werden teruggebracht tot zwarte lichamen. In de reactie die Allen beschrijft kan dus gezien worden hoe het zwarte man in de moderne maatschappij nog steeds niet dezelfde mate van individualiteit kan ervaren als een witte man.

Een derde aspect van het zwarte lichaam dat in hip-hop sterk terugkomt, is de seksualiteit die hieraan verbonden wordt. Deze seksualiteit komt op meerdere manieren naar voren, zowel tekstueel als visueel. Denk ten eerste aan hoe rappers (zoals wederom 50 Cent en The Game) vaak hun grote, gespierde lichamen tonen: "rap artists too display their 'unruly bodies' – the threatening, half-naked, screaming, and sweating muscular body of the gangsta rapper" (Saddik 121). Deze gespierdheid en naaktheid benadrukken en versterken de seksualiteit van hun lichaam. Dit wordt ook benadrukt door de manier waarop rappers in muziekvideo's vaak omringd worden door aantrekkelijke vrouwen (dit zijn de seksistische "booty videos" die Murray in zijn tekst aanhaalt): de zwarte man is zo aantrekkelijk dat hij zich moeiteloos kan omringen met knappe vrouwen. De seksualiteit wordt ook vaak verbonden aan de barbaarse aard van het zwarte lichaam. Deze barbaarse aard komt ook sterk naar voren in de manier waarop hip-hop hedonisme, geweld en seksualiteit toont, en komt ook terug in hoe rappers als The Game en 50 Cent authenticiteit en zwartheid presenteren aan de hand van het zwarte geweld dat ze hebben meegemaakt. Uit deze aspecten van het zwarte lichaam komt ook voort hoe zwarte mannelijkheid in hip-hop wordt verbeeld.

In haar bespreking presenteert Annette J. Saddik mannelijkheid in hip-hop als sterk performatief, een "subversive theatrical performance" waarin de zwarte man zichzelf positioneert als de ongehoorzame 'ander' ten opzichte van witte macht (112). Beelden van geweld, rijkdom en seksualiteit spelen een centrale rol in deze performance; dit zijn ook de punten waarop hip-hop het

vaakst bekritiseerd wordt. In hun artikel *Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space* bespreken Guillermo Rebollo-Gil en Amanda Moras deze kritiek als volgt:

“For some, the problem is the vulgarity of the language or the crudeness of speech. For others, it is the violence in the lyrical content; the seemingly unavoidable nihilism that envelops many of the genre’s stars. Many of us abhor the misogyny in the music and videos; the unabashed glorification of crime and the unrelenting objectification of black women. Yet a good number of us cannot help but purchase the albums and focus instead on the lyrical dexterity of the artists or on the potential for social and political critique present in the music” (118).

Zij zien dus zowel de problematische aspecten als het kritische en politieke potentieel van hip-hop. Dit potentieel komt terug in de Saddiks idee van de performance: de taal en beelden van hip-hop presenteren ons duidelijk met de stereotype beelden van het zwarte mannelijke lichaam, maar dan op een zeer uitvergroete en overdreven manier. De gewelddadigheid van het zwarte lichaam komt terug in hoe rappers constant met geweld dreigen, de barbaarsheid komt terug in de hedonistische consumptiepraktijken en de seksuele dreiging komt terug in de manier waarop vrouwen worden neergezet als “mere bodies, just tits-and-ass with no emotion or interiority [...] mindless props or accessories to be doused with expensive champagne or to shake their half-naked bodies to repetitive beats and sexist lyrics” (Murray 6). Bij deze bespreking van hip-hop moet uiteraard de kanttekening worden geplaatst dat niet alle hip-hop elementen bevat die als gewelddadig, seksistisch of hyperkapitalistisch beschouwd kunnen worden, maar dat dit vooral voortkomt uit de gangsta culture die hip-hop is gaan domineren. In deze gangsta culture wordt zwarte mannelijkheid immers gevormd aan de hand van crimineel gedrag, een patriarchale houding ten opzichte van vrouwen en conspicuous consumption. Deze conspicuous consumption heeft vanuit ghetto fabulousness een zeer centrale rol gekregen in de verbeelding en profilering van hip-hop.

Naast zwartheid domineert conspicuous consumption ons beeld van hip-hop, zoals ook blijkt uit het citaat van Questlove dat onze eerste associaties bij hip-hop zullen draaien om luxegoederen. Overdadige consumptie is de beeldtaal waarmee in hip-hop succes kan worden gearticuleerd: het laat zien dat een zwarte man, ondanks alle machtsstructuren die hem proberen tegen te houden, een zeer nadrukkelijk onderdeel is van het kapitalistische feest van conspicuous consumption. Hiermee eist een zwarte man dus zijn positie in de maatschappij op. Dit uit zich in de bling bling die we met hip-hop zijn gaan associëren. De luxegoederen in rap krijgen dus een politieke betekenis doordat ze geconsumeerd worden door een zwart lichaam. Deze dure voorwerpen hebben niet

alleen een sociale en politieke werking, ze staan in gangsta culture ook direct verbonden aan iemands mannelijkheid: hoe meer luxe en rijkdom iemand kan tonen, hoe mannelijker hij is. In haar analyse 'From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music' bespreekt Crystal Belle hoe hip-hop, vanuit de beelden waarin consumptie-idealen bereikt worden, voor zwarte mannen een "undeniable sense of freedom" biedt, met name voor zwarte mannen met een arme achtergrond (288). Opvallend genoeg positioneert rap zich hiermee nadrukkelijk binnen hetzelfde kapitalistische systeem dat op systematische wijze probeert om zwarte deelname te minimaliseren en dat verantwoordelijk is voor de totstandkoming van de patriarchale gangsta culture binnen de Afro-Amerikaanse gemeenschap. Hierdoor gaat de mannelijkheid in hip-hop verder dan alleen het nastreven van materialistische doelen, maar uit het zich ook vaak in fysiek geweld en de onderdrukking van vrouwen. Dit heeft er ook toe geleid dat gangsta rap de meest bekritiseerde vorm is van hip-hop. Saddyk ziet in gangsta rap een speels element, waarbij rappers spelen met ideeën van geweld, kapitalisme en seksisme die niet alleen binnen gangsta culture problematisch zijn, maar binnen de gehele Amerikaanse maatschappij gelden. Anderen zien gangsta rap echter als een slechte invloed op de Afro-Amerikaanse jeugd. In deze tegenstrijdige reacties kan de werking van het groteske herkend worden zoals besproken door Thomson: aan de ene kant de het speelse of zelfs komische element, aan de andere het afschrikwekkende element. Deze tegenstrijdigheid kan ook gezien worden in het citaat van Rebollo-Gil en Moras: de afkeer voor het geweld van hip-hop gaat samen met een bewondering voor de sociale en politieke waarde. In deze combinatie van afkeer en fascinatie kan ook de groteske historische reactie op het zwarte lichaam worden herkend die Arthur F. Saint-Aubin in zijn onderzoek bespreekt. Uit de verdeelde reacties op hip-hop blijkt dat de stijl zich maar moeilijk laat bevatten: hip-hop is extravagant, provocatief, humoristisch, aanstootgevend, bedreigend, bevrijdend, emanciperend en gewelddadig. Waar de ene auteur hip-hop ziet als de enige manier waarop Afro-Amerikaanse mannen zich kunnen uiten, ziet de andere auteur hip-hop als een problematische verzameling van seksisme, machogedrag en overdreven consumptie. Uit de case studies zal blijken dat al deze tegenstrijdigheden een cruciaal onderdeel zijn van hoe binnen hip-hop betekenis ontstaat.

In de kritiek op hip-hop zien we ook impliciet een bewustzijn dat hip-hop niet eenzijdig is beïnvloed door ideeën van zwarte mannelijkheid. Doordat hip-hop nu de voornaamste uiting is van Afro-Amerikaanse mannelijkheid en een globale zichtbaarheid heeft gekregen, wordt zwarte mannelijkheid nu ook gevormd door de manier waarop het door hip-hop wordt verbeeld. Hip-hop is dus niet meer enkel een representatie, een uiting of een uitvergroting van zwarte mannelijkheid, maar is nu zelf ook een grote invloed op zwarte mannelijkheid. Dit maakt de invloed van een auteur

als Hype Williams, die al zolang beelden van hip-hop creëert, op hip-hopcultuur steeds groter en maakt de bestudering van zijn werk extra waardevol. Ook laat dit zien dat hip-hop des te meer meegenomen moet worden in analyses van het zwarte groteske, aangezien zoveel van de betekenis van het zwarte lichaam tegenwoordig voortkomt uit de hip-hopcultuur die oorspronkelijk door deze betekenisgeving is gevormd.

#### 1.4 Het zwarte groteske

Annette J. Saddik ziet hip-hop dus als een voortzetting van eerdere culturele uitingen van zwartheid en het zwarte lichaam. Hip-hop is dus ook niet de eerste uiting van zwartheid die als grotesk kan worden beschouwd. In 'Black Grotesquerie' bespreekt Aliyahh I. Abdur-Rahman verschillende kunstuitingen waarin het zwarte lichaam als grotesk wordt gepresenteerd. De geschiedenis van de betekenisvorming van het zwarte lichaam in de Westerse wereld, laat zien dat er weinig voor nodig is om het zwarte lichaam grotesk te maken: het zwarte lichaam wordt al snel als dierlijks, barbaars, dreigends of hyper-seksueels gezien. Binnen een witte samenleving is het zwarte lichaam, met name het mannelijke lichaam, op zichzelf al makkelijk als grotesk te beschouwen, des te meer wanneer we het zwarte lichaam plaatsen tegenover het nieuwe lichamelijke canon van Bakhtin. Dit laat namelijk zien hoe het zwarte lichaam sterk tegenover het gesloten witte lichaam van de moderne samenleving staat. Aliyahh Abdur-Rahman is docent aan Brandeis University, waar ze zich specialiseert in onder andere Afro-American Studies en Gender Studies. In haar artikel introduceert ze haar theorie van 'black grotesquerie': "black grotesquerie marks in contemporary black cultural production the deployment of the grotesque as an expressive mode that undermines the prevailing social order by confounding its representational logics" (Abdur-Rahman 683). Ze bouwt hierbij voort op theorieën van Bakhtin over het groteske en carnaval. Deze theorie komt het dichtstbij de koppeling van hip-hop en het groteske, maar Abdur-Rahman richt zich in haar bespreking van de theorie voornamelijk op beeldende kunst en literatuur. Hierbij geeft ze een beeld van de huidige problematische situatie voor de Afro-Amerikaanse gemeenschap en gaat ze in op het belang van een zwarte groteske uiting om met deze omstandigheden om te gaan, die ze zelf duidt als "the catastrophic present" (685).

Het zwarte groteske gaat volgens Abdur-Rahman op verschillende manieren om met de realiteit van onderdrukking in de Verenigde Staten en biedt zwarte kunstenaars verscheidene mogelijkheden om hun sociale realiteit af te beelden en te hervormen. Ze beschrijft het zwarte groteske als "an aesthetic practice of contortion, exaggeration, substitution, inversion, corruption" (683). Deze esthetiek heeft een sterke politieke lading en komt voort uit een onbeschrijfbaar politiek verlangen



(684). Wat met name uit Abdul-Rahmans analyses van de verschillende groteske kunstwerken naar voren komt, is hoe het zwarte groteske de kunstenaars in staat stelt om het leven te hervormen en een alternatief te bieden voor het catastrofale heden. Hierin toont het zwarte groteske wat er gebeurt met mensen die zijn gebroken en onderdrukt (700). Dit gebeurt vaak in een proces van onderbreking, vervorming en disharmonie. Het zwarte lichaam, als vorm of als tekst, wordt aangetast en, in Bakhtiniaanse termen, gedegradeerd. Deze degradatie gaat hand in hand met regeneratie: "It is an expressive practice [...] that opens pathways for as-yet unrealized and as-yet unimagined black futures" (684). De degradatie van het catastrofale heden creëert een nieuwe mogelijke zwarte toekomst. Eén aspect van het zwarte groteske is volgens Abdul-Rahman een herconfiguratie van de grens tussen leven en dood (689). Waar de twee normaal beschouwd worden als tegenpolen, hangt het leven van een zwarte volgens Abdul-Rahman tussen verschillende vormen van sterven, zoals een fysieke dood, een sociale dood, een burgerlijke dood of een politieke dood. Deze verschillende vormen van sterven komen voort uit dreigingen als gevangenisstraf, deportatie of moord, dreigingen die vaak sterk aanwezig zijn in de Afro-Amerikaanse gemeenschap. In het zwarte groteske wordt deze unieke grens tussen (zwart) leven en dood aangepast, om zo deze zwarte staat van zijn te kunnen veranderen. Ook hierin kan het idee van degeneratie en regeneratie herkend worden. Wat het zwarte groteske laat zien, samen met het vrouwelijke groteske in de bespreking van Granata, is hoe het groteske dienst kan doen als politieke uiting van een onderdrukte groep. Hierbij hangt Abdul-Rahmans visie van het zwarte groteske ergens tussen Bakhtin en Kayser in: aan de ene kant biedt het groteske inderdaad de bevrijding van "all that is dark and terrifying" (Bakhtin 47). Aan de andere kant is het zwarte groteske een duidelijke uiting van wat Kayser 'de vervreemde wereld' noemt (Bakhtin 48). Wat Bakhtin beschrijft als "the joy of change" (48) kan niet los worden gezien van het catastrofale zwarte bestaan dat deze verandering noodzakelijk maakt.

Het zwarte groteske zie je ook terug in de geschiedenis van hoe het zwarte lichaam besproken is. Saint-Aubin bespreekt hoe wetenschappers een gevoel van discomfort en angst ervaren bij het onderzoeken van het zwarte lichaam, omdat het zwarte lichaam zo overduidelijk leek op het witte lichaam, maar tegelijkertijd moest worden beschouwd als iets vreemds en minderwaardigs:

"It is a combination of arousal and discomfort, of fascination and revulsion, that Baldwin has commented on in some of his essays and fictionalized in at least one of his novels: "The sight of monkeys eating their own excrement turns some people's stomachs," writes Baldwin (1956). "They might not mind so much if monkeys did not—so grotesquely—resemble human beings" (p. 39). Black male corporeality and black masculinity were indeed to European men of science grotesque and grotesquely familiar" (Saint-Aubin 252).

In deze beschrijving is het zwarte lichaam de abnormaliteit die volgens Thomson zo'n groot onderdeel is van het groteske, het fysiek afwijkende dat zowel fascinatie als walging oproept. Vergelijkbare reacties op het zwarte lichaam kunnen worden herkend in het artikel van Ronald L. Jackson, II en Celnisha L. Dangerfield. Ten eerste is er de manier waarop witte mannen neerkeken op het zwarte lichaam als vies en onbeschaafd, maar tegelijkertijd jaloers en bang waren voor de seksualiteit die het lichaam volgens hen bezat; vanuit een positie van (vermeende) intelligentie keken ze neer op de zwarte man, maar tegelijkertijd keken ze op tegen zijn lichamelijkeheid. De seksualiteit zorgde ook onder witte vrouwen voor een groteske reactie, waarbij de barbaarsheid van de zwarte man voor angst zorgde, maar zijn lichamelijkeheid ook lust opwekte. Deze seksuele ambivalentie is nog steeds herkenbaar in de pornografische fetisj rondom het zwarte mannelijke lichaam, waarin de zwarte man zowel een lustobject is als een bedreiging (Dines 295). Bij de seksualiteit van het zwarte lichaam moet ook gekeken worden naar de zwarte penis, die door de geschiedenis heeft is opgeblazen tot groteske proporties. Niet alleen is er de manier waarop de zwarte penis zo groot zou zijn dat deze dierlijke proporties aanneemt, ook is er de hyperseksualiteit die hieruit voortkomt. Deze hyperseksualiteit brengt in het mannelijke lichaam leven en dood samen, waarbij de seksualiteit voor nieuw leven zorgt terwijl de barbaarsheid van de zwarte man een mogelijke dood met zich meebrengt. Als laatste zit er een groteske lading in de gedeeldheid van het zwarte lichaam. Zoals Houston stelt verloren zwarte mannen dankzij slavernij hun identiteit, en werden ze enkel gezien op basis van hun zwarte lichaam. Hun huidskleur definieerde dus wie ze waren, en hierdoor verloor hun lichaam zijn individualiteit. Als het ware werden zo de grenzen tussen zwarte mannelijke lichamen gebroken en ontstond er een zwart mannelijk lichaam dat alle zwarte mannen vormde en definieerde. Deze gedeeldheid zet zich nog steeds voort, zoals blijkt uit de bespreking van Harry Allen in 'The Unbearable Lightness of Emceeing': een witte performer als Eminem wordt enkel op zijn eigen uitingen en identiteit beoordeeld, terwijl de daden van zwarte rappers worden aangekeken als representatief voor en gedeeld door de gehele hip-hopcultuur en zwarte mannelijkheid. Hierdoor wordt een triomf voor één zwarte rapper een triomf voor alle zwarte rappers.

Al deze groteske elementen van het zwarte lichaam laten zien dat hip-hop, als voornaamste culturele uiting van zwarte mannelijkheid, al bijna onvermijdelijk een groteske stijl is en dat het zeer moeilijk is om de groteske werkingen van hip-hop los te zien van de groteske werkingen van het zwarte mannelijke lichaam. Alle groteskheid van het zwarte lichaam zit dus nadrukkelijk in hip-hop verwerkt, en uit de analyses zal blijken hoe deze groteskheid in hip-hop gezien kan worden en hoe hip-hop deze groteskheid uitvergroot en erop voortbouwt.

## Hoofdstuk 2: Case studies

In dit hoofdstuk worden de drie case studies besproken: 'Gimme Some More' van Busta Rhymes, 'How We Do' van The Game en 50 Cent en 'Levels' van Meek Mill. In de eerste analyse heeft het concept consumentisme als startpunt, de tweede analyse het mannelijke lichaam en in de analyse van 'Levels' zal zwarte mannelijkheid als leidend concept worden gebruikt. Aan het einde van elke analyse wordt gereflecteerd op wat de vindingen zeggen over ons begrip van het moderne groteske. In elke case study zullen verschillende ambivalenties naar voren komen: in de analyse van 'Gimme Some More' is er de tegenstrijdigheid tussen de machomannelijkheid van de tekst en de schijnbare zelfspot van de video, en een tegenstrijdigheid tussen de seksuele dreiging in de video en de cartooneske stijl waarmee die gepresenteerd wordt. De ambivalenties in 'How We Do' komen voort uit hoe de rappers aan de ene kant klagen over hoe rijke mensen ze als dreiging zien, maar tegelijkertijd actief dreigen met geweld. Daarbij is er een ambivalentie door hoe 50 Cent en The Game het idee van wedergeboorte een belangrijk onderdeel maken van hun imago, en ook impliciet van de video, terwijl ze ook actief een gangsta-imago blijven uitdragen. Als laatste is er in Meek Mills 'Levels' een tegenstrijdigheid tussen hoe aan de ene kant een herstructurering van maatschappelijke hiërarchie wordt gepresenteerd, waarin een rapper als Meek Mill bovenaan de hiërarchie kan staan, terwijl 'Levels' tegelijkertijd nadrukkelijk de kapitalistische hiërarchieën omarmd die nu zwart consumentisme proberen te onderdrukken.

### 2.1 Busta Rhymes: de theatraliteit en absurditeit van altijd meer willen

In 'Gimme Some More' neemt de consumptiedrang van gangsta culture absurd opgepompte vormen aan: "'Gimme Some More' is just an overdose of everything you want more of, whether it's more sex, more partying, more clothes, more money, more cars, more houses, you know. More peace, more war, whatever'" ("Busta Rhymes", *MTV.com*). Door de samenkomst van consumptie gedreven door hypermannelijke gangsta culture en de absurditeit van de muziekvideo ontstaat een ambivalentie tussen agressieve mannelijkheid en absurdisme neigend naar zelfspot. Kodwo Eshun noemt de video van 'Gimme Some More' van Busta Rhymes "Hype Williams in excelsis" vanwege de "perpetual parade of luxurious mutation fired up by continuous appetite" (132). 'Gimme Some More' werd uitgebracht in oktober 1998, tweeënehalf jaar nadat Busta Rhymes zijn succesvolle solodebuut *The Coming* had uitgebracht. Voor de muziekvideo werkte hij voor de vierde keer samen met Hype Williams, die eerder ook de muziekvideo's voor 'Woo Hah! Got You All in Check', 'Put Your Hands Where My Eyes Can See Them' en 'Dangerous' had geregiseerd. Net als 'Gimme Some More' hebben deze video's een absurdistische, vervreemdende stijl waarbij bewegingen sterk worden aangezet en overdreven, en lichamen worden vervormd. De snelle, schokkende bewegingen sluiten goed aan bij

de rapstijl van Busta Rhymes, die zijn teksten op extreem snelle wijze brengt. Het nummer opent met dreigende strijkers, een sample van Bernard Hermanns compositie voor de film 'Psycho' van Alfred Hitchcock. Tijdens de intro vertelt Busta Rhymes over hoe hij als kind voor zijn huis viel en zijn hoofd stootte. Nadat hij overleefd wordt geholpen, concludeert hij als kind altijd verteld werd hoe hij moest proberen de beste te zijn. Hiermee presenteert hij het thema van het nummer, namelijk zijn toenemende succes als rapper en zijn verlangen naar 'meer': gimme some more. Gedurende het nummer rapt Busta herhaaldelijk over zijn succes, met teksten als "Die little small guy, we on the rise/Everything a nigga touch platinumize" en "When I come through you niggas know I do my thing/Bring more shit that generate money, cha-ching". Tegelijkertijd bedreigt hij iedereen die zijn succes probeert aan te tasten door zijn reputatie te beschadigen: "Got a big gun, and I'ma show you the size/You fuck wit' any of my Flipmode family ties/Me and my niggas be comin' through stalkin' you out/Killin' off any and everything you talkin' about". Alles in dit nummer draait dus om meer en het voorkomen dat iemand dit in de weg staat, en spreekt dus over een grotesk verlangen naar oneindige groei, een verlangen dat vanzelfsprekend is binnen de Amerikaanse samenleving, maar een dreigende lading krijgt door wie het verlangen uitspreekt. Dit verlangen naar meer krijgt echter een ambivalente lading door de humoristische wijze waarop het in beeld wordt gebracht. Er ontstaat zo een interessant contrast tussen enerzijds de serieuze machomannelijkheid van zijn consumptie en de ontwapende humor waarmee deze consumptie in beeld wordt gebracht.

De muziekvideo van 'Gimme Some More' reflecteert en vergroot dit verlangen naar meer: "the video [...] escalates this sense of a puffed-up life to monstrous extremes" (Eshun 131). De video opent met het verhaal van de jonge Busta Rhymes. Nadat hij is gevallen, komt een dienstmeid naar hem toe gesneld om hem te helpen. Nadat de jonge Busta overleefd is gekomen, transformeert hij in een blauw monster en begint hij de dienstmeid door het huis te achtervolgen. Deze achtervolging wordt afgewisseld met beelden van Busta Rhymes in verschillende verschijningsvormen: als bokser met letterlijk opgeblazen spieren, als zakenman naast stapels geld, in een smoking met futuristische zonnebril op, als een Mexicaanse cowboy inclusief gigantische snor en sombrero, in een glimmend trainingspak, zittend op een rode stoel in de vorm van een hart, in het kantoor van een platenlabel, als motoragent (wederom met opgeblazen spieren), in een gigantische bontjas, als een *pimp*, met grote groene hoed en een sigaar, vastgebonden aan treinrails, met een bril van koplampen, met opgeblazen spieren omringd door bodybuilders, en gekleed in goud. Gedurende de video komen er ook steeds meer danseressen in beeld. Aan het einde van de video is de dienstmeid op de koelkast geklommen, waar ze schreeuwend blijft zitten terwijl het kleine blauwe monster dichterbij komt kruipen. De video toont heel veel van de aspecten die hip-hop tot een groteske kunstvorm maken: het kapitalisme, de gewelddadigheid, het extreme zwarte lichaam, de hyper-mannelijkheid en de

seksuele dreiging die hiermee gepaard gaat. Nagenoeg elke verschillende verschijningsvorm van Busta Rhymes kan wel aan een van deze aspecten gekoppeld worden en uiteindelijk komt het, zoals al eerder gesteld, allemaal neer op het verlangen naar meer. De boodschap van dit nummer is dus hyperkapitalistisch en consumentistisch. De manier waarop Busta Rhymes zijn eigen successen en zijn rijkdommen viert, is een duidelijke reflectie van de gangsta culture die zo'n belangrijk onderdeel is van hip-hopmuziek.

De muziekvideo kan op een oppervlakkig niveau heel makkelijk als grotesk worden beschouwd: het is lachwekkend, verwarrend, angstaanjagend, overdreven en vervreemdend. Daarbij verschijnt Busta Rhymes constant op manieren waarbij zijn lichaam dusdanig is vervormd of opgeblazen dat dit een vorm aanneemt die zowel komisch als dreigend is. Deze lichamen zijn in hun vervormingen het tegenovergestelde van het klassieke lichaam in de theorie van Bakhtin: het klassieke lichaam is geïndividualiseerd en ontdaan van hyperbool en dubbele betekenissen. De lichamen in 'Gimme Some More' zijn echter al op letterlijk niveau niet individueel, aangezien ze juist een veelvuldigheid van identiteiten representeren. Ook de hyperbool is duidelijk aanwezig: de spieren van een bokser worden letterlijk opgeblazen, de pistolen van de Mexicaanse cowboy hebben bijna eindeloze lopen, zelfs geld is niet zomaar geld, maar verandert in metershoge stapels. Ook zit de video vol dubbele betekenissen, al zijn deze minder overduidelijk. Alleen al aan de hand van het contrast met het klassieke lichaam, zijn de lichamen van Busta Rhymes zeer grotesk. De transformatie van de jonge Busta naar blauw monster is ook sterk grotesk. Ten eerste is er de manier waarop de transformatie in beeld wordt gebracht: verschillende delen van zijn gezicht beginnen na elkaar uit te puilen, met name de ogen. Zijn neus wordt dikker en breder. Zijn mond wordt significant groter, met tanden als een roofdier en later ook een tong die tot zijn benen uit de mond hangt. Daarbij beginnen ook zijn spieren uit te puilen. Al deze elementen sluiten aan op de beeldende kenmerken van het groteske zoals Bakhtin die bespreekt, met name het lichaam dat dankzij de proportionele veranderingen sterke dierlijke kenmerken gaat vertonen. Dankzij deze transformatie en de agressie van het monster wordt Busta Rhymes de belichaming van Kaysers groteske: "something hostile, alien and inhuman" (Bakhtin 47). Eshun stelt dat alle gebeurtenissen in de video gebeuren "in the flip(ped) mode of the song", doelend op de vreemde, felgekleurde en hyperactieve wereld waar de video zich afspeelt die volgens hem een reflectie is van het opvallende ritme van het nummer, en verwijzend naar de Flipmode Squad waar Busta Rhymes onderdeel van uitmaakt (131). Deze flip(ped) mode zou gezien kunnen worden als de vervreemde wereld die zich volgens Thomson uit via het groteske: wanneer Busta Rhymes in het monster verandert, betreden we de vervreemde wereld waarin het vertrouwde (het jonge kind) verandert in iets vreemds en verontrustends.

De video wordt gekenmerkt door de overdreven, absurdistische stijl, die afwijkt van de andere case studies en van de visuele stijl die met hip-hopvideo's wordt geassocieerd (een stijl die wel in de andere case studies gezien kan worden). Toch kunnen binnen deze afwijkende stijl de bekende signifiers van gangsta culture en bling worden gezien: het consumentisme, de dreiging van geweld, het pronken met mannelijkheid en halfnaakte vrouwen. Opvallend genoeg krijgt de video dankzij de eigenaardige stijl een gevoel van satire en zelfspot, wat tegenstrijdig lijkt met de gangsta culture en mannelijkheid die in de video worden getoond, en tegenstrijdig met de ideologie en esthetiek van ghetto fabulousness waar Hype Williams zo'n belangrijk aandeel in had. Questlove ziet in de ideologie van ghetto fabulousness een invloed die de kloof tussen de rijke rapsterren en de arme Afro-Amerikaanse bevolking groter kan maken: "the process by which winners are increasingly isolated from the populations they are supposed to inspire and engage" (Questlove, *Vulture.com*). Echter, door de ambivalentie die hier in consumentisme en mannelijkheid naar voren komt van zowel dreiging als humor, ontstaat de isolerende werking die Questlove vreest maar tegelijkertijd ook de gedeelde lach die Bakhtin in het carnavaleske groteske herkent: Busta Rhymes nodigt je uit om vol bewondering naar zijn onbereikbare rijkdom te kijken, en om samen met hem om deze belachelijke rijkdom te lachen. De rijkdommen van Busta Rhymes zullen voor de meeste mensen nooit werkelijkheid worden, maar door ze te presenteren op zo'n fantastische, onwerkelijke wijze krijg je het idee dat ze voor hem ook onwerkelijk en belachelijk overkomen en alsof zijn leven van luxe een grote fantasie is vol monsters en opgeblazen lichamen. Op deze manier wordt de kloof tussen Busta Rhymes en de luisteraar (of kijker) verkleind, en blijft hij sterker verbonden aan de arme Afro-Amerikaanse gemeenschap. Het maakt de manier waarop hij zijn succes viert gemeenschappelijk en carnavalesk.

Er zit in de dreiging van 'Gimme Some More' ook een sterke mate van seksualiteit, die voornamelijk naar voren komt in de beelden van het monster die de dienstmeid achtervolgt. De outfit van de dienstmeid kan immers al als zeer seksueel worden beschouwd, vanwege haar "sheerly clad legs" (Eshun 131), haar decolleté en de pornografische connotaties die het beeld van een zwarte dienstmeid oproept. Deze seksuele lading wordt versterkt door het beeld van de tong die uit de mond hangt, een beeld dat sterk dierlijk is en een dierlijke lust uitstraalt. De jonge Busta verandert dus niet zomaar in een monster, maar krijgt door zijn verandering ook sterk geïmpliceerde seksuele lusten. De dreiging van de vervreemde Busta is echter meer dan enkel seksueel: zijn roofdierachtige tanden en klauwen maken moord (en consumptie van het lichaam) een net zo waarschijnlijke uitkomst van de uiteindelijke confrontatie tussen het monster en de dienstmeid. De dreiging komt hoe dan ook neer op een verbreking van de fysieke grenzen tussen lichamen, of dit nou met tanden, nagels, tong of penis zal gebeuren. In deze samenkomst van seksuele lust en levensbedreigend

geweld zien we ook de samenkomst van leven en dood die volgens Bakhtin zo'n belangrijke rol speelt in het groteske. De dreiging die ontstaat is echter niet enkel gewelddadig of seksueel van aard, maar heeft ook een ideologische lading. Het verlangen naar meer, dat centraal staat in dit nummer, is zowel een uiting van de gangsta culture als een uiting van het groteske. Binnen gangsta culture is het verlangen naar meer de manifestatie van hyperkapitalisme en het idee dat dit kapitalisme onderdeel is van je mannelijkheid en identiteit. Hoe meer geld je hebt, hoe mannelijker je bent. Tegelijkertijd is het verlangen naar meer een teken van constante consumptie, groei en ontwikkeling. Busta Rhymes vormt een bedreiging door zijn verlangen naar meer, zowel fysiek als politiek. Fysiek kan in zijn verlangen naar meer en de seksuele en gewelddadige lust die hierdoor in de video naar boven komt, de dreiging herkend worden die het zwarte lichaam oproept in een witte samenleving: door dit verlangen verandert hij onder andere in een monster en een bokser, twee zeer fysieke belichamingen van kracht en geweld. In het geval van het monster krijgt deze kracht dus ook een zeer seksuele lading, waardoor het historische idee dat zwarte mannen vanwege hun kracht en seksualiteit een bedreiging zijn, wordt opgeroepen. Een belangrijk aspect van het groteske is echter niet alleen de dreiging, maar ook het onschadelijk maken van deze dreiging. Dit gebeurt in 'Gimme Some More' voornamelijk door de krankzinnige en absurdistische wijze waarop de dreiging in beeld wordt gebracht. De felle kleuren, de overdreven reacties van de dienstmeid, het uitpuilende lichaam van het monster: ze zorgen ervoor dat de horror-achtige situatie bijna komisch wordt. De vele verschillende outfits van Busta Rhymes dragen bij aan dit komische aspect. Dit is een duidelijk voorbeeld van de ambivalentie die volgens Philip John Thomson een fundamenteel onderdeel van het groteske is (27): de clash tussen aan de ene kant de horror van een monster die een dienstmeid achtervolgt, aan de andere kant de komisch overdreven manier waarop deze horrorsituatie in beeld wordt gebracht. Deze ambivalentie wordt extra krachtig dankzij de tekst van het nummer en de bedreigingen die Busta Rhymes uitspreekt richting de mensen die zijn succes proberen aan te tasten en het gebruik van de strijkers uit 'Psycho'.

Als het groteske draait om het spelen met maatschappelijke normen en waarden, zoals in de theorie van Granata, dan is 'Gimme Some More' ook grotesk door hoe het speelt met zwart consumptisme: het zwarte lichaam wordt geacht arm te zijn. Door het zwarte lichaam te presenteren in een luxe omgeving, omringd door rijkdom, ontstaat een doorbreking van de norm en krijgt het zwarte lichaam een economische en dus politieke macht. Zijn rijkdom stelt Busta Rhymes dus in staat om de sociale hiërarchieën, waarbinnen de zwarte man gebruikelijk door zijn gebrek aan geld onderaan staat, te doorbreken en zichzelf aan de top van deze hiërarchie te plaatsen. Ook hierin zien we het idee van carnaval terug: Busta Rhymes presenteert een zeer uitvergrote, overdreven versie van zichzelf waarin hij zichzelf kan herpositioneren binnen de maatschappij en eindeloos door kan groeien. Door

daarbij te stellen dat alles wat hij aanraakt succesvol wordt (“everything a nigga touch platinumize”), zet hij zichzelf neer als een niet te stoppen economische en politieke kracht. De video toont ook wat Busta Rhymes met zijn successen doet: hij koopt een dure auto, hij omringd zich met vrouwen, hij draagt dure horloges en hij stapelt zijn geld op. Dit is pronken met rijkdom zoals we volgens Questlove van rappers verwachten, en op een manier die volgens Annette J. Saddik ingaat tegen hoe je binnen een witte samenleving om hoort te gaan met rijkdom, namelijk op een meer subtielere wijze (114). Het idee van een eindeloze potentie tot groei wordt versterkt door hoe Busta Rhymes zijn eigen lichaam presenteert in de video, namelijk als grenzeloos. Ten eerste heeft zijn lichamen zoveel verschillende verschijningen: “Busta has selves to go” (Eshun 132). Deze vele outfits roepen een gevoel van carnaval op en geven Busta Rhymes een gevoel van veranderlijkheid: er is niet één complete Busta Rhymes, maar Busta is constant in wording, wat blijkt uit zijn vele outfits en vele identiteiten. Hierbij worden zowel het lichaam als de identiteit als veranderlijk getoond. De zwarte identiteitsvorming is immers sterk gebonden aan de betekenisgeving van het zwarte lichaam die identiteit vormt en stuurt door middel van de maatschappelijke verwachtingen en restricties die op dit zwarte lichaam geplaatst worden. In de verschillende identiteiten die Busta Rhymes zichzelf aanmeet, zien we hem zowel voldoen aan de maatschappelijke verwachtingen als erbuiten treden, waarmee hij laat zien dat hij zich niet laat controleren door deze verwachtingen. Ook hier ontstaat er dreiging doordat een zwart lichaam buiten de normen en waarden treedt die op dit lichaam worden geplaatst.

Door de tegenstellingen binnen de video ontstaat een ambivalente vorm van mannelijkheid. Enerzijds presenteert Busta Rhymes zich als hyper-mannelijk, door de dreigementen die hij uit in de video en door de manier waarop zijn lichaam extra wordt opgeblazen, maar dit wordt tegengewerkt door deze mannelijkheid als opgeblazen en onwerkelijk te presenteren. Deze tegenstrijdigheid sluit aan op hoe Annette J. Saddik bespreekt dat de performance van rapmuziek vaak de tegenstrijdigheden van identiteitsvorming onderzoekt. Ze herkent in rapmuziek een “postmodern gesture using contradictory constructions of black male identity in American culture in order to undermine them and expose their contradictions” en beschouwt de zwarte mannelijkheid die in rapmuziek wordt gepresenteerd als een “subversive theatrical performance” (112). Dit theatrale, performatieve aspect van zwarte mannelijkheid wordt in ‘Gimme Some More’ duidelijk gemaakt en zelfs letterlijk gemaakt aan de hand van de verschillende, overdreven outfits. Veel van deze outfits kunnen als verschillende en soms conflicterende belichamingen van mannelijke autoriteit worden beschouwd, zoals een crimineel, een zakenman, een politieagent, een bokser, een bodybuilder en een pimp. Busta Rhymes laat hiermee dus zien hoe niet alleen zwarte hypermannelijkheid, maar alle vormen van mannelijkheid als een performance kunnen worden beschouwd. Aan de hand van Busta



Rhymes' performance van hypermannelijkheid worden dus grotere maatschappelijke uitingen van mannelijkheid duidelijk gemaakt en gepresenteerd als constructies, die daarom dus ook veranderlijk zijn. In het carnaval van hip-hop is het dus goed mogelijk dat deze mannelijke constructies van autoriteit kunnen worden aangepast en overgenomen. In de absurde performance van 'Gimme Some More' kunnen dus verschillende elementen worden herkend: een gemeenschappelijke, feestelijk carnaval van rijkdom, een ambivalente presentatie van identiteit en uiteindelijk een blootlegging van maatschappelijke structuren die de mogelijkheid van herstructurering duidelijk maakt.

'Gimme Some More' verbeeldt dus de extremen van zwart consumentisme, een consumentisme dat zo groot opgeblazen wordt dat het gewelddadig en seksueel wordt. Door de overdreven en komische lading wordt er echter geen aanklacht of schrikbeeld gepresenteerd naar dit consumentisme, maar krijgt het geheel een carnavaleske en dus feestelijke lading. Deze lading wordt versterkt door de inhoud van de tekst, waarin Busta Rhymes zijn succes en groeiende rijkdommen viert en gebruikt om zijn status als rapper te onderbouwen en versterken. De video dient daarbij meerdere interessante doelen. Ten eerste verkleint de video de kloof tussen de rijke Busta Rhymes en de gemeenschap waar hij onderdeel van is. Dit versterkt het gedeelde aspect van zijn carnaval van excessen en vergroot zijn authenticiteit. Daarbij brengen de overdreven theatrale elementen van de video het performatieve aspect van rapmuziek naar voren en laten ze zien hoe de machtsstructuren van mannelijkheid geconstrueerd zijn en dus open staan voor veranderingen. Dat 'Gimme Some More' op meerdere manieren grotesk is, is dus overduidelijk: een carnavaleske video die de potentie van maatschappelijke herstructurering laat zien, een ambivalente clash van humor en horror, en een oneindigheid van feestelijke consumptie en lichamelijke groei vol visuele en tekstuele hyperbool. In de manier waarop het groteske tot stand komt in 'Gimme Some More' zijn zowel elementen van het volkse groteske uit de theorieën van Mikhail Bakhtin te herkennen als elementen van het moderne groteske zoals besproken door Wolfgang Kayser. De gemeenschappelijke feestelijkheid, de komische aard van de video en de manier waarop hiërarchieën open blijken voor herdefiniëring sluiten allemaal duidelijk aan op het vreugdevolle groteske van Bakhtin. Daarbij zitten echter in de botsing van humor en horror en de vervreemdende 'Flipmode' wereld ook de modernere groteske lading van Kayser.

De groteske werking van 'Gimme Some More' ontstaat in eerste instantie door de overdreven en komische beelden die samenkomen met dreigende vormen van consumptie en mannelijkheid. Deze dreiging zit niet alleen in het nummer en de video zelf, maar wordt ook gevormd door de zwartheid en mannelijkheid van Busta Rhymes. Uit deze zwarte mannelijkheid komt hierbij een sterk politiek geladen groteske voort: een opgeblazen en excessief rijk wit lichaam zou minder botsen met maatschappelijke verhoudingen, terwijl de rijkheid van Busta Rhymes juist ingaat tegen bestaande

machtsstructuren. Daarbij is de dreiging die in 'Gimme Some More' ontstaat en onschadelijk wordt gemaakt, sterk afhankelijk van maatschappelijke beeldvorming van de fysieke en seksuele bedreiging die het zwarte mannelijke lichaam vormt in de witte Amerikaanse samenleving. Wat dit laat zien, is dat het groteske niet zomaar tot stand komt, maar sterk afhankelijk is van wie de groteske uiting probeert te maken en binnen welke context deze uiting gemaakt wordt: binnen de hyperkapitalistische Amerikaanse samenleving is het oneindige verlangen naar meer de norm, het is pas wanneer dit verlangen uitgesproken wordt vanuit een onderdrukte bevolkingsgroep dat het een dreigende en groteske lading krijgt.

## 2.2 How We Do: het zwarte carnaval van leven en dood

'Gimme Some More' toont de groteske eindeloosheid van consumentisme in gangsta culture, 'How We Do' toont hoe het zwarte mannelijke lichaam in gangsta culture inspeelt op de angsten van wit Amerika terwijl de seksualiteit van het zwarte lichaam benadrukt wordt. Hierbij tonen The Game en 50 Cent het carnavaleske tweede leven van het groteske lichaam. Door de samenkomst van fysieke dreiging en seksuele aantrekking ontstaat een complex en ambivalent grotesk zwart lichaam, dat in 'How We Do' op feestelijke wijze in beeld wordt gebracht. Daarbij is er een ambivalentie tussen het omarmen en het achterlaten van de gangsta culture, die naar voren komt dankzij de achtergrond van de rappers en de inhoud van het nummer. In 'How We Do' rappen The Game en 50 Cent over hun uitgaansleven: ze rijden rond in dure auto's, hebben seks met vrouwen, komen mogelijk in gewelddadige situaties terecht en gebruiken verdoovende middelen. De muziekvideo van 'How We Do' opent met nachtelijke beelden van Compton, een stad ten zuiden van Los Angeles die bekend staat om haar Afro-Amerikaanse gemeenschap en een crimineel en gewelddadig imago heeft. We zien flitsen van appartementencomplexen met hekken eromheen, verlaten straten en uiteindelijk zien we The Game in zijn appartement terwijl zoeklichten op de ramen schijnen. Hij verlaat zijn appartement en rijdt in een dure auto vanuit Compton naar Los Angeles. De video toont hem en 50 Cent lange tijd in hun auto's terwijl ze langs verschillende clubs komen, totdat ze uiteindelijk in een club aankomen. Hier zien we verschillende shots van dansende vrouwen, afgewisseld met shots van 50 Cent en The Game die omringd door feestende mensen staan of zitten te rappen, of in hun eentje rappen voor een lege achtergrond. Aan het einde van de video zien we shots van hip-hoplegende (en producer van het nummer) Dr. Dre, The Game en uiteindelijk weer de blinkende auto waar The Game gedurende de video in rijdt.

De aanwezigheid van Compton in de video heeft een belangrijke betekenis. Niet alleen komt The Game zelf uit Compton, ook heeft de stad een belangrijke plek in de rapgeschiedenis, te danken aan het album *Straight Outta Compton* van rapgroep N.W.A. (Niggaz wit Attitudes), waar producer Dr.

Dre ook lid van was. Het album wordt gezien als een van de grondleggers van gangsta rap en een groot aandeel had in de invloed van gangsta culture op rapmuziek. Met deze shots van Compton wordt The Game dus nadrukkelijk verbonden met de Afro-Amerikaanse gangsta culture en met hip-hopgeschiedenis. Zowel The Game als 50 Cent hebben een uitgebreide achtergrond in ganggeweld: The Game groeide op in Compton als zoon van twee Crips, al was hij zelf een Blood. In 2001 werd The Game neergeschoten terwijl hij drugs aan het verkopen was, waarna hij drie dagen in coma raakte. 50 Cents reputatie en imago is sterk gebaseerd op het feit dat hij in 2000 negen keer geraakt werd toen de auto waarin hij zat beschoten werd. The Game verwijst naar zijn criminele verleden met de tekst: "Dre found me in the slums/Sellin' that skunk, one hand on my gun". Gangsta culture heeft dus een belangrijke rol in de achtergrond, de tekst en de video van 'How We Do', en een belangrijke boodschap van het nummer is laten zien hoe beide rappers 'tegenwoordig' succesvolle levens leiden zonder dat ze nog drugs hoeven te verkopen.

'How We Do' toont hiermee het duidelijkste voorbeeld van regeneratie van de drie case studies: twee mannen die letterlijk op sterven hebben gelegen en daarna zijn 'herboren' als rappers die het drugsleven achter zich hebben gelaten. Deze regeneratie vieren ze op feestelijke wijze: "We make a move and act a fool while we up in the club". Hierbij getuigd "act a fool" van een zelfbewustheid en een komische lading in hoe ze zich gedragen als ze aan het feesten zijn. The Game en 50 Cent belichamen zowel het succes van gangsta culture als de grote risico's ervan, en tonen dit aan de hand van hun groteske lichamen "of injury and defeat" (Woodward 15). De regeneratie van 50 Cent en The Game benadrukt de potentie tot verandering en groei in het zwarte lichaam. Deze potentie wordt versterkt door de materiële voorwerpen waarmee de rappers zich omringen. Een opvallende daad van een materieel groteske is hoe 50 Cent opschept over het plaatsen van Lamborghinideuren (die omhoog opengaan in plaats van opzij) op een Cadillac Escalade. Het is een humoristisch beeld dat laat zien dat zelfs de materiële luxe waar de rappers zich mee omgeven openstaan voor verandering en hyperbool. Het brengt de excessiviteit van zwarte mannelijkheid en gangsta culture samen met een humoristische vorm van het vertonen van deze uitbundigheden. Dankzij de uitbundige, feestelijke sfeer van de video krijgen de nieuwe levens van The Game en 50 Cent in 'How We Do' een carnavaleske inhoud, vol gelach en consumptie. Daarbij is carnaval in het bijzonder een feest van nieuwe levens en identiteiten, die op humoristische wijze gevormd en getoond worden: "carnival is the people's second life, organized on the basis of laughter. It is a festive life." (Bakhtin 8). Het carnavaleske wordt versterkt door de gezamenlijkheid die in 'How We Do' zowel geïmpliceerd wordt via de getoonde connectie tussen de rappers en de ghetto als via het grote feest waar de rappers in de video naartoe gaan.

Het gevoel van wedergeboorte wordt duidelijk gemaakt door het contrast dat in de video wordt gepresenteerd tussen het arme appartement waar we The Game aan het begin van de video zien, en de dure auto's en luxe feesten waar hij en 50 Cent daarna te zien zijn. We zien hoe The Game als het ware de dreiging van Compton achter zich laat om een nieuw, feestelijk leven te beginnen in Los Angeles. Dit feestelijke leven wordt niet alleen getoond door de rappers op een groot feest te laten zien, maar ook via de dure auto's en de overvloedige champagne die gedronken wordt. Ook hier is de rol van consumentisme duidelijk aanwezig, niet alleen in de vele dure auto's die ze benoemen en waarin ze rondrijden, of de dure kettingen die ze omhebben, maar ook in de agressieve houding die The Game aanneemt ten opzichte van iemand die op zijn witte Nike Air Ones zou stappen: "If a nigga step on my white Air Ones/It's red-rum, ready, here I come". Hij bevestigt zijn fysieke kracht dus aan de hand van de bedreiging die hij vormt voor mensen die zijn schoenen beschadigen. Uit deze en andere dreigingen die door beide rappers worden geuit, ontstaat echter een ambivalente wedergeboorte: een belangrijk aspect van hun imago is hoe dicht ze allebei bij de dood zijn geweest, en daarna een nieuw leven zijn begonnen als rapper. De vele uitingen van geweld in 'How We Do' spreken echter niet van twee mannen die het criminele leven hebben achtergelaten, maar die er nog middenin zitten ondanks hun successen als rapper. Ondanks de belofte van een nieuw leven die The Game en 50 Cent belichamen, wordt hun oude leven nog steeds gebruikt voor authenticiteit en om hun mannelijkheid te vergroten.

Het noemen van zijn witte Nikesneakers als een statussymbool dat niet beschadigd mag worden, sluit aan op de openingsbeelden van Compton en de authenticiteit die wordt geclaimd. Om dit te begrijpen, moet gekeken worden naar de belangrijke rol van sneakers in de geschiedenis van consumentisme in rap. Deze geschiedenis begint bij het nummer 'My Adidas' van hip-hopgroep RUN-DMC uit 1986. In dit nummer vieren RUN-DMC hun status als een van de grootste hip-hopformaties aan de hand van hun Adidasneakers. Het nummer maakte de klassieke witte Adidasneaker een stijlicoon binnen hip-hop, en als de groep het nummer live speelde, hielden duizenden hip-hopfans hun Adidasneakers in de lucht. Een Adidasmedewerker zag dit gebeuren, en enkele dagen later tekende RUN-DMC bij Adidas de eerste miljoenendeal van een rapgroep ooit. RUN-DMC lanceerden een eigen Superstarsneaker, en sindsdien is het binnen hip-hop een traditie en statussymbool om als rapper je eigen sneakers te lanceren. De sneaker als statussymbool, zoals geïntroduceerd door RUN-DMC, symboliseert volgens Questlove een verbondenheid tussen hip-hopartiest en zijn publiek: "RUN-DMC sold a cool that was accessible to their fans. You could buy Adidas and be in their club, which was a club that you wanted to be in" (Questlove, *Vulture.com*). Net als de witte Adidasneakers van RUN-DMC zijn de witte Nikes van The Game een statussymbool die hem verbinden met de Afro-Amerikaanse gemeenschap voor wie de meeste moderne statussymbolen van

hip-hop buiten bereik zijn. De openingsbeelden van Compton en de shots van The Game in een klein appartement versterken zijn connectie met de economisch achtergestelde gemeenschap en gangsta culture waar hij een deel van uitmaakt. Wie zien The Game hierdoor niet alleen als succesvolle, feestende rapper omringd door luxe en decadentie, maar ook als dezelfde man die als drugsdealer werd neergeschoten. De beelden van Compton, in combinatie met de manier waarop The Game zijn witte sneakers als statussymbool presenteert, creëren een verbondenheid tussen The Game en de Afro-Amerikaanse gemeenschap, waardoor zowel zijn rijkdom als zijn armoede gedeeld kunnen worden met zijn omgeving.

Van de drie case studies wordt de dreiging van zwarte mannen in een witte samenleving in 'How We Do' het duidelijkst benoemd: het gebrek aan beschaving dat ze uitstralen, de dreiging van geweld en de angst voor de fysieke kracht van het zwarte lichaam. Het gebrek aan beschaving komt naar voren in de tekst. 50 Cent rapt over hoe rijke mensen hem niet vertrouwen vanwege zijn arme achtergrond: "They say I'm no good, cause I'm so hood/Rich folks do not want me around." De hood is hier een moderne variant van hoe ooit naar Afrika werd gekeken: een barbaarse locatie waar gevaarlijke zwarte mannen vandaan komen, die los staat van de witte samenleving. Even later in het nummer stelt 50 Cent dat de witte elite stelt dat hij geen klasse heeft: "They [...] say I have no class." Dit is niet alleen reflectie van hoe de vertoningen van rijkdom binnen hip-hop niet aansluiten op hoe rijkdom geacht wordt vertoond te worden, maar ook een uiting van hoe zwarte mannen, ongeacht hun rijkdom, gezien worden als onbeschaafd en de angst wekken dat een situatie op gewelddadige wijze uit de hand zal lopen: "Cause shit might pop off, and if shit pop off/Somebody gon' get laid the fuck out." Hiermee benoemt 50 Cent niet alleen de angst dat het zwarte lichaam barbaars gedrag meebrengt, maar speelt hij ook in op deze angst door te stellen dat, mocht er een dreigende situatie ontstaan, hij iemand bewusteloos zal slaan. Hij erkent dus dat dit een reële dreiging is en bevestigt zijn mannelijkheid door te stellen dat hij in zo'n situatie niet bedreigd wordt. De dreiging van geweld wordt versterkt door de vele verwijzingen in de tekst naar vuurwapens. Zo stelt The Game in het eerste couplet dat hij een shotgun uit zijn kofferbak zal halen als er ruzie ontstaat en rapt 50 Cent in het tweede couplet: "You now rockin' with the best/Tre pound on my hip, teflon on my chest", waarbij 'tre pound' verwijst naar een .357 Magnumrevolver en teflon naar een kogelvrij vest ("Tre Pound", *Urbandictionary.com*). In het laatste couplet wordt herhaaldelijk verwezen naar wapengeweld met teksten als "Automatic gun, fuck 'em one-on-one" en "Meet my Beretta/the drama setter". The Game en 50 Cent geven dus aan dat de dreiging van geweld, zelfs tijdens alle feestelijke activiteiten, altijd aanwezig is.

Daarbij benoemt 50 Cent ook duidelijk het gevaar van herstructurering dat zwarte rijkdom vormt: "They call me new money/say I have no class/I'm from the bottom/I came up too fast". De reden dat

rijke mensen dus uit de buurt van 50 Cent willen blijven is niet alleen de fysieke dreiging die hij vormt vanwege de gewelddadigheid die zijn huidskleur uitstraalt en de fysieke kracht die hieraan verbonden is, maar ook omdat zijn opkomst als nieuw geld laat zien dat de exclusiviteit van witte rijkdom in Amerika bedreigd wordt door succesvolle rappers. Het idee van 'nieuw geld' is daarbij onlosmakelijk verbonden aan conservatieve ideeën over klassenverhoudingen, legitieme status en manieren waarop status getoond moet worden. In zijn artikel 'The "Nouveau Riche" and Culture: The Patron Through the Ages' uit 1953 stelt socioloog Alvin Johnson dat achter termen als 'new money' een sterke minachting schuilt en dat het een algemene aanname is dat zulk nieuw geld de cultuur vulgariseert (343). 50 Cents gebrek aan klasse komt voort uit de manieren waarop rijkdom in hip-hop getoond worden en hoe deze clashen met de subtiele, meer verborgen manier waarop dit gedaan zou moeten worden: "the signifiers of wealth [...] must not be ostentatious, must not be 'flaunted'" (Saddik 114). De signifiers van rijkdom in hip-hop zijn duidelijke vormen van de vulgariteit van nieuw geld. De rijkdom van deze zwarte rappers botst dus op vele manieren met de normen en waarden rondom rijkdom die gelden in de Amerikaanse maatschappij.

Naast de fysieke dreiging en vulgariteit van zwarte rijkdom, is ook hyperseksualiteit en erotiek een belangrijk aspect van de verbeelding van het zwarte lichaam. Dit heeft te maken met de zwarte hypermannelijkheid en het stereotype van de grote zwarte penis, en de exotische achtergrond van het zwarte lichaam. Deze erotische en hyperseksuele lading komt op verschillende manieren naar boven in de tekst en de video van 'How We Do'. Het begint met het vroege shot van The Game in zijn appartement, waarbij de camera kort over zijn ontblootte lichaam glijdt. Ondanks dat dit maar een kort moment is, zeker in vergelijking met hoeveel aandacht later in de video wordt besteed aan de vrouwen, krijgt dit moment extra betekenis door het contrast dat het vormt met de hip-hopkleding die hij daarna draagt, en de werking die deze kleding heeft voor zijn lichaam. Keith M. Harris bespreekt de werking van hip-hopkleding als volgt:

"Hip-hop fashion, furthermore, has the dual strategy of aggression and containment. By this I mean that with men the multilayered, oversized clothing, the bandanas, and the baggy pants revealing boxers are fashionably aggressive in their appropriation of "street" and "couture", celebrating the accoutrement of prison and gang culture with the sophistication and timeliness of *prêt-a-porter*. At the same time, men's hip-hop fashion is containment, through concealment, of the body. The layeredness of the attire controls corporeal exposure. The resulting image is one of an aggressive, combative, urbane, tightly held masculinity" (66).

De hip-hopkleding die The Game draagt zorgt er dus voor dat zijn lichaam bedekt en ingeperkt wordt, met een meer agressieve vorm van mannelijkheid als gevolg. De shots van zijn ontblootte lichaam

geven echter ruimte voor een vrijere, meer seksuele en sensuele mannelijkheid. Zo ontstaat dus een samenkomst van zowel een open, seksuele mannelijkheid als een gesloten en agressieve mannelijkheid. In Harris' omschrijving van de werking van hip-hopkleding komt deze kleding naar voren als erg ongrotesk, wat tegenstrijdig lijkt met de groteske elementen die duidelijk in 'How We Do' aanwezig zijn: hip-hopmode verbergt het lichaam en creëert een agressieve, strak vastgehouden mannelijkheid. Hip-hopkleding is een breed en veranderlijk begrip, maar Harris' bespreking sluit zeker aan op de outfits die in 'How We Do' gedragen worden. Toch is er in de manier waarop de loshangende kleding de contouren van de gespierde lichamen verandert en opblaast, al een herdefiniëring van de grenzen van het lichaam te herkennen. Daarbij zorgt de manier waarop de grote kleding omlaag hangt voor een degradatie van het lichaam, waarbij de aandacht dus naar de onderbuik en penis wordt gestuurd. Dit wordt versterkt door de baggy pants, die hintten naar de ontbloting van de buik en penis. Daarbij zijn zowel The Game als 50 Cent vaak met ontblootte bovenlijven in beeld gebracht: The Game staat met een ontbloot bovenlichaam op de cover van zijn debuutalbum *The Documentary* en is ook in grote delen van de video van 'Hate it or Love it', de vervolgsingle op 'How We Do', zonder shirt te zien. Het ontblootte en gespierde bovenlichaam van 50 Cent werd zeer prominent in beeld gebracht op de covers van zijn eerste twee albums en ook in zijn muziekvideo's (zoals 'In Da Club', 'P.I.M.P.' en '21 Questions') is zijn gespierde bovenlichaam vaak duidelijk in beeld, ontbloot of in een strak wit hemd. Het is dus onmogelijk om de grote, gelaagde hip-hopoutfits van The Game en 50 Cent te zien zonder daarbij te denken aan de gespierde lichamen van de rappers, die zo vaak zo nadrukkelijk in beeld zijn gebracht. De hip-hopkleding is dus mogelijk niet zo gesloten als Harris bespreekt, maar is complex en tegenstrijdig in de manier waarop seksualiteit en mannelijkheid worden samengebracht en worden gepresenteerd. Hip-hopmode wordt hiermee een belangrijk onderdeel van de postmoderne performance van zwarte mannelijkheid en seksualiteit die Annette J. Saddik in hip-hop herkent (111). The Game benoemt de seksualiteit van het zwarte lichaam wanneer hij opschept dat hij een vrouw op de achterbank van zijn auto laat klaarkomen door haar te vingeren onder haar jurk, terwijl zijn vrienden voorin de auto zitten: 'I'm bangin' with my hand up her dress like, uhh/I'll make her cum, purple haze in my lungs/Whole gang in the front in case a nigga wanna stunt.' Het gemak waarmee hij dit orgasme weet te veroorzaken, zodanig makkelijk dat zijn vrienden het niet merken, versterkt het beeld van zijn hyperseksuele lichaam. Deze hyperseksualiteit wordt versterkt door de terugkerende tekst "Touch me, tease me, kiss me, please me/I give it to you just how you like it, girl" die zowel door The Game als door 50 Cent wordt gerapt. De rappers beschrijven hier hoe een vrouw op hen seksuele handelingen verricht en dat zij hetzelfde bij haar terugdoen, precies op de manier hoe zij dat fijn vindt. De moeiteloosheid en vaardigheid die hierin naar voren komt geeft ook blijk van hyperseksualiteit. Onder andere vanwege de hyperseksualiteit krijgt 'How We Do' een groteske

werking. Zo heeft de handeling van vingeren een sterk seksueel groteske lading, waarbij de vinger de rol van de penis overneemt.

In de manier waarop aan de ene kant de seksualiteit van het zwarte lichaam wordt getoond, maar aan de andere kant ook de gewelddadige potentie van het zwarte lichaam, kan herkend worden hoe Mikhail Bakhtin het groteske lichaam ziet als een lichaam dat zowel aan de grenzen van “het graf en de kribbe” staat en waarin leven en dood dus onafscheidelijk van elkaar zijn (Bakhtin 26). De onafscheidelijkheid van leven en dood komt op verschillende manieren terug in ‘How We Do’: zoals in hoe The Game en 50 Cent feesten met vuurwapens binnen handbereik en een kogelvrij vest om, doodsb bedreigingen uitspreken maar tegelijkertijd seksuele handelingen verrichten, en in hoe getoond wordt dat The Game vanuit Compton, de plek waar hij werd neergeschoten, naar de nachtclub in Los Angeles rijdt. Zelfs wanneer hij uitbundig leeft blijft hij verbonden aan de locatie waar hij bijna doodging. In de samenkomst van leven en dood blijken ook de manieren waarop ‘How We Do’ zowel in tekst als in beeld een duidelijke connectie probeert vast te houden met de ghetto-achtergrond van The Game. Dit is het juist het tegenovergestelde van het groteske als uiting van de vervreemde wereld zoals Wolfgang Kayser dat bespreekt. ‘How We Do’ probeert juist een verbinding te vinden óndanks de vervreemdende elementen van de luxe die gepresenteerd wordt. Hierdoor ontstaat het gedeelde, groteske carnaval vol gelach, consumptie en ook seks. Als uiting van het groteske sluit ‘How We Do’ heel duidelijk aan op het groteske dat voorkomt uit de volkscultuur, het groteske dat Mikhail Bakhtin bespreekt. Wat hierin het sterkst naar voren komt is de groteske verbintenis tussen de dood en nieuw leven, iets wat door zowel The Game als 50 Cent belichaamt wordt. Als groteske uiting sluit ‘How We Do’ dan aan op de gevaarlijke realiteit van de criminele gangsta culture, waar het nastreven van de luxe die in de video vertoond wordt al snel samengaat met geweld en de dood. De video toont de successen van de winnaars, maar dit wordt dankzij de achtergrond van The Game en 50 Cent, en de beelden van Compton, binnen een context geplaatst waarbij ook de verliezers onder de aandacht worden gebracht.

Alhoewel de feestelijkheid van ‘How We Do’ goed aansluit op het carnavaleske groteske van Mikhail Bakhtin, is deze niet zo zorgeloos en compleet bevrijd als het carnaval in de theorieën van Bakhtin. Zelfs wanneer de rappers aan het feesten zijn houden ze vuurwapens bij de hand voor wanneer er een dreigende situatie ontstaat. Ook al zal dit deels een hyperbool zijn, geeft het wel blijk van het feit dat er zelfs binnen een feestelijke situatie ruimte blijft voor geweld, een dreiging die waarschijnlijk vergroot wordt door de hypermannelijkheid die zich ook op zulke feesten manifesteert. Het laat zien dat de zorgeloosheid van carnaval mogelijk niet helemaal van toepassing kan zijn op de hypermannelijke zwarte mannen die hun succes vieren binnen een gewelddadige gangsta culture, en dat carnaval dus niet het universele karakter heeft als Bakhtin claimt.



## 2.3 Meek Mills 'Levels': een hyperkapitalistische herstructurering

'Gimme Some More' is hyperkapitalistisch tot het absurde, 'How We Do' speelt duidelijk in op bestaande angsten rondom zwarte mannelijkheid, en 'Levels' van Meek Mill voelt hyperkapitalistisch op een manier die zo hard en kil is dat het bijna lachwekkend wordt, zonder humoristisch te zijn. In het nummer rapt Meek Mill over zijn eigen consumptie, zijn seksleven en zijn rijkdommen en stelt dat hij zich op een hoger 'level' bevindt dan anderen, een level dat hem in staat stelt om in dergelijke overvloed van auto's, accessoires en vrouwen te leven. De video besteedt uitzonderlijk veel aandacht aan deze overvloed en laat nagenoeg alle 'klassieke' signifiers zien van bling: dure auto's, jachten, sieraden, dure dranken en een grote villa. De beelden van de muziekvideo, gecombineerd met de tekst, vormen een harde boodschap: ik ben rijk en jij niet. Net als 'Gimme Some More' viert Meek Mill deze rijkdom uitgebreid, maar hij gaat nog een stap verder. Hij legt namelijk extra nadruk op het feit dat de anonieme luisteraar die hij veelvuldig aanspreekt, zich niet op hetzelfde niveau bevindt qua rijkdom. Hij viert dus niet alleen zijn eigen rijkdom, maar ook de kloof tussen zijn consumptiemogelijkheden en die van anderen. Deze consumptiemogelijkheden gaan, zoals vaker in rap, voorbij aan passieve voorwerpen maar hebben ook betrekking tot de vrouwen waar hij seks mee heeft: "We don't fuck the same chicks, cause it's levels to this shit". Zijn level van consumptie is dus duidelijk seksueel geladen, het maakt hem immers meer mans dan mannen die niet zijn rijkdommen hebben, en daarom is hij seksueel aantrekkelijker. Het consumentisme in 'Levels' is dus een manier voor Meek Mill om zijn mannelijkheid aan te tonen, en het resultaat is ambivalent omdat deze uiting van zwarte hypermannelijkheid zowel representatief als vervreemdend werkt.

In Meek Mills vertoning van mannelijkheid is wederom duidelijk de invloed van gangsta culture te zien: het nastreven van luxe staat centraal en is bepalend voor de positie die iemand inneemt in de sociale hiërarchie. De veelbesproken achtergrond van Meek Mill versterkt deze invloed. De rapper had toen 'Levels' uitkwam al een gevangenisstraf uitgezeten voor illegaal wapenbezit en drugshandel, en zou een jaar na de release van 'Levels' wederom de gevangenis ingaan wegens het breken van de voorwaarden van zijn vervroegde vrijlaten. Meek Mill heeft dus werkelijk het gangsta-leven geleefd waarin hij op illegale wijze probeerde zijn geld te verdienen. Net als in 'How We Do' probeert Hype Williams in 'Levels' een visueel verband te leggen tussen de rijkdom en de armoede: de video toont rapper Meek Mills in uitzonderlijk decadente omstandigheden, maar toont hem ook enkele keren in een ghetto. Ook al zijn deze shots minder duidelijk en minder nadrukkelijk aanwezig dan in 'How We Do', versterken ze alsnog de gangstaness van 'Levels'. Ook versterkt het het gevoel van hiërarchische herstructurering: het laat zien dat iemand die ooit onderaan de maatschappelijke hiërarchie stond sterk in deze hiërarchie omhoog kan klimmen, tot het level waar Meek Mill zich nu bevindt. Deze doorbreking van hiërarchieën is een van de duidelijkste manieren waarop 'Levels' als

grotesk kan worden gezien. Een aantasting van de maatschappelijke hiërarchie is een onvermijdbaar gevolg van zwarte mannen die zoveel geld gaan verdienen dat ze in Bentley Mulsannes of Maybachs kunnen rijden. De hiërarchie wordt echter niet volledig verbroken, maar er worden voor zwarte mannen wel verschillende levels binnen deze hiërarchie gepresenteerd. Hiermee ontstaat een ambivalent gevoel van carnaval en hiërarchische herstructurering. Deze ambivalentie ontstaat doordat 'Levels' aan de ene kant zwarte mannen bovenaan een kapitalistische structuur presenteert, maar tegelijkertijd alsnog een hele harde hiërarchie bespreekt waarin voor de meeste zwarte mannen geen toegang is tot de hoogste posities. Zelfs de naam van het nummer verwijst naar een hiërarchie. Hierin kan Saddiks idee van hip-hops postmoderne complexiteit herkend worden: een chaotische kracht die aan de ene kant de huidige machtsverhoudingen omver dreigt te werpen, maar tegelijkertijd werkt vanuit een hiërarchisch systeem van kapitalisme dat dankzij het consumptiegedrag van hip-hopartiesten in stand wordt gehouden (112). Wat we dus zien is hoe 'Levels' aan de ene kant een bedreiging vormt voor de kapitalistische structuur, maar deze tegelijkertijd in stand houdt door alsnog te spreken van afgesloten levels die bepaald worden door geld. Deze levels dringen ver door en duiden uiteindelijk op de aanwezigheid van verschillende levels van mannelijkheid. In het universum van 'Levels' is mannelijkheid een exclusieve gemeenschap die gevormd wordt via rijkdom en bezit.

Meek Mills positie op het hoogste level van mannelijkheid is de centrale boodschap van 'Levels'. Hij presenteert hierbij een consumptie van luxegoederen die verbonden is aan seksuele aantrekkingskracht en zijn mannelijkheid. Zijn enorme consumptie van producten en seksuele partners tonen zijn hypermannelijkheid en hyperseksualiteit aan. In vergelijking met 'Gimme Some More', waarin Busta Rhymes zijn mannelijkheid fysiek vergroot, gebeurt dit in 'Levels' op een meer abstracte, symbolische wijze. Daarbij komt er door de samenkomst van materiële goederen en seksuele partners een nadruk te liggen op de penis, die zoals al eerder gesteld al lange tijd tekenend is voor ideeën van zwarte mannelijkheid: het stereotype van de grote zwarte penis stond centraal in de mannelijke en seksuele dreiging die de zwarte man uitstraalde in de ogen van witte mannen. Hier zien we een samenkomst tussen het fysieke of lichamelijke en het materiële, waarbij het idee van het groteske lichaam een abstractere betekenis krijgt als niet enkel een fysiek lichaam dat zo sterk is uitvergroet, maar ook een sociale identiteit die wordt opgeblazen. Hierbij verandert ook de aard van consumptie zoals Bakhtin die ziet: consumptie gaat hierbij voorbij aan het eten of drinken dat het lichaam kan vervormen, maar krijgt een meer symbolische lading waarbij het lichaam gevormd wordt door conspicuous consumption; zoals Sancho Panza in Don Quixote door zijn eetlust een carnavalesk en grotesk lichaam krijgt (Bakhtin 22), zo krijgt Meek Mill een grotesk lichaam door zijn consumptie van dure auto's.

In de verbeelding van het groteske lichaam, zoals besproken door Bakhtin, speelt de penis een leidende rol. De penis is een orgaan waarmee lichamen doorbroken worden en nieuwe lichamen gecreëerd. Daarbij is de penis een orgaan dat zich in groteske beelden makkelijk leent voor hyperbool: het vergroten van de penis geeft het orgaan een dierlijk gevoel en versterkt de nadruk op de seksuele doorbreking van lichamen, waarbij een nieuw lichaam wordt gecreëerd. Door de penis symbolisch op te blazen zoals dat zo hyperkapitalistisch gebeurt in 'Levels', ontstaat er een zekere vorm van een grotesk zwart lichaam dat maatschappelijke structuren verandert, uitgebreid consumeert en de grenzen tussen lichamen kan doorbreken. De doorbreking van lichamen in 'Levels' is echter niet feestelijk zoals Bakhtin dat bespreekt, bevindt zich niet op de grens van leven en dood zoals in 'How We Do', en is niet overdreven bedreigend zoals in 'Gimme Some More'. In plaats daarvan wordt deze daad in 'Levels' teruggebracht tot een bijna vreugdeloze uiting van hypermannelijkheid: zijn seksleven wordt mogelijk gemaakt door, en is een vertoning van, rijkdom. Hier ontstaat de harde, kille hypermannelijkheid die ik aan het begin van deze analyse bespreek, waarbij er schijnbaar sprake is van consumptie zonder dat er sprake is van lust. Seks wordt door Meek Mill immers enkel gepresenteerd als een statussymbool en een teken van rijkdom: hij kan seks hebben met mooie vrouwen omdat hij zo rijk is, de luisteraar kan dat niet. Hierbij is seks dus niet zozeer een seksuele handeling, maar nog een vorm van conspicuous consumption. In die zin voelt 'Levels' veel meer als "something hostile, alien, and inhuman" dan 'Gimme Some More', waarin er letterlijk een vijandig monster wordt getoond. Wat hieraan bijdraagt is de mate waarin 'Levels' anders is qua overdrijving. In zekere zin zit het nummer namelijk vol hyperbool: alle verwijzingen naar extreme luxe, van designertassen tot privévliegtuigen, en de manier waarop deze luxe gekoppeld wordt aan mannelijkheid. Tegelijkertijd zijn de tekst en de video, in vergelijking met 'Gimme Some More', nauwelijks overdreven: alle signifiers van rijkdom en mannelijkheid zijn sterk gegrond in werkelijke luxegoederen. Waar 'Gimme Some More' een letterlijke uitvergroting is van de stereotype beelden van bling, is 'Levels' een opeenstapeling van deze beelden waarbij er geen ruimte wordt gelaten voor het zelfbewustzijn dat aanwezig is in de muziekvideo van 'Gimme Some More'.

De dreiging van 'Levels' is grotendeels gebaseerd op dezelfde historische dreiging als in 'Gimme Some More': elke rijke zwarte man vormt een bedreiging voor de huidige status quo waarin zwarte mannen ondergeschikt zijn aan witte mannen. De dreiging van Meek Mill wordt echter versterkt door zijn achtergrond en problemen met de wet, aangezien deze het potentieel van herstructurering versterken en tegelijkertijd bijdragen aan het witte schrikbeeld waarin zwarte mannen criminelen zijn die onderdrukt moeten worden en waarbij de wet hiertoe mogelijk niet helemaal toe in staat zal zijn. Gepaard met deze dreiging van herstructurering komt ook de belofte van regeneratie: Meek Mill was ooit een arme zwarte man die zijn geld moest verdienen met drugshandel, maar is 'herboren' als

een van de winnaars in de hip-hopwereld. In Bakhtins bespreking van het groteske is regeneratie een feestelijk onderdeel van een gezamenlijk carnaval, een activiteit waar iedereen aan deelneemt en zich aan de wetten van het feest moet houden. Deze gezamenlijkheid is een cruciaal aspect van carnaval. De gezamenlijkheid van 'Levels' is echter ambivalent. Aan de ene kant presenteert Meek Mill een hiërarchie waar iedereen, in ieder geval impliciet, aan deelneemt. Dit is een hyperkapitalistische hiërarchie die, net als carnaval, draait om overvloedige consumptie. Deze hiërarchie kan makkelijk worden gezien als een onderdeel van de huidige kapitalistische samenleving, waarbij consumptie een belangrijk aspect is van deelname aan de maatschappij en waarbij consumptiekeuzes een belangrijke manier zijn voor het vormen van je identiteit: "consumer choice' is indeed one of the most important means by which our society thinks about individual agency and autonomy, and makes judgements about individuals" (Lury 214). De levels die Meek Mill bespreekt zijn dus nauwelijks verschillend van de structuur van de kapitalistische Westerse samenleving die we gezamenlijk ervaren en vormen. Toch bespreekt Meek Mill deze structuur als allesbehalve inclusief, en het universele gelach dat volgens Bakhtin zo belangrijk is in het groteske carnaval lijkt absoluut niet aanwezig te zijn. Hoe kan deze lach immers universeel zijn als je niet kan deelnemen in de luxe van Meek Mill en niet zo mannelijk kan zijn als hij? Hoe kan er sprake zijn van inclusiviteit als niet voor iedereen dezelfde mogelijkheden tot (seksuele) consumptie gelden, en dus niet iedereen zijn mannelijkheid op dezelfde manier kan bewijzen?

Hierdoor roept 'Levels' de eerdere vraag op wie er door het groteske bedreigd wordt en wie bevrijd, met name wie er wordt bevrijd. Aan de ene kant biedt 'Levels' een bevrijding in de vorm van mogelijkheid, door te laten zien dat een zwarte man met een strafblad alsnog voldoende geld kan verdienen om de top van een zwarte mannelijke hiërarchie te bereiken. Deze positie bovenaan de mannelijke hiërarchie biedt toegang tot nieuwe vormen van consumptie die voor de 'normale' zwarte man buiten bereik zijn, zoals Prada-tassen, Bentley Mulsannes, Maybachs en horloges van \$30.000. Maar waar moet de zwarte man van worden bevrijd binnen deze structuur? Is het de witte samenleving die zwarte consumptie probeert te onderdrukken, of is het de sociale hiërarchie die hier door Meek Mill wordt gepresenteerd, waarbij mannelijkheid zo nadrukkelijk wordt verbonden aan de auto waarin je rijdt? De enige bevrijding uit deze hiërarchie is een topositie bereiken binnen deze hiërarchie. Deze gesloten hyperkapitalistische structuur is illustratief voor de kloof die volgens Questlove is ontstaan binnen hip-hop, tussen de 'haves' en de 'have nots'. Deze gesloten structuur gaat in tegen de gezamenlijkheid van hip-hop als "one of the few social spaces where disenfranchised "minority" youth could assume and secure a public voice" en een manier voor zwarte mannen om hun angsten en onzekerheden te uiten (Rebollo-Gil en Moras 120). Deze onzekerheden worden in 'Levels' vervangen door een nagenoeg onbereikbaar ideaal van succes. Wat

blijft er hierbij over van de “freedom tied to intellectual growth and camaraderie” die Crystal Belle in hip-hop ziet (288)? Daarbij laat ‘Levels’ de problematische rol van vrouwen binnen deze gangsta culture zien. Vrouwen worden in ‘Levels’ namelijk zeer passief gepresenteerd: zowel visueel als tekstueel zijn het enkel consumptiegoederen, zoals het jacht waar ze op liggen te zonnen of de villa waar ze rondhangen. In de tekst worden vrouwen gebruikt om Meek Mills level te illustreren, samen met dure kleding en dure auto’s. De reden dat Meek Mill deze vrouwen kan consumeren is dezelfde reden dat hij een jacht kan kopen, namelijk rijkdom. In de video zijn vrouwen net zo passief, voornamelijk gepresenteerd als accessoires bij de dure villa of het jacht. Hun aanwezigheid draait hierbij vooral om gezien worden en aantrekkelijk zijn. Ook al delen zij het zwarte lichaam van Meek Mill, doen zij niet mee aan de bevrijding van de structuur waarbinnen zij ondergeschikt zijn aan uitingen van mannelijkheid en consumentisme. De bevrijding uit ‘Levels’ roept echter ook een gevoel van carnaval op: hip-hop presenteert beelden en ideeën van rijkdom en luxe die voor de meeste mensen, laat staan de meeste zwarte mannen, nooit bereikbaar zullen zijn. De vanzelfsprekendheid van deze luxe binnen hip-hop creëert bijna een fantasiewereld, een soort ghettosprookje waarin een voormalig drugsdealer kan uitgroeien tot multimiljonair dankzij zijn rapvaardigheden. Tegelijkertijd laat de gegronde weergave van deze rijkdommen zien dat de fantasiewereld dichterbij is dan die lijkt, in tegenstelling tot hoe Busta Rhymes zijn rijkdommen zo onwerkelijk presenteert dat ze verder buiten bereik lijken, terwijl Busta Rhymes zichzelf daarmee juist weer gegrond houdt. Met de realistische weergave presenteert Meek Mill met ‘Levels’, zoals vele rappers al eerder hebben gedaan, een alternatief voor de illegale praktijken van gangsta culture. Hiermee draagt hij bij aan de uiting van zwarte mannelijkheid, maar marginaliseert hij tegelijkertijd zwarte vrouwelijkheid.

Zoals blijkt uit deze analyse zit ‘Levels’ vol tegenstrijdigheden en ambivalentie, waarbij maatschappelijke structuren zowel worden aangevallen als in stand worden gehouden, waarbij de viering van succes samengaat met het neerkijken op armoede en waarbij positieve regeneratie samengaat met negatieve degradatie. De clash tussen twee tegenstrijdigheden, zoals die door Thomson wordt gedefinieerd, is dus duidelijk toepasbaar op ‘Levels’. Bij Thomson draait het hierbij om de botsing waarbij iets lachwekkends en iets afschrikwekkends samenkomen. In ‘Levels’ is echter niet iets lachwekkends te herkennen in de vorm van humor. In plaats daarvan komt het lachwekkende vooral voort uit het gevoel van feestelijkheid, dat ontstaat door de manier waarop Meek Mill zijn eigen succes viert. Het afschrikwekkende is niet de horror van een blauw monster, of van de klassieke lichamen uit de grotten, maar is de manier waarop Meek Mill zijn mannelijkheid toont, via de gewelddadige verheerlijking van consumptie en de degradatie van vrouwen. Deze groteske uiting sluit aan op het cynische groteske van Wolfgang Kayser, waarin lachen de “gay and joyful tone” van het volkse groteske verliest (Bakhtin 38) en in plaats daarvan een andere vorm

aanneemt: “laughter combined with bitterness which takes the grotesque form acquires the traits of mockery and cynicism, and finally becomes satanic” (Bakhtin 51). Het gelach is hier dus niet gedeeld, maar gaat ten koste van iemand anders.

‘Levels’ laat een paradoxale kant zien van hoe gangsta culture en hip-hop samenkomen en mannelijkheid: aan de ene kant biedt hip-hop zo een uiting voor zwarte mannelijkheid, die zo sterk onderdrukt wordt door dezelfde Westerse samenleving die deze mannelijkheid jarenlang heeft beïnvloed en gestuurd. Het stelt zwarte mannen in staat om hun identiteit te vormen binnen een kapitalistisch stelsel waarin identiteitsvorming en consumptie zo dicht bij elkaar staan, maar dat tegelijkertijd zwarte participatie op stelselmatige wijze probeert te beperken. Aan de andere kant kan zwarte mannelijkheid zich op deze manier alleen maar uiten op een manier die deelname en daarmee versterking aanmoedigt van hetzelfde kapitalistisch stelsel. Daarbij laat de houding tegenover vrouwen in ‘Levels’ zien hoe zwarte mannelijkheid gevangen blijft in een patriërchaat dat zwarte mannelijkheid ziet als een bedreiging en daarom demoniseert en onderdrukt. De zwarte mannelijkheid die in ‘Levels’ zo uitbundig en problematisch wordt getoond, kan echter niet los worden gezien van de grotere samenleving waarbinnen het geproduceerd en uiteindelijk geconsumeerd wordt. Zoals Saddik en hooks allebei stellen, is zwarte mannelijkheid niet uniek in de verheerlijking van materialisme, geweld en misogynie: deze verheerlijking zit diepgeworteld in de Amerikaanse samenleving. Waar deze normaliter echter wordt verzwegen of subtiel wordt getoond, maakt Meek Mill deze verheerlijking overduidelijk (Saddik 115) en maakt hij datgene duidelijk “what has traditionally been marginalized, hidden, and dismissed as “savage” and “unruly”” (113). Dit gebeurt door het overduidelijk benoemen van machtsstructuren en levels in de samenleving en deze te omarmen als identiteitsvormend en een essentieel onderdeel van mannelijkheid. Op deze manier worden zulke hiërarchieën door hip-hop toegeëigend, in plaats van dat ze gevormd worden door culturele instituten of historische discours. Zo ontstaat ruimte voor subversiviteit en wordt de mogelijkheid gecreëerd om zwarte mannelijkheid te herpositioneren en herdefiniëren. Hierdoor ontstaat niet alleen de dreiging van herstructurering die de beelden van excessief rijke zwarte mannen oproepen, maar ontstaat ook de dreiging dat de dominante witte mannelijkheid zijn controle verliest over hoe zwarte mannelijkheid gevormd wordt en zich positioneert binnen de samenleving.

In Meek Mills ‘Levels’ zien we een uiting van groteskheid die aansluit op het Romantische groteske waar Wolfgang Kayser's theorieën een onderdeel van zijn, in tegenstelling tot hoe ‘How We Do’ veel sterker aansluit op het volkse groteske van Mikhail Bakhtin. Bakhtin bespreekt dit Romantische groteske als “an individual carnival, marked by a vivid sense of isolation” (37). We zien dit individuele carnaval in een modern groteske waarin gelach, overvloedigheid en regeneratie niet feestelijk

gepresenteerd worden, maar juist op een agressieve en cynische wijze. Hierbij zijn de nieuwe maatschappelijke hiërarchieën niet algemeen gedeeld of gemeenschappelijk, maar ontstaan ze juist heel duidelijk binnen een harde realiteit van zwarte mannelijkheid en consumentisme waarbij regeneratie afhankelijk is van geld en waarin vrouwen geen betere positie krijgen dan ze in de huidige maatschappij hebben. Het is een ambivalente botsing tussen openheid en beperkingen die heel duidelijk als een uiting van Kaysers vervreemde wereld kan worden gezien. De hardheid van 'Levels' laat zien dat Bakhtins feestelijke, bijna zorgeloze notie van het groteske binnen een moderne context van hypermannelijkheid, misogynie en structurele onderdrukking van bevolkingsgroepen een te optimistische theorie is, die meer ruimte moet bieden aan de negatieve, duistere aspecten van maatschappelijke hiërarchieën en aan het feit dat bevrijding niet voor iedereen dezelfde betekenissen heeft: de bevrijding van Meek Mill blijkt immers geen bevrijding voor zwarte vrouwen, of voor heel veel zwarte mannen. Het onbereikbare leven van Meek Mill geeft dus ruimte voor zwarte mannelijkheid om zich te uiten, maar dit gaat wel ten koste van andere dingen. Waar 'How We Do' nog een bereikbaarheid probeert te tonen via de beelden van Compton en het verwijzen naar sneakers als toegankelijk statussymbool, staat 'Levels' ver verwijderd van de ervaring van de ghetto en het zwarte leven. Questlove herkent hierin een zorgwekkende ontwikkeling binnen hip-hop: "what does it mean that hearing the song somehow makes me measure myself against its outsize boasting? For starters, it means that hip-hop has become complicit in the process by which winners are increasingly isolated from the populations they are supposed to inspire and engage" (Questlove, *Vulture.com*). Hij beklagt zich over de boodschap van 'Levels' die schuilt achter het opscheppen: "You don't have this money. You may never see this many hundreds. You don't belong here" (Questlove, *Vulture.com*). Wat is het doel van hip-hop als het niet meer aansluit op de ervaring van de zwarte bevolking die door hip-hop wordt gerepresenteerd? En wat is de waarde van de mogelijkheden tot bevrijding die het groteske binnen hip-hop biedt, als diezelfde zwarte bevolking door een nummer als 'Levels' vervreemd raakt? 'Levels' is kenmerkend voor deze ontwikkeling, maar hierbij moet wel de kanttekening worden geplaatst dat uit deze analyse alleen niet kan worden geconcludeerd dat deze ontwikkeling ook plaatsvindt zoals Questlove dat bespreekt, enkel dat 'Levels' een duidelijk voorbeeld is van een uiting van zwarte mannelijkheid die zwarte mannelijkheid bijna lijkt te marginaliseren.

## Conclusie

Hip-hop, in de algemene, meest zichtbare vorm die de stijl aanneemt, is grotesk. Dat is de simpele conclusie die getrokken kan worden na deze analyse. Alle case studies zijn immers op een bepaalde manier grotesk en tonen onze verschillende groteske ambivalenties. Echter, geheel passend bij de ambivalente en tegenstrijdige aard van hip-hop, is het hip-hopgroteske een complexe samenkomst van verschillende ideeën en tradities binnen het groteske: 'Gimme Some More' blijkt een samenkomst van Bakhtiniaanse en Kayserachtige groteske elementen, 'How We Do' sluit op veel manieren aan op het volkse groteske van Bakhtin en 'Levels' illustreert het vervreemdende, individuele groteske van Wolfgang Kayser. Door deze complexiteit van groteskheden kunnen we binnen het 'hip-hopgroteske' een meervoud aan ideologieën herkennen met betrekking tot collectiviteit of individualiteit in hip-hop en zwarte mannelijkheid, met betrekking tot de politieke kracht van zwart consumentisme en met betrekking tot de positie van het zwarte lichaam binnen de Amerikaanse samenleving. Deze ideologieën worden gepresenteerd op manieren die zowel de positieve als negatieve reacties op hip-hop lijken aan te moedigen door aspecten van het zwarte lichaam die vaak als negatief worden neergezet (de gewelddadigheid, de barbaarsheid en de hyperseksualiteit) juist op een trotse manier te omarmen. Het groteske biedt een goede manier van deze reacties begrijpen, en versterkt het idee dat zowel de positieve als negatieve reacties een onvermijdelijk gevolg zijn: hierin zien we immers de samenkomst van het vervreemdende en het fascinerende. Het oproepen van tegenstrijdige reacties is dus een centraal element van hoe hip-hop zich positioneert in de samenleving.

Uit de analyse blijkt ook hoe belangrijk de rol van controle is in de totstandkoming van het groteske. Dit kan ook herkend worden in het feministische groteske dat Francesca Granata bespreekt, waarbij de controle over het vrouwelijke lichaam wordt weggenomen van de gendernormen die vanuit een patriarchale samenleving vrouwen worden opgedrukt. In hip-hop zien we hoe zwarte mannen hun representatie claimen door de aspecten van zwarte mannelijkheid die als gevaarlijk of negatief worden beschouwd binnen de witte samenleving te presenteren op een trotse wijze, in plaats van deze te verbergen onder druk van de kritische witte dominantie. Op deze manieren halen zij de macht en invloed van beeldvorming weg van het witte (historische) discours dat deze beeldvorming gebruikt om hen te onderdrukken, en gebruiken zij deze beeldvorming juist om een aanwezigheid en een stem te geven aan het zwarte lichaam, een aanwezigheid die zo actief ingaat tegen de Westerse normen en waarden dat die niet genegeerd kan worden. Het is dus een manier van 'proving that you exist emphatically', zoals Questlove zou zeggen: niet alleen laten zien dat je bestaat, maar zo nadrukkelijk je bestaan bewijzen dat je maatschappelijke en culturele aanwezigheid niet zomaar



gemarginaliseerd kan worden. Hiermee verliest de witte samenleving dus hun (culturele) controle over het zwarte lichaam.

Binnen hip-hop wordt het zwarte lichaam een nog groter zwart lichaam. Naast het feit dat het zwarte lichaam dus al op meerdere manieren een groteske lading krijgt vanwege zijn zwartheid, kan in hip-hop een lichaam herkend worden dat op verschillende manieren grotesk is. Ten eerste zien we in hip-hop het zwarte lichaam op een vergelijkbare manier als in de fresco's in de Thermen van Titus: een lichaam dat door zijn hedonistische consumptie heftig vervormd raakt. Waar deze consumptie eerst om alleen eten en drinken draaide, wordt dit in hip-hop uitgebreid met de consumptie van materiële goederen als juwelen, auto's en villa's. Deze lijken het lichaam soms fysiek groter te maken, maar vooral zien we een lichaam dat een zeer opgeblazen sociale en economische vorm krijgt. Daarbij ontstaat er een groteskheid door de eindeloosheid van deze consumptie, aangezien hierdoor dus een overdreven lichaam ontstaat dat constant aan het groeien en veranderen is. Hierin kan ook gezien worden dat de *gangstanes* van hip-hop een belangrijk aandeel heeft in hoe het groteske binnen hip-hop tot stand komt. Ook wordt het zwarte lichaam grotesk door de samenkomst van het uitbundige leven en een gewelddadige dood. Dit zien we op veel manieren in 'How We Do', waarbij de rappers feesten met kogelvrije vesten om en wapens binnen handbereik, en waarbij hun hedonistische leven continu wordt verbonden aan de gewelddadige dood die beide rappers bijna stierven. Hierin zien we één grotesk lichaam (of twee) als vleesgeworden samenkomst van het leven en de dood. Dankzij de hyperseksualiteit die hierbij wordt uitgestraald, kan ook zwangerschap (en dus nieuw leven) aan dit lichaam verbonden worden. In deze hyperseksualiteit kan ook degradatie herkend worden, dankzij zowel de beelden van het ontblootte bovenlichaam van The Game als de losse kleding die hij daarna draagt. Dit ontblootte bovenlichaam is een terugkerend element van niet alleen hoe The Game zich presenteert, maar van hip-hoppers in het algemeen. De losse kleding, met name de laaghangende broek, hint daarbij naar de potentie van naaktheid en naar de penis. Dit wordt uiteindelijk compleet gemaakt door het seksuele opscheppen in 'How We Do'.

Ook laat de analyse dat we het groteske niet zo makkelijk als feestelijk kunnen beschouwen op de manier waarop Bakhtin dat doet: het doorbreken van lichamen is immers vaak een gewelddadige daad, die duidt op bestaande machtsstructuren en onderdrukking. Net zo min is het verbreken van deze machtsstructuren voor een meer gelijke samenleving een onverdeeld feestelijk proces. Zoals Margaret Atwood het stelt in *Het Verhaal van de Dienstmaagd*: "Beter betekent nooit beter voor iedereen. Het betekent altijd slechter voor sommigen" (224). Daarbij heeft het groteske met reactie te maken, bijvoorbeeld gelach aan de ene kant en walging aan de andere. Een dergelijke reactie is echter altijd afhankelijk van iemands positie, sociaal, economisch, cultureel of politiek. Zoals de beelden op Paaseiland die Thomson bespreekt waarschijnlijk niet grotesk waren voor de

oorspronkelijke bevolking, zo is hip-hop niet grotesk voor de zwarte mannelijke bevolking die in hip-hop hun mannelijkheid kunnen uiten. Het groteske ontstaat hierbij deels door de dreiging die deze uiting uitdraagt naar andere bevolkingsgroepen. Het is echter niet terecht om Bakhtins feestelijke groteske volledig te verwerpen. In alle case studies zien we immers het genot van het tweede leven, het hedonisme van zwarte mannen die via hip-hop hun maatschappelijke positie hebben kunnen verbeterd en nu in staat zijn om te leven volgens de regels van hun eigen carnaval. Deze carnavals zijn echter op verschillende mate gedeeld: in het geval van Meek Mill zien we een individueel en gesloten carnaval, maar in 'How We Do' zien we een groot en gedeeld feest en worden we onderdeel van een narratief waarin twee zwarte mannen hun tweede levens en hun nieuwe successen vieren met al hun vrienden en iedereen die daarbij aanwezig is. Het carnavaleske idee van een tweede leven, vrij van eerdere structuren en regels, sluit dus erg goed aan op hoe rappers hun hedonisme tonen ten opzichte van hun achtergrond. In dit nieuwe leven kan ook de herstructurering van hiërarchieën herkend worden. Door naar hip-hop te kijken als een groteske kunstvorm, wordt de potentie van nieuwe structuren in de samenleving duidelijk. Consumptie in hip-hop krijgt hierbij niet alleen de politieke betekenis van een manier om bestaansrecht op te eisen, maar wordt ook een manier om de belofte of de dreiging van deze nieuwe structuren duidelijk te maken: een nieuwe structuur waarin zwarte mannen niet het slachtoffer zijn van het kapitalistische systeem, maar tot de winnaars horen. Ook hiermee vormt hip-hop een gevaar voor witte controle.

Wat de case studies laten zien, is dat het groteske in een moderne vorm niet los kan worden gezien van een politieke betekenis. Bakhtin ziet in het groteske een platform voor gelijkheid, waarin iedereen aan festiviteiten kan deelnemen ongeacht zijn achtergrond. Toch blijkt dit idee van gelijkheid op meerdere manieren problematisch binnen het groteske. Ten eerste komt hip-hop voort uit het feit dat deze gelijkheid voor zwarte mannen in de Amerikaanse samenleving structureel wordt onderdrukt. Daarbij blijken uitingen van hip-hop, ondanks hun Bakhtiniaanse groteskheid, niet dezelfde *empowerment* voor vrouwen te bieden als voor zwarte mannen. Zo presenteert Meek Mill vrouwen en seksualiteit in 'Levels' als onderdeel van conspicuous consumption. In zekere zin is de samensmelting van het vrouwelijke lichaam en consumptiegoederen grotesk, maar de manier waarop seksualiteit op negatieve wijze wordt gedegradeerd tot niet een feestelijke daad vol levenslust maar enkel een cynische daad om status aan te tonen, gaat weer tegen dit groteske in. Het laat ook zien hoe hip-hop, in alle groteske uitingen vol bevrijding en herstructurering, voornamelijk een carnavaleske belofte lijkt te presenteren voor zwarte mannen. Hierbij gaat de empowerment van vrouwen verloren. Daarbij kan in het geval van 'Levels' ook de empowerment voor zwarte mannen worden betwijfeld, zoals ook blijkt uit de kritiek die Questlove levert op de invloed van hyperkapitalisme en materialisme in hip-hop. In 'Levels' zien we hoe de gezamenlijkheid van hip-hop

verloren gaat als gevolg van de individuele manier waarop Meek Mill zijn rijkdom viert. Zijn manier van tonen dat hij als zwarte man machtsstructuren van consumptie heeft kunnen doorbreken ondanks zijn criminele achtergrond, gaat gepaard met de boodschap dat andere mannen niet zijn rijkdom kunnen bereiken. Hij viert dus zijn eigen zwarte mannelijkheid door tegelijkertijd andere zwarte mannelijkheid te beperken. De potentie van een grotesk hip-hop als sociaal en politiek middel voor emancipatie moet dus genuanceerd worden door de manier waarop deze verloren kan gaan door modern groteske uitingen van zwarte hypermannelijkheid. Dit toont echter wel de ambivalentie van zwarte hypermannelijkheid: enerzijds werkt het bevrijdend voor de winnaars van het kapitalistisch systeem, maar het werkt ook een vernederende houding ten opzichte van vrouwen of zelfs andere zwarte mannen in de hand.

In dit onderzoek heb ik er bewust voor gekozen om enkel nummers te analyseren die in beeld zijn gebracht door Hype Williams. Dit geeft naar mijn mening een zo goed mogelijk overzicht van de dominante elementen en beelden die in hip-hop aanwezig zijn. Ondanks dat ik ervan overtuigd ben dat in elke vorm van hip-hop, zelfs zonder de invloed van Hype Williams of gangsta rap, elementen van het groteske herkend kunnen worden, zou er zeker meer onderzoek gedaan kunnen worden om de volledigheid van deze claim te ondersteunen. Ook richt dit onderzoek zich op enkele stromingen binnen het groteske, waarbij er andere invullingen en interpretaties niet worden meegenomen. In hoeverre zijn de bevindingen ook toepasbaar op andere groteske theorieën? Daarbij zou het interessant zijn om te kijken hoe het groteske zich vormt in minder zichtbare vormen van hip-hop, zoals hip-hop die een meer bewuste politieke gedachtegang uitdraagt. Ook interessant zou zijn om te kijken naar uitingen van zwarte vrouwelijkheid binnen hip-hop, aangezien het zwarte vrouwelijke lichaam met een hele andere maatschappelijke beeldvorming te maken heeft, waarbij er mogelijk sprake is van een ambivalentie door een houding van kapitalistische zwarte hypermannelijkheid die door een zwarte vrouw wordt ingenomen. Ook wordt hip-hop met name gezien als een Afro-Amerikaanse kunstuiting, zoals dit onderzoek ook naar hip-hop heeft gekeken als voortkomend uit het zwarte lichaam, maar hip-hop heeft veel verschillende doelgroepen, die allemaal te maken hebben met hun eigen stereotypes en beeldvorming. Hoe verandert de groteske lading van hip-hop wanneer deze hip-hop wordt gemaakt in een andere culturele context of door een andere etnische groepering, zoals Latino's of Aziatisch-Amerikanen, of bijvoorbeeld Marokkanen of Surinamers in Nederland. Verder onderzoek kan dus de grote variatie die binnen het groteske of binnen hip-hop te vinden is verder uitwerken en bestuderen, om zo meer te weten te komen over de verschillende vormen die het groteske kan aannemen of de verschillende werkingen die hip-hop kan uitdragen. Als laatste is in dit onderzoek een muzikale analyse van hip-hop achterwege gelaten, zowel vanwege de omvang van dit onderzoek als vanwege de aanname dat deze elementen geen belangrijke bijdrage

zouden leveren aan de groteske lading van hip-hop. Er zou echter nog wel muzikaal onderzoek gedaan kunnen worden naar de muzikale kenmerken van hip-hop en in hoeverre deze het groteske van hip-hop versterken. Met deze vervolgonderzoeken zouden zowel hip-hop als het groteske nog vollediger kunnen worden bestudeerd.

## Bibliografie

### Case studies

“Busta Rhymes – Gimme Some More (1998).” *YouTube*, geupload door BustaRhymesFlipmode, 22 februari 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Rtn06ZW9Xm0>.

“Gimme Some More: Busta Rhymes.” *Genius*, [genius.com/Busta-rhymes-gimme-some-more-lyrics](https://genius.com/Busta-rhymes-gimme-some-more-lyrics). Gezien op 2 juli, 2019.

“The Game – How We Do (Official Music Video).” *YouTube*, geupload door TheGameVEVO, 8 januari 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=PH34kMOjmQk>.

“How We Do: The Game.” *Genius*, [genius.com/The-game-how-we-do-lyrics](https://genius.com/The-game-how-we-do-lyrics). Gezien op 2 juli, 2019.

“Meek Mill – Levels [Official Video].” *YouTube*, geupload door MMG, 16 augustus, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=6rh13do7fig>.

“Levels: Meek Mill.” *Genius*, [genius.com/Meek-mill-levels-lyrics](https://genius.com/Meek-mill-levels-lyrics). Gezien op 2 juli, 2019.

### Literatuur

Abdur-Rahman, Aliyyah I. “Black Grotesquerie.” *American Literary History*, vol. 29, no. 4, 2017, pp. 682-703.

Allen, Harry. “The Unbearable Whiteness of Emceeing: What the Eminence of Eminem Says about Race.” *The Source*, feb. 2003, <http://www.harryallen.info/docs/TheUnbearableWhitenessofEmceeing.pdf>.

Atwood, Margaret. *Het Verhaal van de Dienstmaagd*. Vertaald door Gerrit de Blaauw, Prometheus, 2018.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Vertaald door Helene Iswolsky, M.I.T. Press, 1968.

Barasch, Frances K. *The Grotesque : A Study in Meanings*. Mouton, 1971.

Belle, Crystal. “From Jay-Z to Dead Prez: Examining Representations of Black Masculinity in Mainstream Versus Underground Hip-Hop Music.” *Journal of Black Studies*, vo. 45, no. 4, 2014, pp. 287-300.

Brown, Roger. “Ghetto Fabulous: Inner City Car Culture, the Law, and Authenticity.” *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, vol. 6, no. 4, 2010, <http://www.interactions.gseis.ucla.edu/volume-6-issue-1>.

Brown, Timothy J. "Allan Iverson as America's Most Wanted: Black Masculinity as a Cultural Site of Struggle." *Journal of Intercultural Communication Research*, vol. 34, no. 1, 2005, pp. 65-87.

"Busta Rhymes Explains the Rap Economics of 'Gimme Some More'." *MTV*, 12 aug. 1998, <http://www.mtv.com/news/1426791/busta-rhymes-explains-the-rap-economics-of-gimme-some-more/>. Gezien op 26 juni, 2019.

Dines, Gail. "King Kong and the White Woman: Hustler Magazine and the Demonization of Black Masculinity." *Violence Against Women*, vol. 4, no. 3, 1998, pp. 291-307.

Eshun, Kowdo. "Visions of Rhythm in the Kinematic Pneumacosc of Hype Williams." *Machine Times*, geregideerd door Joke Brouwer en Arjen Mulder, V2\_, 2000, pp. 116-133.

Granata, Francesca. "Mikhail Bakhtin: Fashioning the Grotesque Body." *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*, geredigeerd door Agnès Rocamora en Anneke Smelik, I.B. Tauris, 2017, pp. 97-114.

Harris, Keith M. "'Untitled': D'Angelo and the Visualization of the Black Male Body." *Wide Angle*, vol. 21, no. 4, 1999, pp. 62-83.

hooks, bell. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. Routledge, 2004.

Hoston, William T. *Black Masculinity in the Obama Era: Outliers of Society*. Palgrave Macmillan, 2014.

Jackson, II, Ronald L., en Celnisha L. Dangerfield. "Defining Black Masculinity as Cultural Property: Toward an Identity Negotiation Paradigm." *Intercultural Communication: A Reader*, geredigeerd door Larry A. Samovar en Richard E. Porter, Wadsworth, 2002, pp. 120-130.

Johnson, Alvin. "The 'Nouveau Riche' and Culture: The Patron Through the Ages." *Commentary*, 1 jan. 1953, pp. 343-346.

Lury, Celia. *Consumer Culture*. Polity, 2017.

Lynch, John. "For the first time in history, hip-hop has surpassed rock to become the most popular music genre, according to Nielsen." *Business Insider*, <https://www.businessinsider.com/hip-hop-passes-rock-most-popular-music-genre-nielsen-2018-1?international=true&r=US&IR=T>. Gezien op 1 juli, 2019.

Murray, Derek Conrad. "Hip-Hop vs. High Art: Notes on Race as Spectacle." *Art Journal*, vol. 63, no. 2, 2004, pp. 4-19.

Questlove. "Mo' Money, Mo' Problems: How Hip-Hop Failed Black America, Part II." *Vulture*, <https://www.vulture.com/2014/04/questlove-on-money-jay-z-how-hip-hop-failed-black-america-part-2.html>. Gezien op 2 juli, 2019.

Rebollo-Gil, Guillermo en Amanda Moras. "Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space." *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, no. 1, 2012, 118-132.

Rose, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press, 1994.

Saddik, Annette J. "Rap's Unruly Body: The Postmodern Performance of Black Male Identity On the American Stage." *TDR: The Drama Review*, vol. 47, no. 4, 2003, pp. 110-127.

Saint-Aubin, Arthur F. "A Grammar of Black Masculinity: A Body of Science." *The Journal of Men's Studies*, vol. 10, no. 3, 2002, pp. 247–270.

Thomson, Philip John. *The Grotesque*. Methuen, 1972.

"Tre Pound." *Urban Dictionary*, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tre%20Pound>. Gezien op 30 juni, 2019.

Trigg, Andrew B. "Veblen, Bourdieu, and Conspicuous Consumption." *Journal of Economic Issues*, vol. 35, no. 1, 2001, pp. 99-115.

Woodward, Kath. "Rumbles in the Jungle: Boxing, Racialization and the Performance of Masculinity." *Leisure Studies*, vol. 23, no. 1, 2004, pp. 5-17.