

Bad bitches, wet pussies and big booty power.

En analyse av musikkvideoer fra kvinnelige artister i et populærkulturellt perspektiv.

Astrid Aleksandra Hansen



**Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Master of Philosophy in
Gender Studies**

*Centre for Gender Studies
University of Oslo
Blindern, Norway
Mai 202*

Bad bitches, wet pussies and big booty power.

En analyse av musikkvideoer fra kvinnelige artister i et populærkulturellt og kjønnnet perspektiv.

© Astrid Aleksandra Hansen

2021

Bad bitches, wet pussies and big booty power.

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Innholdsfortegnelse

INNHALDSFORTEGNELSE	III
LISTE OVER FIGURER	VII
SAMMENDRAG.....	IX
ABSTRACT	IX
FORORD.....	XI
1.INTRODUKSJON.....	1
1.1. PROBLEMSTILLING	2
1. EMPIRI	3
1.1 MUSIKKVIDEO SOM RELEVANT STUDIEOBJEKT	3
1.2 MUSIKKVIDEOENS HISTORIE	4
2. METODISK TILNÆRMING	8
2.1 KRITERIER.....	8
2.1.1 <i>Popularitet</i>	9
2.1.2 <i>Kvinnelige artister</i>	10
2.2 UTVALG	10
2.3 SØKEMETODER	12
2.4 VISUELL ANALYSE.....	14
2.4.1 <i>Det narrative nivået.</i>	15
2.4.2 <i>Aktørskap og representasjon</i>	15
2.4.3 <i>Klipping og redigering</i>	15
2.5 REFLEKSIVITET.....	17

3.	KULTURINDUSTRIEN OG TEORETISKE PERSPEKTIV	19
3.1	KULTURINDUSTRIEN	19
3.2	VISUELLE ANALYSER	21
3.3	THE MALE GAZE	23
3.4	PERFORMATIVE PERSPEKTIVER KNYTTET TIL KJØNN	30
3.5	LAVKULTUR OG ET DELT KLASSESAMFUNN	35
3.6	ETNISITET OG HEGEMONI SOM EN DEL AV DEN KJØNNENEDE ISCENESETTELSEN.	37
3.7	DOMINANTE KVINNER OG BDSM-ESTETIKK.....	40
3.8	OPPSUMMERING	41
4.	ANALYSE MUSIKKVIDEOER.....	42
4.1	MUSIKKVIDEO	42
5.	WAP – WET ASS PUSSY	44
5.1	ILLUSTRASJONSBILDER FRA MUSIKKVIDEO.....	44
5.2	ARTIST OG PRODUKSJON	45
5.3	PRESENTASJON MUSIKKVIDEO	46
5.4	ANALYSE MUSIKKVIDEO	48
5.4.1	<i>Hyperseksualisering.....</i>	48
5.4.2	<i>Iscenesettelsen av fargede kvinner</i>	51
5.4.3	<i>Den usynlige mannen og «the male gaze»</i>	56
5.4.4	<i>Flukten fra stereotypiske kjønnsroller</i>	58
5.5	OPPSUMMERING	61
6.	HOT GIRL SUMMER	63
6.1	ILLUSTRASJONSFOTO FRA MUSIKKVIDEO	63

6.2	ARTIST OG PRODUKSJON	64
6.3	PRESENTASJON AV MUSIKKVIDEO	65
6.4	ANALYSE MUSIKKVIDEO	67
6.4.1	<i>Skjønnhetens normering og disiplinering</i>	<i>67</i>
6.4.2	<i>Den påkledd kroppen som det mannlige privilegium.....</i>	<i>71</i>
6.4.3	<i>Seksuell makt</i>	<i>73</i>
6.5	OPPSUMMERING	75
7.	MY TYPE.....	77
7.1	ILLUSTRASJONSFOTO FRA MUSIKKVIDEO	77
7.2	ARTIST OG PRODUKSJON	78
7.3	PRESENTASJON MUSIKKVIDEO	78
7.4	ANALYSE MUSIKKVIDEO	80
7.4.1	<i>Ungdomskultur og infantilisering.....</i>	<i>80</i>
7.4.2	<i>Kroppslig kapital i bytte for økonomisk sikkerhet</i>	<i>82</i>
7.4.3	<i>Fortid og Nåtid – forhandling av kulturelle normer.....</i>	<i>83</i>
7.5	OPPSUMMERING	85
8.	BAD GUY.....	87
8.1	ILLUSTRASJONSFOTO FRA MUSIKKVIDEO	87
8.2	ARTIST OG PRODUKSJON	88
8.3	PRESENTASJON MUSIKKVIDEO.....	89
8.4	ANALYSE MUSIKKVIDEO	91
8.4.1	<i>BDSM estetikk.....</i>	<i>91</i>
8.4.2	<i>Lek og overgangen fra barn til voksen.....</i>	<i>93</i>
8.4.3	<i>Bad girls</i>	<i>96</i>

8.5	OPPSUMMERING	98
9.	OPPSUMMERING ANALYSER MUSIKKVIDEO	100
10.	KONKLUSJON OG SISTE REFLEKSJONER.....	103
10.1	HYPERSEKSUALISERING.....	103
10.2	INFANTILISERING OG DOMINANS	106
10.3	BRUDD MED KJØNNSNORMER.....	108
	BIBLIOGRAFI	110
	REFERANSER POPULÆRKULTUR	115
	MUSIKKVIDEOER OG SANGTEKSTER	118

Liste over figurer

Figur 1 Leopardrom.....	47
Figur 2 Tegneserierom.....	47
Figur 3 Sanddyner.....	47
Figur 4 Industrirom.....	47
Figur 5 Det mannlige blikk.....	66
Figur 6 TY omringet av damer.....	66
Figur 7 Nicki på fanget.....	66
Figur 8 Hånd på vulva.....	66
Figur 9 Twerking I.....	79
Figur 10 Klappelek.....	79
Figur 11 Dyre Biler.....	79
Figur 12 Twerking II.....	79
Figur 13 Blå knær.....	89
Figur 14 Heller melk.....	89
Figur 15 Surrealisme.....	89
Figur 16 BDSM.....	89

Sammendrag

I musikkvideoer er de kvinnelige artistene ofte halvnakne og spiller på sex. I denne oppgaven undersøker jeg hvordan kvinnelige artister forhandler iscenesettelsen av seksualitet gjennom objektiverende og subjektiverende iscenesettelser – en pågående forhandling og bruk av virkemidler for å oppnå seksuell subjektstatus. I dette prosjektet har jeg gjort en empirisk analyse av fire ulike musikkvideoer som er ansett som fremtredende innen populærkulturen, og var noen av de som solgte mest i 2019-2021.

Jeg har analysert den visuelle iscenesettelsen sammen med sangtekstene. Analysen baserer seg på tverrfaglige perspektiver hentet fra musikk- og medievitenskapen, men også fra litteraturvitenskap og estetiske teorier.

Gjennom analysene undersøker jeg tema som hyperseksualisering, infantilisering, kjønnsnormer og dominans – og hvordan de kvinnelige artistene forhandler iscenesettelsen av disse elementene.

Abstract

In music videos, the female artists are often half-naked and playing on sex. In this thesis, I investigate how female artists negotiate the staging of sexuality through objectifying and subjectivizing staging - an ongoing negotiation and use of tools to achieve sexual subject status. In this project, I have done an empirical analysis of four different music videos that are considered prominent in popular culture and were some of best-selling videos from 2019 to 2021.

I have analyzed the visual staging along with the lyrics. The analysis is based on interdisciplinary perspectives drawn from music and media studies, but also from literary studies and aesthetic theories.

Through the analyzes, I examine topics such as hyper sexualization, infantilization, gender norms and dominance - and how the female artists negotiate the staging of these elements.

Forord

Denne oppgaven vil jeg dedikere til Mona, en av mine beste venninner og oppgavens dedikerte språkvasker. Takk for at du nok en gang går igjennom tegnsettingen min.

Nå som jeg er ferdig med oppgaven er det tid for et etterlengt pust i bakken mens jeg tenker tilbake med takknemlighet på alle som har holdt hodet mitt over vannet. Jeg anser meg selv som særlig heldig som har fått lov å arbeide med «hjerterbarnet» mitt, et prosjekt som virkelig interesserer meg, nemlig populærkultur. Selv om jeg nå må sette en strek og si meg ferdig med oppgaven, er dette et tema som er langt fra ferdig diskutert og forsket på. Jeg gleder meg til å se mer forskning på tema i årene som kommer. Til min store glede ser det nemlig nå ut som om musikkvideo er på vei tilbake i forskningsverden.

Jeg vil først og fremst takke min fantastiske veileder Wencke Mühleisen – jeg hadde virkelig ikke klart dette uten din kunnskap og ikke minst entusiasme for tema. Du har ledet meg gjennom dette prosjektet på en fabelaktig måte, og etter hvert møte har jeg fått en ny gnist for å skrive videre.

Videre vil jeg takke mine formødre, og særlig mamma. Dere har lært meg hva feminisme er og viktigheten av å stå for det du gjør og kjempe for det du bryr deg om. Uten formødrene mine hadde jeg aldri kommet på tanken å skrive om kjønn. Jeg vil samtidig også takke pappa; det er fra deg interessen for musikk og musikkvideo stammer fra.

Jeg vil også takke alle som har diskutert tema med meg. Alle mine medstudenter på STK, og alle mine nærmeste som har hørt alle mine klager og frustrasjoner, men som fremdeles heiet meg fram og har hjulpet meg å komme meg gjennom ett år med masterskriving og pandemi. Jeg vil særlig takke min kollokviegruppe med Ellen og Sandra – jeg hadde ikke greid dette uten dere.

Til slutt, Eivind, min samboer – takk for at du har holdt ut!

1.Introduksjon

Min interesse for temaet musikkvideo ble styrket i møte med ungdom på deres egen arena. I 2015 ble jeg frivillig ved fellesverket i Røde Kors. Dette er en plass hvor ungdom kan komme for å få hjelp med lekser, eller bare et sted hvor de kan henge. Som frivillig tilbringer jeg en kveld i uken der. Jeg ble raskt oppmerksom på at ungdommene hver uke brukte disse fire timene til å sitte sammen å se på musikkvideoer på storskjerm. Dette fikk meg til å se nærmere på de visuelle aspektene ved videoene, og jeg begynte å lure på om særlig de kvinnelige artistenes iscenesettelse kunne oppfattes som problematisk, og hvordan ungdommene lærte om kvinner og særlig seksualitet. Jeg skal i metodekapitlet forklare nærmere om hvordan min oppgave gikk fra å handle om ungdommenes oppfattelse av kjønn og seksualitet i musikkvideo til å bli en empirisk analyse av musikkvideoer. Det skal også sies at jeg synes det er kjempekult med artister som for eksempel Shakira eller Jennifer Lopez, som er godt voksne kvinner, men som fremdeles spiller på en retorikk om «girl power». Jeg synes også det er både underholdende og kult når disse kvinnene går opp på scenen i Super Bowl Half Time Show og danser, selv når de utfører seksuelle bevegelser eller har på lite klær¹. Jeg velger å ta med dette eksemplet fordi det har fått mye kritikk.² Kvinnene blir anklaget for å være for gamle til å ha show som dette, og at det er altfor eksplisitt seksuelt. I kontrast til min entusiasme viser denne kritikken hvordan ulike situeringer knyttet til alder, kjønn, etnisitet, klasse, geografisk og kulturell plassering påvirker fortolkningen av slike iscenesettelser i den musikalske populærkulturen. Det betyr at andre kan ha andre tolkninger enn meg når de ser de samme musikkvideoene, men ved hjelp av de teoretiske perspektivene og metodiske tilnærmingene i analysen av noen musikkvideoer håper jeg å begrunne en forståelse av hvordan kvinnelige artister i populære

¹ Entertainment tonight, “Jennifer Lopez and Shakira’s ELECTRIC super bowl halftime show: all the highlights.”

² Elassar, “Over 1.300 complaints were sent to the FCC about Shakira and J.LO’s Super Bowl halftime show.” *Wral.com*. 26.02.2020. URL: <https://www.wral.com/over-1-300-complaints-were-sent-to-the-fcc-about-shakira-and-j-lo-s-super-bowl-halftime-show/18976867/>.

musikkvideoer forhandler om seksuell subjektstatus med de kulturelle kodene som står til deres disposisjon.

I denne masteroppgaven vil jeg først gå igjennom det empiriske og metodiske grunnlaget for denne oppgaven, før jeg presenterer teoretiske perspektiv og begreper. Masteroppgavens hovedfokus er en analyse av fire populære musikkvideoer med kvinnelige artister, hvor jeg i hver enkelt video analyserer ulike tema for å svare på oppgavens problemstilling.

1.1. Problemstilling

Hvordan forhandler kvinnelige artister i populære musikkvideoer betydningen av seksualitet? Hvilke visuelle og tekstlige virkemidler benytter artistene seg av for å forhandle posisjonen mellom å være seksuelt objekt underlagt et konvensjonelt maskulint blikk og det å fremstå med seksuell subjektstatus?

1. Empiri

The main reason music videos can function at all is because of the elementary relation between soundtrack and visual track.³

-Michel Chion

I dette kapitlet skriver jeg om relevansen av å forske på populærkultur, og særlig musikkvideo som medium. Jeg vil deretter gå gjennom musikkvideoens historie for å gi oppgaven et historisk bakteppe.

1.1 Musikkvideo som relevant studieobjekt

Musikkvideo har vært en del av populærkulturen siden 1980-tallet, da MTV sto på i de fleste hjem som hadde ungdommer. Det er en kjent frase å si at man vokste opp med MTV. I dag har musikkvideo fått et nytt liv gjennom YouTube, der seerne velger hvilken musikkvideo de vil se og alle verdens musikkvideoer er tilgjengelige til enhver tid. Dette står i sterk kontrast til da MTV var den ene kanalen der man før kunne se musikkvideo, en tv-kanal som bestemte selv hvilke videoer de ville ha med, og hvor ofte de ble spilt. I neste underkapittel skriver jeg noe mer om historien til musikkvideo, deriblant på MTV.

I dag er det nærmest umulig å tenke seg populærmusikk uten visualisering, altså musikkvideo. Selv i programmer som Spotify – en abonnementsstjeneste der du kan lytte til musikk – har nå små snutter fra musikkvideoene når man trykker på en sang. Ungdommer har dermed vokst opp med musikkvideo de siste 40 årene, de vokser opp med de normene og idealene som blir fremstilt i dette populærkulturelle mediet. Forskning viser at ungdom kan være lettpåvirkelige.⁴ Det er dermed lett å anta at når de ser sine idoler iscenesette seg på gitte måter, blir dette normalisert og idealisert. På bakgrunn av dette er det også relevant å se på hvordan kvinnelige artister iscenesetter seg selv, og hvordan de forhandler det å bli seksuelt objektivert og det å inneha seksuell

³ Chion sitert i Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 62.

⁴ Illeris, Knud et. Al, *Ungdomsliv: mellom individualisering og standardisering*. (Fredriksberg: Samfundslitteratur, 2009).

subjektstatus. Fordi populærkultur kan ha en innvirkning på hvordan ungdom og unge voksne forhandler kulturelle normer knyttet til seksualitet og hva de anser som idealer, er det særlig relevant og se på kvinnelige artisters iscenesettelse.⁵

1.2 Musikkvideoens historie

Det kan argumenteres for at den første musikkvideoen kom allerede i 1927. Da kom *The Jazz Singer*, og var den første filmen med lyd.⁶ Medieviter Mathias Bonde Korsgaard skriver i boken *Music Video after MTV*⁷ (2017) at musikkvideo kan deles inn i tre faser, «*A pre-televisual phase, a televisual phase, and the current post-televisual phase.*»⁸ *The Jazz Singer* og flere andre kommer i denne første pre-televisuelle fasen som hovedsakelig besto av videoer av konserter eller filmer med musikk i bakgrunnen. Jeg hopper fram til 1980-tallet, når MTV ble lansert, i den televisuelle fasen. MTV ble lansert i 1981 og de første ordene var «*Ladies and gentlemen, rock 'n' roll.*»⁹ MTV ble i starten ikke globalt mediert, ikke en gang nasjonalt i USA: første dagen MTV gikk live var det bare tilgjengelig i en liten del av New Jersey.¹⁰ MTV ble allikevel begynnelsen på musikkvideoenes popularitet, med den første TV kanalen som viste musikkvideoer hele døgnet. Dette ble en revolusjon i industrien, der produksjonen av video ble like viktig som produksjonen av selve musikken. Journalist og forfatter Greg Prato skriver om hvordan MTV har hjulpet enkelte artister i karrieren ved å vise frem sexappell:

⁵ Illeris, Knud et. Al, *Ungdomsliv: mellom individualisering og standardisering* (Fredriksberg: Samfundslitteratur, 2009)

⁶ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 10.

⁷ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017)

⁸ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 17.

⁹ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 26.

¹⁰ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 26.

MTV may have helped performers like Madonna and Michael Jackson reach wide audiences and become major recording stars, but it could be argued that the network – and the whole industry of music video production – helped cut short careers of many talented pop stars. The reason: Many of these performers lacked sex appeal.¹¹

Artister som manglet *sex appeal* ble ikke ansett som MTV-vennlige.¹² Dette betydde at artister som ikke så bra nok ut i forhold til gjeldende normer, ikke fikk skjermtid – uansett hvor mye talent de hadde. Selv om MTV er nedlagt, ser vi fremdeles mye av det samme i musikkvideoer i dag, der det er mye fokus på kropper – særlig kvinners kropper. Medieviterne Diane Railton og Paul Watson skriver at rett etter MTV ble lansert var det en stor bølge av forskere som var interesserte i musikkvideo som medium, og flere forskere fokuserte på sexappell.¹³ Railton og Watson hevder at interessen etter begynnelsen av 1990-tallet avtok kraftig, men i nyere tid har forskningsinteressen for musikkvideo tatt seg opp igjen.¹⁴ De hevder at musikkvideo av noen har blitt sett på som et verdiløst biprodukt av kapitalismen og tidvis har blitt ignorert i den akademiske verden - de argumenterer derimot for at musikkvideo er «*a significant and interesting form of contemporary popular culture, one which is widely circulated, complex and important.*»¹⁵ Railton og Watson hevder at musikkvideo er et levende kulturelt produkt som interesserer forskere innen kulturfag.

Musikkvideo har siden 1981 vært en måte å reklamere for musikk. Som vi så i sitatet over, har det vært en måte for noen artister å bygge en karriere, men også noe som ødelegger karrieren for de som ikke har det riktige utseende. Dette ser vi til dels i dag også: Når Kurt Nielsen kom videre til World Idol i 2003 fikk han beskjed om at han ikke kunne vinne fordi han ikke så ut som en popstjerne, men til tross for dette ble han stemt frem og vant. Dette tyder på at industrien fremdeles er særlig fokusert på sex appeal og utseende, mens publikum kanskje er mer opptatt av talent på den ene siden. Det at Kurt Nilsen bryter med gjengse idealer kan være grunnlag for noe publikum kan

¹¹ Prato, *MTV ruled the World: The Early Years of Music Video* (London: Lulu, 2010), 67-68.

¹² Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 30.

¹³ Railton, Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 1-12.

¹⁴ Railton, Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 3.

¹⁵ Railton, Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 1.

speile seg i. Det er menneskelig å forsøke å leve opp til de normene og idealene vi ser rundt oss i samfunnet. Dette er noe jeg vil beskrive nærmere i teoridelen av oppgaven, men kort fortalt anses gjerne artister som idoler og idealer for publikum. Artister representerer således nåtidens skjønnhetsidealer, og kan fungere som en reklame både for musikkjanger og andre produkter. Dermed må artistene gjennom musikkvideo også «selge seg selv» - noe Idol-dommerne mente at Kurt Nilsen ikke kunne på grunn av hans utseende.

I løpet av 1980-tallet nådde MTV ut til over 50 millioner hjem i Amerika, og artister begynte å produsere musikkvideoer for å komme på kanalen. En av artistene som ble sett på som nærmest sammenflettet med MTV var Madonna, og sammen med andre artister presset hun grensene for hva som kunne bli sett på offentlig TV.¹⁶ Mange av musikkvideoene viste scener med nærmest nakne dansere/artister i omfavnelse, men scenene ble redigert før de ble for eksplisitte for TV. Til tross for denne redigeringen, førte det til at MTV kom under angrep fra bekymrede foreldre som mente at mange av videoene burde bli sendt etter sengetid av hensyn til de yngste barna, MTV på sin side mente at dette ville være sensur, de mente at så lenge videoene kom gjennom MTVs standard burde de bli sendt på deres TV kanal. I 1997 ga de etter for presset og begynte å beskrive innholdet i programmet de skulle sende, inkludert musikkvideoer.¹⁷ Fra 1990 begynte MTV å vise andre programmer enn bare musikkvideoer, og fra 2010 droppet de faktisk «music television» fra logoen sin, da TV kanalen handlet mer om reality TV enn musikk.¹⁸

I henhold til Korsgaard befinner vi oss som nevnt i den post-televiseuelle fasen av musikkvideoer, der musikkvideo ikke lenger kommer på TV, men publikum søker dem opp selv på internett, gjerne via kanaler som YouTube. Ved bruk av smarttelefoner er internett og virale videoer alltid tilgjengelig. Vi kan også observere at flere strømmer konserter i nåtid gjennom sosiale medier som Tik-Tok, Snapchat og Instagram, og artister kan bli berømte fordi en video av dem har gått viralt. På denne måten kan det

¹⁶ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 36.

¹⁷ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 36-37.

¹⁸ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 39.

også argumenteres for at «vanlige» mennesker har mer innflytelse på hva som blir populært og hvem som oppnår popularitetsstatus. Flere av de artistene jeg har valgt ut har blitt populære fordi en video av dem har tatt av og blitt viral gjennom sosiale medier. På arenaer som YouTube kan du både finne innspilte musikkvideoer, men også de samme konsertvideoene man så i den pre-televisuelle fasen, og med tanke på aktiviteten i sosiale medier og strømmekulturen vi nå er en del av, ville det ikke overasket meg om det om ti år er mer av live-opptak enn innspilte musikkvideoer.

2. Metodisk tilnærming

I don't know anything about music. In my line you don't have to.¹⁹

-Elvis Presley

Da jeg begynte å skrive denne masteroppgaven, hadde jeg planlagt å skrive en todelt oppgave. Jeg ønsket å begynne med en analyse av videoene før jeg gikk videre til del to der jeg hadde planlagt å utføre fokusgruppeintervju med ungdom for å snakke med dem om hvordan de forsto og opplevde musikkvideoene. Dette viste seg å bli en umulig oppgave da Covid-19 kom og samfunnet stengte. Dette betydde at jeg måtte finne en ny struktur for oppgaven. Sammen med min veileder ble vi enige om at det beste var å skrive del én av oppgaven såpass utfyllende at den kunne være den bærende delen. Oppgaven her vil dermed være en annen enn den jeg satte ut for å skrive, men på mange måter er det nok en god løsning fordi jeg har fått større rom til å skrive en utfyllende analyse av hver video. Oppgaven mangler derimot et innblikk i mottagelse, annet en mine egne betraktninger og antagelser.

2.1 Kriterier

I arbeidet med å velge ut et empirisk materiale for analyse har jeg satt to premisser; det første er at artistene skal være relativt unge kvinnelige artister, i hovedsak fordi det ofte er unge artister som står for moderne populærmusikk, og fordi jeg i analysen fokuserer på seksualisering og artistenes forhandling knyttet til iscenesettelse av seksualitet. Eldre kvinner blir sjeldent seksualisert i kulturen. For det andre har jeg et kriterium om popularitet. Det vil si at musikkvideoen må ha solgt platina. Dette kriteriet er satt for å kunne svare på oppgavens problemstilling angående forhandlingen av posisjon mellom å være et seksuelt objekt underlagt et konvensjonelt maskulint blikk, og det å fremstå

¹⁹ Presley sitert i Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 90.

med seksuell subjektstatus. Kvinnelige artisters popularitet sier noe om deres stjernestatus og dermed også noe om hvorvidt de blir ansett som rollemodeller. For å møte disse kriteriene hadde jeg en gjennomgang på flere topplister, deriblant musikknettsteder som RollingStone med *The 25 Best Music Videos of 2019*²⁰ og Vibe.com med *25 Hip-Hop Singles By Bomb Women of 2019*²¹. Jeg valgte ut de kvinnelige artistene før jeg igjen søkte på disse hos Rhia, en side der man kan se om denne spesifikke sangen har solgt gull eller platina.

2.1.1 Popularitet

Popularitet var et viktig kriterium for å kunne si noe om moderne popkultur. Hvor stor popularitet en musikkvideo har oppnådd, gir uttrykk for hvor mange som har sett videoen, og gir et grunnlag for generaliseringer om populærkultur. Som jeg nevnte i introduksjonen til dette kapitlet benytter jeg meg av kjente musikknettsteder, deriblant Rollingstone, som har ett av de mest kjente musikkmagasinene gjennom årtier, for å finne fram til populære musikkvideoer. Jeg så på artikler fra disse nettsidene som beskrev hvilke videoer som hadde gått viralt og hvilke de vurderte som best. Som nevnt tok jeg videoene fra disse artiklene og søkte opp om sangene hadde solgt til platina- eller gullstatus. Det å ha solgt Platinum er en hedersbetegnelse for å ha solgt enten en million kopier av album eller to millioner kopier av singler. Det er bransjeforeningene i hvert land som står for å utdele dette trofeet, men plateselskapene må som regel betale en sum for selve trofeet.²²

For å gi ett innblikk i videoenes popularitet kan vi se på seertallene på YouTube, nettsiden hvor jeg har sett videoene. Det er også fra YouTube jeg har hentet alle skjermbildene, for å ha som illustrasjon i analysen. Tallene her representerer antall

²⁰ Shaffer, "The 25 Best Music Videos of 2019". I *RollingStone.com*. Publisert 19.12.2019. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-music-videos2019-928435/>

²¹ Thompson, "25 Hip-Hop Singles By Bomb Womxn of 2019". I *www.vibe.com*. Publisert: 13.12.2019. URL: <https://www.vibe.com/photos/best-female-rap-songs-2019-list>

²² RIAA.com, "What we do."

avspillinger, men ikke unike kontoer. Det vil si at YouTube ikke skiller på om en person har sett en video hundre ganger, eller en gang – hver gang man trykker på videoen teller dette som én gang. Jeg vil senere presentere utvalget av videoer, men her vil jeg legge frem avspillingene deres på YouTube som referanse. Tallene er som følgende: (1) *Hot Girl Summer*: 97 millioner, (2) *My Type*: 113 millioner, (3) *WAP*: 379 millioner, (4) *Bad Guy*: 1 milliard. Disse avspillingene får artistene ingen priser for da de ikke selger noe. Inntektene de får er fra reklameavspillinger i videoen. Disse tallene viser allikevel hvor populære videoene er blant publikum.

2.1.2 Kvinnelige artister

Valget av kvinnelige artister er gjort ut ifra antagelsen at kvinnelige artister blir presentert og iscenesatt på en annen måte enn mannlige artister. Kvinner og menn blir tradisjonelt seksualisert og iscenesetter seg selv på ulike måter, knyttet til ulike normer for kjønn og seksualitet. Det vil være mest relevant for min oppgave og problemstillingen å se på kvinners forhandling av disse normene. Jeg er særlig interessert i kvinnelige artisters selviscenesettelse, og deres forhandlingsrom knyttet til gjeldende kjønns- og skjønnhetsidealer.

2.2 Utvalg

Jeg vil her presentere det empiriske utvalget mitt.: (1) *Cardi B og Megan Thee Stallion – WAP*, (2) *Megan Thee Stallion med Nicki Minaj og Ty Dolla Sign - Hot Girl Summer*, (3) *Saweetie - My Type*, (4) *Billie Eilish - Bad guy*.

De tre første videoene tilhører Hip Hop sjangeren, dette var som jeg har gjort rede for ikke en del av mine kriterier, men heller en tilfeldighet at disse videoene tilhører samme sjanger. Jeg tenker at dette hovedsakelig sier noe om populærkulturen i dag, og hvilken sjanger som er moderne. En annen tilfeldighet er også at Megan Thee Stallion medvirker på Cardi B's sang *WAP*, samtidig som jeg har en av hennes egne

videoer med i utvalget mitt. Jeg var også usikker på om jeg skulle inkludere *Hot Girl Summer*, da en av de medvirkende artistene er en mann, men jeg konkluderte med at han er med på å kaste lys over forskjellen mellom den kvinnelige og mannlige iscenesettelsen av seksualitet. Denne motsetningen er noe jeg vil se nærmere på i analysen av videoen.

Ut fra de videoene jeg har valgt er det kun én hvit artist: dette er Billie Eilish med sangen *Bad Guy*. Dette er også den eneste videoen som ikke kan klassifiseres innen hiphop sjangeren, men også den videoen som har desidert flest visninger på YouTube. Dette kan antyde at hun er innen en sjanger som når ut til flere, da hun ikke passer helt inn i en enkelt sjanger, i motsetning til de tre hiphop-artistene. *Bad Guy* er offisielt kategorisert innen sjangeren elektropop/melankolsk indiepop. Samtidig kan dette også antyde noe om at hvite artister får mer plass i media og mer mediedekning – noe som kan utgjøre høyere lyttertall. Her vil jeg presisere at dette er en antagelse, men ikke noe jeg har undersøkt i denne oppgaven. Det skal også nevnes at ved den årlige Grammy Award utdelingen, der artister kan få en pris for årets beste låt, album, musikkvideo og annet, har det i flere år vært diskusjoner om Grammys er representativt for systematisk rasisme, da det ofte er hvite artister som tar prisene.²³ Om man tar et raskt googlesøk på «grammy, racism» kommer det utallige artikler opp om dette. Særlig fra 2017 når Adele, en av verdens mest kjente artister, vant beste album. Hun sa i sin takketale at denne prisen ikke var fortjent, men burde ha gått til Beyoncé – noe mange var enige med henne i. I min oppgave vil jeg ikke gå inn på disse problemene, men jeg vil ta for meg hvordan hvite og svarte kvinner er fremstilt annerledes. Jeg synes allikevel det er viktig å nevne at dette er et problem som blir tatt opp ved disse utdelingene, og kan være noe som spiller inn på popularitet og antall avspillinger av videoene. Særlig siden tallene ble såpass mye høyere med den ene hvite artisten.

²³ Powers, «The Problem With The Grammys Is Not A Problem We Can Fix», I *The Record*. 14.02.2017. URL: <https://www.npr.org/sections/therecord/2017/02/14/515024057/the-problem-with-the-grammys-is-not-a-problem-we-can-fix?t=1617182176893>

2.3 Søkemetoder

Her skriver jeg om hvordan jeg har utført søk etter informasjon, forskningslitteratur og teoretiske perspektiv til analysen min. Første steg før jeg begynte å skrive på oppgaven var å lese artikler fra populære nettsteder, som både skrev om artistene og om låtene. Dette for å få ett inntrykk av hvordan de generelt ble fremstilt, og hvilken kritikk de mottok i offentligheten. Sladder magasiner utgjør ikke utfyllende eller relevante nok kilder for en masteroppgave, men de var nyttige for å få et førsteinntrykk av det populærkulturelle mediet jeg ville undersøke. Jeg har ikke bare hentet litteratur fra de som skriver om musikkvideoer, da det gjerne er fra 1980-tallet, og mindre litteratur i etterkant, men jeg har også funnet litteratur fra medieforskning, estetikk, og samfunnsvitenskap for å belyse analysen underveis. Det meste av relevant forskningslitteratur på musikkvideoer er fra 1980-tallet, den tiden det ble skrevet mye om MTV og musikkvideoer.

Deretter så jeg igjennom videoene noen ganger før jeg loggførte ned nøyaktig hva jeg så i dem, bilde for bilde. Jeg skrev ned handlingen, kameravinklene, bekledning og bakgrunnen bilde for bilde. Dette ga meg et grundig utgangspunkt for hva jeg skulle analysere og hva jeg valgte å fokusere på. Jeg fant noen gjennomgående tema i alle videoene som var interessante for problemstillingen og ble lagt som grunn for analysen. Her vil jeg komme med en kort beskrivelse av disse temaene og relevansen for oppgaven. I teorikapitlet vil jeg belyse temaene teoretisk.

Infantilisering

Med infantilisering tenker jeg på den ene siden på hvordan voksne kvinner iscenesetter seg selv enten som barn - i et barnslig lys. Skillet mellom seksualisering og infantilisering har kjønnsforsker Harriet Bjerrum-Nielsen skrevet om i artikkelen *Spenningen mellom Seksualisering og Infantilisering*.²⁴ (2020) Hun forklarer hvordan det blir viktigere og viktigere for unge jenter å leve opp til et seksualisert kroppsideal – ikke bare å være tynne, men nå også være sensuelle, med fyldige lepper og store rumpe

²⁴ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

– som media har lagt opp til - dette samtidig som de blir utsatt for en infantilisering fra foreldrene og dermed må balansere mellom disse. Musikk og medieviter Brad Osborn har også beskrevet infantilisering som en måte «The male gaze» ofte fungerer på i musikkvideoer.²⁵

Kvinnelig dominans og BDSM

Alle de kvinnelige artistene fremstiller seg selv som seksuelt dominante i sangtekstene, og dette er relevant å se nærmere på, i og med at dette i et historisk perspektiv er uvanlig fremstilling. De kvinnelige artistene jeg skal se nærmere på i min analyse viser frem forskjellige former for seksuell makt over menn. Det dominante er kanskje særlig fremtredende i videoen *Bad Guy*, der artisten iscenesetter seg som en dominant kvinne som spiller på BDSM estetikk. Det store norske leksikon beskriver BDSM slik «*BDSM er et samtykkende, avtalt og ofte erotisk samspill som involverer elementer av binding (på engelsk bondage) og disiplin, dominans og underkastelse (på engelsk submission), eller sadisme og masochisme.*»²⁶

Iscenesettelse av seksualitet og pornografisk estetikk

Artistene i videoene iscenesetter seksualitet på forskjellige måter. Artistene tar ofte i bruk en pornografisk estetikk – altså en estetikk hentet fra konvensjonell mykpornografi - noe som ikke er uvanlig i musikkvideoer. Gjennom analysene vil jeg se nærmere på hvordan hver og en av artistene iscenesetter seksualitet og de ulike betydningene av dette.

Adreienne Evans, Sarah Riley og Avi Shankar har i artikkelen *Technologies of Sexiness*²⁷ (2010) skrevet om hvordan det sosiale landskapet både er komplekst og selvmotsigende i diskurser om aktiv kvinnelig seksualitet. Disse diskursene kan for eksempel bli beskrevet som både frigjørende, men samtidig tolkes som objektivering av kvinnekroppen et.²⁸ Denne problematikken står sentralt i oppgaven min: på hvilken

²⁵ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 129-132.

²⁶ Snl.no, «BDSM»

²⁷ Evans, Riley, Shankar, "Technologies of Sexiness", 114-131.

²⁸ Evans, Riley, Shankar, "Technologies of Sexiness", 116

måte spiller de kvinnelige artistene på dette skillet mellom seksuelt aktørskap og objektivisering, og hvordan løser de ulike artistene dette?

Bytteforhold og tradisjonelle kjønnsroller

Med bytteforhold og tradisjonelle kjønnsroller tenker jeg på hvordan menn tradisjonelt er blitt forstått som den som skaffer mat på bordet, mens kvinnen er den som dekker bordet. Historisk sett har mannen blitt sett på den som skal forsørge familien mens kvinnen skal være hjemme og ta vare på hjem og eventuelle barn. I dag er dette en modell som i de fleste vestlige land er i endring, men vi ser allikevel i enkelte av de utvalgte videoene at det fremdeles er foreslått at mannen må ha nok penger slik at han kan forsørge kjæresten og hennes dyre ønsker.

Her tenker jeg at det kan være interessant å både trekke inn historiske perspektiver på heteronormativitet og den idealistiske kjernefamilien som norm, samt idealer om femininitet fra viktoriansk tid som fremdeles kan spores i noen av samtidens representasjoner.

2.4 Visuell analyse

Denne oppgaven er basert på en visuell analyse, fordi musikkvideo er et audiovisuelt medium. Jeg vil analysere det visuelle i tillegg til det narrative i sangtekstene. Jeg foretar ikke en musikalsk analyse, verken av det instrumentale, rytmer eller toner. Med utgangspunkt i mine forskningsspørsmål gjør jeg først og fremst en analyse av det visuelle og sangteksten, samt betydninger vedrørende kjønn og seksualitet. Stedvis kommenterer jeg allikevel det musikalske når det har betydning for analysen. Jeg vil under beskrive noen av temaene jeg vil se nærmere på og jeg mener er viktige for en metodisk tilnærming til analysen.

2.4.1 Det narrative nivået.

Her vil jeg først begynne med en beskrivelse av ordet «narrativ» fra en bok skrevet av antropolog Marcus Banks: *Using Visual Data in Qualitative research* (2007): «*Briefly, the «story» told by a sequence of words, actions or images, and more generally the organization of the information within that story.*»²⁹ Musikkvideo består av en kombinasjon av flere medier, og er således en re-mediering, noe jeg vil komme tilbake til i teorikapitlet. Kort forklart vil det si at musikkvideo forteller en historie gjennom både sangtekst, melodi og selve bildene i musikkvideoen – kombinasjonen av disse elementene produserer en historie som blir presentert for seeren.

2.4.2 Aktørskap og representasjon

Jeg vil begynne med en grunnleggende beskrivelse av ordene aktørskap og representasjon fra boken *Using Visual data in Qualitative Research*. Banks beskriver aktørskap som: «*Agency the ability of a person or group to exercise social action*»³⁰ og han beskriver representasjon som «*one thing (a verbal utterance, a picture, etc.) standing for another thing (an act witnessed, a person) but not identical to it; the representation is a thing-in-itself, not just a substitute for something else*»³¹. Nå jeg undersøker artistenes aktørskap ser jeg om de som karakter har mulighet til å skape handling.

2.4.3 Klipping og redigering

²⁹ Banks, *Using Visual Data in Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2007), 128

³⁰ Banks, *Using Visual Data in Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2007), 127.

³¹ Banks, *Using Visual Data in Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2007), 129.

I et visuelt materiale av flere sammensatte klipp er det relevant å se på hvordan videoene er redigerte og hvor klippene gjøres. Klippingen er en stor del av historiefortellingen, men den er også basert på musikken og hvordan rytmen forandrer seg.³² Det vil også bli relevant å se på hvordan kamera beveger seg, og hvordan det fokuserer på og rundt artistene. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i teoridelen, der jeg har en lengre utredning for teorier som «The Male Gaze».

Our desire to hear, understand, and empathize with lyrics carries on into the music video, even though the lyrics are now not only competing with the musical instruments for attention but also the video's complex visuals.³³

Sitatet ovenfor sier noe om hvor viktig det er for betrakteren av musikkvideoen å relatere til det hen ser og hører. Likt som i litteratur kan sangtekster bli fortalt i første, andre eller tredjeperson. Førsteperson er brukt om å fortelle en historie fra karakterens synsvinkel, mens andreperson er brukt for direkte henvendelse til seeren, og tredje person snakker for en gruppe eller om en gruppe.³⁴ Hvem som snakker og hvem de snakker til kan også vises gjennom de pronomener artistene bruker. Henvender artistene seg til han, hun eller hen? Dette kan fungere som narrative virkemidler for å navigere handlingen i musikkvideoene. Disse virkemidlene kan enten støtte om det visuelle og musikalske, men også stå i kontrast til det.

Jeg vil videre gå inn på noen generelle og mye brukte kameravinkler for å så gi en kort beskrivelse av disse. *Point-of-View (POV)*: Fra denne kameravinkelen ser det ut som om kameraet er posisjonert fra karakterens synsvinkel. Slik at vi ser handlingen fra hens synsvinkel. *Eye-level*: Fra denne vinkelen er kamera plassert rett foran protagonisten. *Low-angle/High-angle*: Her er kamera enten plassert slik at det ser ut som om det kommer fra bakken, og ser opp på protagonisten - altså en lav vinkel. Høy vinkel blir også kalt for fugleperspektiv, der en får et oversiktsbilde av en situasjon eller sted.

³² Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 107.

³³ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 51.

³⁴ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 52.

Når det kommer til redigeringsprosessen, er det i produksjonen av de fleste musikkvideoer laget et «storyboard» til grunn på samme måte som i tv-serier og filmer,³⁵ der produsenter og regissører legger grunnlaget for produktet og hvordan dette kan virkeliggjøres. Der er også en forskjell på offline og online redigering. Offline betyr hvordan de forskjellige situasjonene er klippet, timet og arrangert i riktig rekkefølge.³⁶ Online redigering betyr at det er brukt programvarer på en datamaskin, der opptak kan redigeres. Disse programvarene kan også legge på spesialeffekter.

2.5 Refleksivitet

Refleksivitet er en prosess der forskeren vurderer og gjør rede for sin egen rolle i utførelsen av forskningen og analysen av funnene.³⁷ Dette er i tråd med sosiologene Sharlene Nagy Hesse-Biber og Michelle L. Yaiser og deres artikkel *Feminist approaches to research as a process: reconceptualizing epistemology, methodology, and method* (2004):

In simple terms, reflexivity is the process through which a researcher recognizes, examines, and understands how her social background, positionality, and assumptions affect the practice of research.³⁸

Før jeg begynte å skrive denne oppgaven reflekterte jeg over mitt eget ståsted og posisjonering med tanke på at dette ville kunne påvirke analysen. Jeg har særlig reflektert over problematikk knyttet til rase: hvilke forutsetninger en hvit kvinne fra norsk arbeiderklasse har for å skrive om fremstilling av artister med melaninrik hud og rasialisert seksualitet i en amerikansk kontekst. Jeg har konkludert med at selv om jeg er situert som en hvit kvinne med de tilhørende privilegier knyttet til denne posisjonen, kan jeg gjennom relevant mediekonsum og forskningslitteratur analysere iscenesettelser

³⁵ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 101.

³⁶ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 103.

³⁷ Banks, *Using Visual Data in Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2007), 129.

³⁸ Hesse-Biber, Yaiser, «Difference matters: Studying across race, Class, Gender and Sexuality», 15

av artister med melaninrik hud og rasialiseringen det ofte innebærer, til tross for at det ikke er basert på situering i samme posisjon. I teksten har jeg valgt å bytte mellom begrepene «farget» eller «svart», da det også varierer blant de ulike teoretikerne jeg bruker.

Jeg tar utgangspunkt i at jeg analyserer videoene ut fra min faglige kompetanse, og at jeg i analysene på en vitenskapelig måte ved hjelp av de metodiske og teoretiske tilnærmingene sannsynliggjør og viser relevansen av mine tolkninger.

Som nevnt er jeg en norsk, hvit kvinne. Jeg innehar dermed et relativt sett privilegert ståsted, på samme tid representerer jeg det filosofen Simone De Beauvoir kaller det andre kjønn.³⁹ Dette innebærer at jeg potensielt kan gjenkjenne erfaringer, og kjenne på kroppen hvordan det oppleves å bli utsatt for seksualisering. Jeg kan også delvis gjenkjenne artistenes fremstilling av å være en relativt ung kvinne og hvilke normer som følger med det.

Alle artistene er basert i USA, et land jeg ikke har mye kjennskap til. Jeg har imidlertid kjennskap til amerikansk populærkultur og populærmusikk som er et globalisert fenomen.

³⁹ Beauvoir, *The Second Sex* (Oxford: Blackwell Publishing, 1952/2008).

3. Kulturindustrien og teoretiske perspektiv

Seriekonstruksjonen av det seksuelle medfører automatisk at det fortrenses.⁴⁰

-Theodor W. Adorno & Max Horkheimer

I dette kapitlet skal jeg gjøre rede for teorier som er relevante for min analyse av musikkvideoer. Disse teoriene handler innledende om kulturindustrien til mer inngående teoretiske perspektiv på det mannlige blikk, performativitet, og hegemoni. Disse perspektivene har til felles at de gir et utgangspunkt for hvordan man kan analysere klassisk film og andre visuelle representasjoner, som musikkvideo. De teoretiske perspektivene har alle forskjellige vinklinger på hvordan man kan forstå selviscenesettelsen til de kvinnelige artistene og hvordan man kan forstå og tolke deres forhandling av posisjonen mellom å være seksuelt objekt underlagt et konvensjonelt maskulint blikk, og det å fremstå med seksuell subjektstatus..

3.1 Kulturindustrien

Jeg vil begynne med å skrive om kulturindustrien som et bakteppe for oppgaven og de teoretiske perspektivene jeg skal ta for meg i dette kapitlet. Boken *Kulturindustri opplysningen om massebedrag*⁴¹ skrevet i 1947, er en kapitalismekritikk av den tyske marxistiske sosiologen, filosofen, pianisten, musikkviteren og komponisten Adorno og filosofen og sosiologen Max Horkheimer. De skriver at kultur eller snarere massekultur, representerer en massemediert industri og kalkulert markedsføring mot kundegrupper. Forfatterne tar utgangspunkt i marxistisk teori, der de ønsker at mennesker skal kunne forholde seg kritisk til kulturprodukter, ikke bare være en del av den passiviserte massen som samfunnet påvirker. De skriver at kulturindustrien for eksempel påvirker og manipulerer publikum ved å stadig eksponere kroppsdelene på seksuelle måter. I tillegg hevder de at kulturindustrien både er pornografisk og prippen på samme tid da den pirrer, men samtidig utsetter tilfredsstillelsen.⁴²

⁴⁰ Adorno, Horkheimer, *Kulturindustri*, overs. Sundland (Oslo: Cappelen, 1991), 30

⁴¹ Adorno, Horkheimer, *Kulturindustri*, overs. Sundland (Oslo: Cappelen, 1991)

⁴² Adorno, Horkheimer, *Kulturindustri*, overs. Sundland (Oslo: Cappelen, 1991), 29-30

Adorno og Horkenheimers bok er en klassisk analyse og entydig kulturpessimistisk kritikk av kulturindustrien, som i liten grad åpner opp for populærkulturens kvaliteter slik senere forskning innenfor kulturfag og medievitenskap har gjort. Adorno og Horkenheimers bok gir imidlertid innblikk i hvordan kulturell masseproduksjon startet, der kunst og kultur ble tilgjengelig for et stort publikum. Til tross for at et entydig kulturpessimistisk blikk på populærkultur er uvanlig, er det enighet om kulturindustriens store globale påvirkningspotensial. Jeg refererer her til Adorno og Horkenheimer, som et anslag, og uten å basere meg på deres teorier i analysen. Jeg tenker likevel det er interessant å henvise til dem, med henblikk på hvordan de skriver om at seksualisering er blitt benyttet som pirrende og manipulerende virkemidler, i mulig kontrast til hvordan kvinnelige artister iscenesetter seksualitet og forhandler normene i dag. Iscenesettelse av seksualitet i massemedia har vært diskutert og påpekt i mange år, og at dette ikke er et nytt fenomen vi ser i dagens medier.

Journalist og forfatter Hal Marcovitz har skrevet om MTV i boken *The History of Music Videos*⁴³(2012) der han blant annet tar fram en uttalelse fra MTVs eget forsvar når det gjaldt seksualiserte videoer på 1980 tallet: «*Rock music and their videos were, by their nature, controversial; historically, the people who make music have pushed the limits of what mainstream critics find acceptable.*»⁴⁴Marcovitz hevder også at MTV ikke bare hjalp artisters karrierer ved å gi dem ett nytt medium å selge musikken sin til, musikkvideo kunne også være ødeleggende for artister som ikke møtte de seksualiserte idealene, hen skriver: «*Christopher Cross came out with one of the best break-out albums I'd ever heard. But then all of a sudden when they saw him – and he looked like this truck driver – it killed him.*»⁴⁵ Så selv om Adorno og Horkenheimer mener serieproduksjonen av det seksuelle fortrenses fordi tilfredstillelsen uteblir, slik jeg nevnte tidligere, er det tydelig at det seksuelle og seksuelle iscenesettelser er hva som må til for at artister skal ha en karriere innen musikkvideo som medium. Artister skal som nevnt ifølge Marcovitz være kontroversielle og banebrytende – men kan man

⁴³ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012)

⁴⁴ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012), 37

⁴⁵ Marcovitz, *The History of Music Videos* (Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012),30

egentlig argumentere for at hyperseksualisering av kropp er i vår samtid er banebrytende eller kontroversielt? Jeg vil hevde at det var kontroversielt og nytt da Madonna spilte på hore/jomfru dikotomien i starten av sin karriere, hun tok inspirasjon fra Marilyn Monroe og fungerte som rollemodell for unge jenter for hvordan de kunne utrykke seg kroppslig og seksuelt.

I dag er dette derimot en såpass vanlig del av kulturindustrien at «ingen» hever et øyenbryn. Om vi følger Adorno og Horkenheimers poenger, benytter kulturindustrien og kanskje særlig musikkvideoer seg ofte av pornografiske konnotasjoner og estetikk. Boken til Adorno og Horkenheimer ble som nevnt skrevet i 1947. I tråd med allmenn liberalisering av holdninger til seksualitet og kropp, kommer det i populærkulturen de siste tiårene til uttrykk ved stadig mer eksplisitt seksualisering - særlig av kvinners kropp. I dag ser vi mer eksplisitt seksualisering enn man gjorde i 1947, men mye av kritikken man ser i dag, viser til et langt kulturelt bakteppe for seksualisering av kvinners kropp. Disse kulturelle konvensjonene er et viktig bakteppe for å forstå samtidens kvinnelige artisters forhandling av hvordan de kan iscenesette kropp og seksualitet.

3.2 Visuelle analyser

I det følgende skriver jeg om visuelle analyser. Her vil jeg skrive om produksjon og filmingen, altså de mer tekniske aspektene ved en analyse av musikkvideo. Medievitner Mathias Bonde Korsgaard insisterer i boken *Music Video After MTV* på at musikkvideo ikke skal analyseres som musikk eller video, men som begge deler. Til tross for at musikk selvfølgelig er en stor del av musikkvideo, må musikken og mediet den kommer frem i sees i sammenheng med hverandre i en analyse.⁴⁶ Gjennom mine analyser vil jeg derfor ha et fokus på både musikk sjanger, sangtekst, de visuelle bildene, og hvordan disse fungerer i forhold til hverandre. Korsgaard skriver at musikkvideo er en remediering av ulike sjangre, deriblant musikk og film. Han skriver:

Music video remediates both older media such as cinema and popular music as well as new digital media, and, conversely, music video is also remediated by both older media

⁴⁶ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 6

and new media. Remediation can thereby be seen as a process of «historical reversal», where not only new media remediate old media but also the other way around. Thus, the audiovisual language of music video is based upon expressions and techniques known from elsewhere; however, music video transforms some of these expressions, thus gradually forming new ones that slowly feed back into the media from which the expressions first came.⁴⁷

Som vi ser i sitatet over er musikkvideo en fornyelse av tidligere sjangre og uttrykk. I tillegg bygger musikkvideo på tidligere medieformer der det audiovisuelle språket er basert på teknikker fra andre medieformer. Av den grunn bør analyser av musikkvideo baseres på en tverrfaglig forståelse. Tverrfaglig analyse tar høyde for de ulike sjangrene musikkvideo inneholder. Det muliggjør analysen av sangtekst, visuelle bilder og musikk i sammenheng, og hvordan dette remedierer og fornyer disse sjangrene. Korsgaard skriver senere at musikkvideo er et medium som både speiler populærkulturen, men også utvider den⁴⁸, fordi den bygger på så mange ulike medier.

Banks skriver om makten og bildet:

Like anthropology and sociology, cultural studies is concerned not only with who is doing the looking (or gazing, or controlling the circulation of images, or whatever), but whom society empowers to look and to be looked at(...)⁴⁹

Banks mener dermed at det som er viktig er hvordan makt blir fremstilt og hvem som blir bemektiget. Dette kan sees i tråd med Adorno, som mener kulturindustrien er et massebedrag og at det store fokuset på kropp og begjær er en manipulering av massene. For hvem er det som får makt av å bli filmet der for eksempel brystene eller andre seksualiserte kroppsdeler er i fokus? Korsgaard har i sin bok ikke skrevet om seksualitet, men han hevder at musikkvideo er med på å transformere hvordan vi ser og hører musikk, og at dette er en del av hva som kjennetegner moderne kultur:

⁴⁷ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 41

⁴⁸ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 42

⁴⁹ Banks, *Using Visual Data in Qualitative Research* (London: Sage Publications, 2007), 42

At its core, music video revolves around its particular audiovisuality – its images make us listen to music differently, and its basis in music has transformed the very nature of the moving image. As already indicated, this heightened audiovisual is also what truly connects music video to contemporary culture.⁵⁰

Måten vi får både et fokus på bilder samtidig som vi hører musikk gjør at vi ser på begge på en helt annen måte. Vi hører musikken annerledes ved hjelp av videoen, og bildene i seg selv blir tillagt en mening gjennom musikken. Railton og Watson skriver om hvorfor musikkvideo er et viktig medium, og i likhet med Korsgaard mener de det er kombinasjonen av bilde og musikk som gjør det unikt. De skriver:

They are also important because the visual aspect of music video impacts upon not only the pleasure we can get from any given song but also on the meaning we can attach to it and by extension how we can analyze and understand it.⁵¹

Musikkvideo byr med andre ord på flere fortolkningsmuligheter til selve musikken, den bidrar til å skape en historie som betrakteren kan analysere og gjenkjenne seg i. Dette vil være et særlig fokus når jeg ser på hvordan de kvinnelige artistene forhandler den seksuelle selviscenesettelsen.

3.3 The male gaze

I denne oppgaven vil jeg bruke noen begreper hentet fra psykoanalytisk inspirert filmteori som har fått stor innflytelse på visuelle studier generelt. Den britiske filmkritikeren Laura Mulvey preget dette begrepet «the male gaze» i den etter hvert så kjente og omdiskuterte artikkelen som første gang sto på trykk i det engelske filmtidsskriftet *Screen* høsten 1975.⁵² Mulveys prosjekt i artikkelen *Visual Pleasure and Narrative Cinema* er å forstå fascinasjonen for klassisk Hollywood-film, og kritisere at disse filmene utelukkende framstiller kvinner utfra mannens perspektiv og begjær. Ved hjelp av psykoanalytisk teori vurderer hun hvilke «lyster» filmen spiller opp imot: skopofilien, og dens mer aggressive slektning, voyeurismen. Skopofili betyr ordrett

⁵⁰ Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 53

⁵¹ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 77

⁵² Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” 11

synsglede og er hos Freud beskrevet som gleden ved å legge verden under seg gjennom blikket; seerens glede ved å gjøre andre til objekter. Når denne gleden perverteres, som hos voyeuren, kikkeren, som klassisk i hemmelighet kikker på en kvinne ferd med å kle av seg, er parallellen til kinoseingen iøynefallende, ifølge Mulvey. Den mannlige filmseeren kan identifisere seg med filmens handlende hovedkarakter, den mannlige helten, han som løser alle gåter og redder kvinner i nød. I klassisk film blir hun et vakkert objekt til betraktning, et objekt som helten tilegner seg, og som også publikum får ta del i ved identifikasjon med filmens mannlige hovedkarakter. Akkurat dette punktet står sentralt i Mulveys kritikk: Filmen har ikke plass for kvinnen som kvinnen, men framstiller henne kun utfra behovene til det mannlige jeg-et.

Jacqueline Rose, en britisk professor innenfor Humaniora har skrevet boken *Sexuality in the field of vision*.⁵³ (1986/2005) Her har hun oversatt et sitat av psykoanalytiker Jacques Lacan:

That the woman should be inscribed in an order of exchange of which she is the object, is what makes for the fundamentally conflictual, and, I would say, insoluble, character of her position: the symbolic order literally submits her, it transcends her... There is for her something insurmountable, something unacceptable, in the fact of being placed as an object in a symbolic order to which, at the same time, she is subject just as much as the man.⁵⁴

Her ser vi hvordan kvinnen både fungerer som subjekt (på lik linje med mannen) men i den symbolske orden - subjektets tilstedeværelse i spark, normer og praksiser - fremsatt som objekt. For å se mer nøye på denne tenkemåten, vil jeg ta med en tolkning av Lacans ulike orden gjort av sosiolog, filosof og kulturkritiker Slavoj Žižek. Lacan, som Žižek og Rose bygger på, er en teoretiker innen fransk psykoanalyse. Lacan tar til seg Freud, men baserer seg også på strukturalistisk lingvistisk teori (Saussure)- en teori som tilsier at språket strukturerer vår underbevissthet. Dette i motsetning til Freud og hans psykoanalyse. Ved å bygge på begge disse teoriene legger det et grunnlag for at noen kan oppfattes som subjekt – historisk den hvite middelklasse mannen – mens andre må

⁵³ Rose, *Sexuality in the field of vision* (London: Verso, 1986/2005).

⁵⁴ Rose, *Sexuality in the field of vision* (London: Verso, 1986/2005), 69

ekskluderes – historisk, kvinnen, arbeiderklassen og ikke-hvite. Dette starter noe som kalles et zero-sum game, altså en situasjon hvor det den ene parten vinner, taper den andre. Med andre ord vil det alltid være en taper og en vinner.

Žižek, som jeg skal diskutere videre, beskriver i boken *Event*⁵⁵(2014) om «*The real*», «*The Symbolic*», og «*The imaginary*». Jeg oversetter det her til, «det reelle», «det symbolske», og «det imaginære». Den imaginære dimensjonen er vår levde opplevelse av virkeligheten, drømmene og marerittene våre. Det symbolske er «the big other», en usynlig dimensjon som strukturerer virkeligheten vår. Den består av regler, konvensjoner og meninger som legger grunnlaget for måten vi ser på virkeligheten. Det reelle er noe man ikke kan få direkte tilgang til – det kan verken bli direkte opplevd eller symbolisert⁵⁶

For Žižek er språket, eller en språkhandling, en symbolsk hendelse.⁵⁷ Om vi da ser tilbake på Lacan, kan vi tolke at kvinnen er et objekt i språket. Her vil jeg legge til at vi på et nivå kan forstå språket som en symbolsk orden. Språket plasserer kvinnen som objektet – ikke fordi hun *er* ett objekt, men fordi hun språklig og historisk er blitt konstruert slik. På denne måten transenderer språket og de kulturelle normene kvinnen fra subjekt til objekt, og kvinnen som karakter vil alltid være i konflikt. Lacan kan leses som deterministisk vedrørende kvinnens posisjon i det symbolske, mens jeg i det følgende, ved hjelp av feministiske teoretikere, i større grad vektlegger muligheter for endring og forhandling. På samme tid kan Lacans innskriving av kvinnen og det kvinnelige i det symbolske gi mening knyttet til det historiske og de konvensjonelle normene. Jeg vil bruke min analyse til å se på hvordan kvinnelige artister forhandler dette, hvordan de bruker sin egen iscenesettelse i musikkvideoene til å forhandle objektstatus til potensiell subjektstatus.

Mulvey beskriver i artikkelen sin, som jeg innledet delkapitlet med, den dominerende fremstillingen av kvinner som objekter i film og media:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female...In their traditional exhibitionist role, women are

⁵⁵ Žižek, *Event* (London: Penguin books, 2014)

⁵⁶ Žižek, *Event* (London: Penguin books, 2014) ,119-120

⁵⁷ Žižek, *Event* (London: Penguin books, 2014), 139

simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote a to-be-looked-at-ness.⁵⁸

Her beskriver Mulvey hvordan kvinner er til stede som *noe å bli sett på*. Artikkelen i sin helhet tar utgangspunkt i Freud og hans begreper, da spesielt om den *fallosentriske orden* og har brukt disse termene for å forklare «the male gaze» i narrativ film. Mulvey skriver at kvinnen kun er til stede som et objekt for mannens blikk; hun har ofte ingen narrativ rolle, men fungerer som et erotisk objekt. Hun er der for å bli iaktatt av mannen. Innen klassisk film ser vi dette på måten kameraet er vinklet ut fra mannens blikk, vi ser hvordan blikkene fra den mannlige karakteren iakttar henne, og til slutt er vi som tilskuere en del av dette gjennom å se filmen gjennom en manns øyne, eller fra den mannlige karakters synsvinkel.

But in psychoanalytic terms, the female figure poses a deeper problem. She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of penis, implying a threat of castration and hence unpleasure.⁵⁹

Fundert i en klassisk psykoanalytisk forståelse er det på grunn av mangelen på penis at kvinnen representerer en trussel. Dermed må hun enten nedgraderes til et erotisk objekt, eller bli straffet for egen nytelse.

Mulveys artikkel var som nevnt den første til å definere begrepet «the male gaze», men flere forskere har senere tatt i bruk begrepet og adaptert det, både i forhold til film og media, men kanskje særlig i forhold til musikkvideo. Litteratur- og kulturviter Ann Kaplan har dedikert et helt kapittel i boken *Rocking around the clock: Music television, postmodernism, and consumer culture*⁶⁰ (1988) til å forstå hvordan tv konstruerer den kvinnelige kroppen på MTV.⁶¹ Hun skriver blant annet om Madonna: «*Madonna searches for the camera's gaze and for the TV spectator's gaze that follows*

⁵⁸ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," 11

⁵⁹ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," 13.

⁶⁰ Kaplan, *Rocking around the Clock* (New York: Routledge, 1988).

⁶¹ Kaplan, *Rocking around the Clock* (New York: Routledge, 1988), 90-142

it because she relishes being desired».⁶² Madonna er en av de første store kvinnelige artistene som spilte aktivt på hyperseksualisering og «the male gaze» – hun har dermed blitt skrevet mye om. Det Kaplan skriver her er at Madonna bruker kameraets blikk til egen fordel, hun utnytter det for egen nytelse, noe som er en interessant motpart til andre artikler om «the male gaze» på denne tiden. I nyere tid har musiker og medieviter Matthew Bannister identifisert spesifikke kamerateknikker assosiert med «male gaze»:

[t]here is a fetishization of particular gendered subjects: face and body are presented to the audience as pleasurable objects through the use of big close-ups, soft lighting, and a shallow focus to minimize distracting background, thus constructing the object of the gaze as spectacular, passive, emotionally receptive, isolated/removed from the world.⁶³

Kamera- og videoteknologi spiller dermed en stor rolle i hvordan man kan tolke the male gaze i musikkvideoer. Medieviter Kjetil Rødje skriver at kamera er det som driver handlingen fremover⁶⁴, og filosof Walter Benjamin skriver at publikum identifiserer seg med skuespilleren ved å identifisere seg med kamera.⁶⁵ Både Rødje og Benjamin støtter opp under Bannister's beskrivelse av hvordan kamera har makt til å styre hvordan vi ser personen foran kamera.

I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i teoretiske perspektiv hentet fra psykoanalytisk inspirert film- og medieteorier introdusert her og andre post-Mulvey perspektiver om «The Male Gaze», og hvordan det kan tilpasses til den spesifikke konteksten i musikkvideo. I musikkvideoer ser vi ofte at kamera fokuserer på en naken kvinnes kropp – særlig bryster og rumpe. Musikkolog Jacqueline Warwick har skrevet om dette og hevder *“spectators are compelled to look at images in film from the point of view of heterosexual men, regardless of their actual gender identities and sexual preferences.”*⁶⁶ Det har dermed ikke noe å si hvilket kjønn tilskueren identifiserer seg med eller hvilken legning hen har - tilskueren vil som regel bli invitert til å identifisere

⁶² Kaplan, *Rocking around the Clock* (New York: Routledge, 1988), 126

⁶³ Banister, «Funny Girls and Nowhere Boys», 118.

⁶⁴ Rødje, «Intra-Diegetic Cameras as Cinematic Actor Assemblages in Found Footage Horror Cinema», 206-222

⁶⁵ Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», 45

⁶⁶ Warwick, «Midnight Ramblers and Material girls», 334 (2015)

seg med synsvinkelen til en heterofil mann. Jeg vil argumentere for at dette også kommer tydelig fram i hvordan musikkvideo er filmet.

Rose referer til Freud og hans beskrivelse av kvinnen som annerledes – hun er annerledes fordi femininitet er mystifisert eller fetisjert, noe som gjør kvinnen både perfekt og farlig, eller vulgær (obscene). Her må det nevnes at hun blir vulgær om hun ikke fremstår som perfekt.⁶⁷ Vulgær versus perfekt kan sees i sammenheng med viktorianske idealer, da særlig for kvinner. Den britiske medieviteren Brian McNair skriver om viktorianske verdier og videreførelsen av disse i dagens samfunn i sin bok *Mediated Sex*⁶⁸(1996). Her skriver han blant annet at gjennom viktorianske verdier hadde eliten et monopol på sekularisert materiale og de utviklet en frykt for at den urbane massen ville utsettes for et moralsk forfall om de fikk tilgang til dette materialet.⁶⁹ De skapte dermed lover om sensur for å kontrollere spesielt datidens kvinner.

With this legislation the state, and moral campaigners such as members of the “vice” societies established far-reaching censorship of sexually oriented materials, allied to the dissemination of ideas about sexuality and sexual behaviour which had a major impact on women in particular. The dichotomy of “good girl/bad girl” dates from this period, as does the effort to control and regulate “wayward” female sexuality by such means as incarceration in mental institutions.⁷⁰

Det er her dikotomien mellom anstendige og uanstendige kvinner [good/bad] og hore-madonna-dikotomien kommer fra. Gjennom det 20 århundre har vi dermed fått se en bølge av artister, som er gitt termen «bad girls» - de er seksuelt eksplisitte og forsøker å finne uttrykksmåter der den kvinnelige kroppen kan fremstå som et seksuelt subjekt i kunsten sin. På denne måten oppfordrer de kanskje publikum til å se kvinner bli fremstilt på nye måter slik som artistene ønsker å iscenesette seg: som uærbødig, antiideologisk, ikke-doktrinære, ikke-dialektiske, upolemiske og grundig

⁶⁷ Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986/2005), 127

⁶⁸ McNair, *Mediated Sex* (London: Hodder education publishers, 1996)

⁶⁹ McNair, *Mediated Sex* (London: Hodder education publishers, 1996), 53

⁷⁰ McNair, *Mediated Sex* (London: Hodder education publishers, 1996), 55

«unladylike».⁷¹ Denne artistbølgen har dermed tatt fatt i noe av den samme problematikken vi ser i moderne musikkvideoer – der kvinner ofte fremdeles blir iscenesatte med noen av de samme karakteristikkene som ble betraktet som ladylike og feminine i den viktorianske tidsalderen. Noen kvinnelige kunstnere og artister motsetter seg de konvensjonelle iscenesettelsene og iscenesetter seksualitet eksplisitt. Dette skal jeg ta for meg i analysen av de kvinnelige artistenes musikkvideoer, og hvordan de forhandler muligheter for kvinners aktive seksuelle subjektstatus.

Under metode nevnte jeg at Osborn ser infantilisering som en annen måte kvinnelige artister blir utsatt for objektivisering gjennom det mannlige blikk.⁷² Når kvinnene blir iscenesatt som barn, blir de samtidig iscenesatt som hjelpeløse. Osborn bruker et eksempel fra Gee, der han sier at kvinnene blir fremstilt som barn som må lære om kjærlighet fra menn.⁷³ Jeg vil argumentere for at i mine analyser er det ikke så mye kjærlighet vi ser, men kanskje heller sex. Dette vil jeg gå nærmere inn på i analysene.

Bjerrum-Nielsen mener at infantilisering av barn og ungdommer kan bli et resultat når foreldrene er mer involverte i barns liv enn tidligere; de bruker tid på å tilrettelegge for barna slik at de skal ha «suksess» i livet, samtidig som at medie- og moteindustrien sørger for en seksualisering.

Misforholdet mellom å bli seksualisert gjennom mote- og medieindustrien og å bli infantilisert gjennom de voksnes styring, kan føre til både forvirring og skam (for slett ikke å snakke om de pedofile overtoner som den kan gi seksualiseringen).⁷⁴

Dette misforholdet mellom å bli seksualisert gjennom mote- og medieindustrien, og foreldrenes infantilisering fører til at unge jenter i dag balanserer på et tveegget sverd. De skal både være «sterke subjekter og samtidig inviterende objekter»⁷⁵. Bjerrum-Nielsen viser videre til hvordan unge jenter tar ett ansvar for sin egen individualitet og sin egen seksualisering, og dette kan anses som oppgjør mot infantiliseringen, ikke bare

⁷¹ McNair, *Mediated Sex* (London: Hodder education publishers, 1996), 144

⁷² Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 130

⁷³ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 130

⁷⁴ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

⁷⁵ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

fra foreldre, men også fra sjefer og andre «*Gate keepers*».⁷⁶ Dette oppgjøret ser vi særlig tydelig i #metoo-debatten. I mine analyser av musikkvideoene vil jeg undersøke om denne balanseringen mellom infantiliseringen og seksualiseringen kan gjenspeiles i hvordan artistene har iscenesatt både seksualisering og infantilisering.

3.4 Performative perspektiver knyttet til kjønn

Konstruksjonen av kjønn i populærmusikk gir uttrykk for en rekke kjønnsidentiteter og kan ilegge forskjellige betydninger til disse identitetene. For å begynne å belyse performativiteten knyttet til kjønn vil jeg peke på diskusjonen om biologisk og sosialt kjønn. Allerede i 1952 skriver Beauvoir i *Det annet kjønn* om forskjellen i det å være kvinne versus det å inneha femininitet. Hun skriver:

All agree in recognizing the fact that females exist in the human species; today as always, they make up about one half of humanity. And yet we are told that femininity is in danger; we are exhorted to be women, remain women, become women. It would appear, then, that every female human being is not necessarily a woman; to be so considered she must share in that mysterious and threatened reality known as femininity.⁷⁷

Ved å bygge på en distinksjon mellom kvinne og femininitet kaster de Beauvoir lys på noe viktig: det å være kvinne er ikke det samme som å være feminin. Det å inneha en kvinnelig markert fysiologi er ikke nok for å bli kategorisert som kvinne; det er sosiale og kulturelle forventninger til hvordan en kvinne skal oppføre seg, kle seg og føle seg som er avgjørende for å utrykke kvinnelighet. Biologien determinerer hvilket biologisk kjønn man er født til, ifølge Beauvoir, mens ens kjønnede identitet er konstruert og utviklet gjennom en forhandling av kulturelle normer i møte med andre. Her ligger den grunnleggende distinksjonen mellom sosialt og biologisk kjønn (sex og gender på engelsk). Det biologiske kjønn refererer til den biologiske distinksjonen mellom mann

⁷⁶ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

⁷⁷ Beauvoir, *The Second Sex* (Oxford: Blackwell Publishing, 1952/2008), 149

og kvinne, og i kontrast med dette refererer sosialt kjønn til de sosiale og kulturelle forskjellene mellom mann og kvinne, altså de karakteristikkene man forbinder med de ulike kjønnene. Kjønn inkarnerer mange flere betydninger, som makt, hierarki, og den ujevne distribusjonen av sosiale resurser – en konkurranse kvinner mest sannsynlig taper.

Distinksjonen mellom biologisk og kulturelt kjønn har vært nyttig innen kvinne- og kjønnsforskning for å tydeliggjøre hva vi snakker om når vi omtaler kjønn. Gender (kulturelt kjønn) benyttes for å beskrive det sosialt konstruerte kjønn, for eksempel kjønnsroller, og når det snakkes om sex (biologisk kjønn), siktes det til det biologiske kjønn. Biologisk kjønn er med andre ord uforanderlig, mens kulturelt kjønn, i et feministisk perspektiv, både kan og bør forandres. Denne distinksjonen mellom kulturelt og biologisk kjønn er imidlertid blitt utfordret av de siste tiårs kjønnsforskning.

Filosof og kjønnsteoretiker Judith Butler kritiserer distinksjonen mellom kulturelt og biologisk kjønn. I 1990 publiserte Butler *Gender Trouble*, hvor hun argumenterte for at vår oppfatning av biologisk kjønn er styrt av vår kulturs oppfatning av gender. På denne måten snudde hun opp ned på forholdet mellom kulturelt og biologisk kjønn. Hun peker særlig på hvordan denne distinksjonen mellom sex og gender bestemmer biologisk kjønn som noe naturgitt og entydig, som igjen forsterker dets hegemoni. Hun skriver at kategorien og forståelsen av biologisk kjønn også er historisk og kulturelt konstruert, som sosialt kjønn, og at biologisk kjønn i seg selv er en kjønn kategori. Butler forklarer at biologisk kjønn tilsynelatende er prediskursivt; en naturlig overflate som kulturen opererer på.⁷⁸ Det vi normalt forstår som den primære årsak for kjønn og kjønnsforskjell – det biologiske kjønn, viser seg, ifølge Butler, å være en diskursiv effekt av et sannhetsregime om kjønn. Dette regimet er historisk legitimert av et maktpolitisk system. I *Gender Trouble* benevner Butler det som «den heteroseksuelle matrisen».

Hvordan blir en kvinne til? Butlers svar på at kvinne ikke er noe man fødes som, men noe man blir, er forankret i performativitetsteorien hun lanserer. Essensen i denne er at det kvinnelige, eller det mannlige, er noe vi *gjør*, ikke noe vi *er*. Performativitet har sine røtter i filosofi og litteraturteori, og ble introdusert gjennom Butlers bok *Gender*

⁷⁸ Butler, *Gender Trouble* (Oxon: Routledge, 1999), 9-10

Trouble i 1990⁷⁹. Ifølge Butler innebærer talehandlinger også kroppslige handlinger. Kroppen er involvert i talehandlinger og derfor blir den også formet av dem. Kroppen blir med andre ord også en effekt av diskursive praksiser. I et ekstra forord fra 1999 skriver Butler:

[...] performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration. [...] The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body.⁸⁰

Her legger hun vekt på hvordan vi oppfatter kjønn, blir naturalisert gjennom repetisjon og ritualer, og får gyldighet gjennom naturaliserte gester. Dette refererer til hvordan vi bekrefter, konstruerer og rekonstruerer hegemoniske sosiale roller og definisjoner gjennom våre daglige repeterende handlinger. I likhet med Butler skriver Sosiolog Joane Nagel at den kjønnede performativiteten er en mektig mekanisme av sosial konstruksjon og kontroll, særlig fordi den foregår som et bakteppe - vi legger ikke merke til det da ofte foregår intuitivt.⁸¹ Butler trekker også på Lacan, hvor hun aviser hans fiksering på at fallos er det grunnleggende i den symbolske orden.⁸² Hun bygger videre på filosof Jacques Derrida og hans beskrivelse av det performative for å vise hvordan kropper er kjønnede. Sosialantropolog⁸³ Gill Jagger, som skriver om Butler, har beskrevet det slik:

Rethinking the Lacanian view of the symbolic through a Derridean notion of performativity. Rather than a quasi-permanent structure, as Lacan's account would seem to suggest, from this perspective the symbolic becomes the «temporalized regulation of

⁷⁹ Butler, *Gender Trouble* (Oxon: Routledge, 1999),

⁸⁰ Butler, *Gender Trouble* (Oxon: Routledge, 1999), XV

⁸¹ Nagel, *Race, Ethnicity, and Sexuality* (New York: Oxford University Press, 2003), 51

⁸² Jagger, *Judith Butler: Sexual politics, Social change and the power of the performative* (Oxon: Routledge, 2008), 11

signification' and, as such, part of the regulatory schema through which bodies are materialized and sexed.⁸⁴

Gill hevder at Butler er særlig skeptisk til det heteronormative aspektet ved det performative, og hvordan dette også er en del av den identifiserende prosessen ved materialiserte og kjønnede kropp. Butler selv skriver at “*the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time*”⁸⁵. Dette betyr at måten vi spiller ut vårt kjønn på foregår under en viss kulturell tvang. Det handler om hvordan vi blir til i, forstår, og tolker kulturelle og institusjonelle praksiser, og hvordan språket former dette. Performativitet er noe essensielt flytende, og ved performativitet opererer kjønn som en måte å reprodusere sosiale normer og samtidig undergrave dem. Denne forståelsen åpner for muligheter for endringer og nyforhandlinger av kjønnsbetydninger. Med andre ord betyr performativitet at man fremfører det narrative man har lært at kjønn representerer. Vi kan argumentere for at ved å spille vår «rolle» i samfunnet, bidrar vi til å opprettholde normene. Når vi spiller ut kjønn handler det dermed om en prosess mellom annerkjennelse og gjenkjennelse. Denne forståelsen vil kunne være fruktbar i en analyse av hvordan kjønn spilles ut i musikkvideoene.

Når jeg videre skriver om kjønn, er det noen begreper jeg vil gi en kort beskrivelse av. *Kjønnsidentitet* refererer til hvordan man subjektivt forholder seg til en kjønn identitet, og hvilket kjønn man identifiserer seg. Her kan det også være verdt å nevne at det heller ikke er uvanlig at noens kjønnsidentitet står i kontrast til det biologiske kjønn man er blitt, eller blir kategorisert som. *Kjønnsroller* beskriver de sosialt aksepterte karakteristikkene av et gitt kjønn. Disse karakteristikkene kan forandre seg etter ulike kulturelle og geografiske verdier, og kan derfor ikke settes som globalt aksepterte beskrivelser av maskulinitet og femininitet. *Kjønns performativitet* refererer til hvordan vil «gjør» kjønn; de måtene femininitet og maskulinitet blir spilt ut på.

Hvordan kommer performativitet til syne gjennom musikkvideo? Vi opplever performativitet gjennom populærkulturen hver dag, både gjennom YouTube videoer,

⁸⁴ Jagger, *Judith Butler: Sexual politics, Social change and the power of the performative* (Oxon: Routledge, 2008), 69

⁸⁵ Butler, “Performance acts and gender constitution”, 523 (1988)

reklamer, Spotify, og konserter. Vi er ofte møtt av kulturuttrykk som stort sett er avhengig av visuell estetikk. I de fleste tilfellene spiller artistens kropp en sentral rolle i å gripe vår oppmerksomhet. Musikkolog Stan Hawkins skriver at innen de fleste pop-formene i slutten av det 20 århundre er performativitet iscenesatt gjennom kjønn (kroppen) som er vist frem. Dette fører til at kroppen allerede er bærere av eksisterende idealer og normer om både kjønn og seksualitet.⁸⁶ Hawkins legger her vekt på relevansen av en kjønn identitet i pop musikk; hvordan artists fremførelse er avhengig av å vise fram deres seksualitet eller kjønn identitet, slik som Adorno forklarte angående kulturindustrien generelt. Dette betyr ikke nødvendigvis at deres fremførelse er determinert eller begrenset av kulturelle og sosiale konvensjoner eller forventninger, men heller at performativitet innen pop effektivt bidrar til å konstruere nye eller bidra til gamle forventninger om kjønn og seksualitet. Railton og Watson mener også at Butlers performativitetsbegrep er svært passende, og skriver:

Feminine identities are both presented and represented, produced and reproduced, in and through the codes and conventions of music video and how, in turn these codes and conventions are embedded within wider networks of representations which enable and circumscribe the limits of their intelligibility.⁸⁷

Slik er den kjønnede performativiteten både muliggjørende og begrensende. Dette ser vi også slik jeg skrev om musikkvideo som visuelt medium, som bygger på ulike tradisjoner og reforhandler andre medietyper. Musikkvideo spiller også på performativiteten til artistene og på en reforhandling av forventningene til kjønn og seksualitet. Dette kaster lys over at kjønn og seksualitet ikke er essensielle eller determinerende kategorier. Kategoriene er heller dynamiske og fleksible. Dette støtter igjen opp min beskrivelse av kjønn som noe sosialt og kulturelt konstruert, med faktorer som geografiske, historiske, kulturelle, og sosiale verdier som avgjørende.⁸⁸ Bradley M. Waite skriver i sin doktoravhandling (1987):

⁸⁶ Hawkins, *The British Pop Dandy* (Aldershot: Ashgate, 2009), 105

⁸⁷ Railton og Watson. *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 122

⁸⁸ Foucault, 1998, Butler 1999, Nagel 2003

Popular music videos: a content analysis and social-development investigation of their effects on gender orientation and attitudes⁸⁹ «Parents, teachers, peers, and the media are all among the socialization agents that have been identified as being contributors to people's acquisition of a gender-role.⁹⁰

Det vil si at alle som er rundt oss er, i tillegg til media, med på å forme hvordan vi ser og tolker kjønn og kjønnede normer. Hvordan artister iscenesetter kjønn og seksualitet er derfor et relevant spørsmål og noe jeg vil fokusere på gjennom hele min analyse av musikkvideoene. Kan det tenkes at populære artister har nok innflytelse til å ha makt til å påvirke når det gjelder trender, popularitet, og hvordan vi ser på og forstår kjønn? Slik jeg forstår Hawkins har artistene denne makten. Slik også musikkvideo remedierer flere ulike medier, bygger og tilpasser dem, og ikke bare reflekterer populær kultur.

3.5 Lavkultur og et delt klassesamfunn

Jeg har diskutert hvordan kjønn blir forhandlet og hvordan man blir sosialt situert. Det er derfor naturlig å tenke at klasse er en del av hvordan vi forstår og forhandler kjønn og kjønnede normer. Kjønnsviter Lynn Weber skriver om situering: «*What it means to be a man – or a woman, a husband or a wife, a father or a mother – depends on one's simultaneous location in the race, class, gender, and sexuality hierarchies*». ⁹¹ Dette viser at det er viktig å plassere artistene jeg analyserer i forhold til klasse, rase, og kjønn. I min oppgave har jeg valgt å ikke ha fokus på seksuelle hierarkier, altså hvilken seksuell legning og hvilken betydning dette har, da alle artistene opererer innen et heteronormativt perspektiv, og alle identifiserer seg som heteroseksuelle så fremt vi vet. Jeg vil i enkelte av videoene skrive om klasse og rase, så fremt det blir relevant i de visuelle iscenesettelsene.

Populærkultur, og dermed også musikkvideo, er det som i et historisk perspektiv kalles lavkultur. Lavkultur er ofte kjent for noe som er likt av massene, i motsetning til høykultur som består av klassisk kunst, litteratur, opera, og annet. I min analyse vil jeg

⁸⁹ Waite, *Popular Music Videos*

⁹⁰ Waite, *Popular Music Videos*, 17

⁹¹ Weber, «A Conceptual Framework for Understanding Race, Class, Gender, and Sexuality», 133

bruke en performativ tilnærming til høy- og lavkultur, men her vil jeg først bruke litt tid på å definere det. Sosiolog Pierre Bourdieu definerer lavkultur i et sosiologisk perspektiv. Han skriver: «*Vi sier for eksempel om et stykke tøy, et møbel eller en bog: «den er småborgelig» eller «den er intellektuel»*». ⁹² Bourdieu skriver også at vår smak er avhengig av hvilken klasse vi har vokst opp i. Kunst og smak er dermed veldig klassifiserende. Dette skriver han med bakgrunn i at kunst og kunstneriske opplevelser er noe man må betale for, som for eksempel museum, konserter, og lignende. Dermed er det bare de foreldrene som har råd til å ta med barna på slike opplevelser som kan bidra med å utvikle en smak for «høykultur», mens barn i arbeiderklasse og lavere middelklasse heller vil like et kulturtilbud som er tilrettelagt for massene. ⁹³

Hiphop-sjangeren som tre av videoene i analyseutvalget mitt faller innenfor, var i utgangspunktet en sjanger som tok opp politiske problemer, og som oppsto i arbeiderklassemiljøer i «ghetto» samfunn i USA. ⁹⁴ Hiphop-sjangeren er i seg selv et symbol på arbeiderklassekultur og de som historisk nøy «lavkultur». I analysene vil jeg se nærmere på hvilke måter klasseaspekter får betydning i videoene. Hiphop er også en sjanger som er kjent for å ta opp raseproblemer, og so er kritisk til hvite privilegier. Det er derfor også relevant å se på hvordan klasse og etnisitet spiller mot hverandre i de visuelle iscenesettelsene. I neste underkapittel skal jeg gå nærmere inn på etnisitet.

⁹² Bourdieu, "Socialt rum og symbolsk magt", 61

⁹³ Bourdieu, "Innledning til distinksjonen", 378-383

⁹⁴ Kniaz, "My city my hood, my street: ghetto spaces in American Hip-Hop Music", 115

3.6 Etnisitet og hegemoni som en del av den kjønnete iscenesettelsen.

Sosiolog James W. Messerschmidt har i boken *Masculinities in the making* (2016)⁹⁵ skrevet om en analyse av musikkvideoer gjort av Ronald Weizer og Charis Kubrin (2009)⁹⁶, der de har gått igjennom alle rap albumene fra 1992-2000 som har solgt platina (altså minimum 1 million kopier). Messerschmidt skriver at de kom fram til fem tema som var gjennomgående i videoene:

1) Degradation of women, praise of men; 2) Sexual objectification of women, sexual empowerment of men; 3) women as distrustful, men as invulnerable; 4) normality of violence by men, normality of women as victims; and 5) women as prostitutes, men as pimps.⁹⁷

De har dermed satt lys på hvordan menn og kvinner blir fremstilt på helt forskjellige måter i forhold til hvem som blir sett på som overlegen og underlegen. Forfatterne har beskrevet hvordan hegemonisk maskulinitet kan bli brukt som et anvendelig begrep i en musikkvideoanalyse på et regionalt nivå (for eksempel i USA, hvor alle mine videoer kommer fra).⁹⁸ Mitt utvalg består av fire videoer gjort av kvinnelige artister. Mennene som er med i videoene vil dermed være dansere eller statister, noe som i teorien vil gjøre dem naturlig underlegen i rang. I analysene med menn til stede vil jeg se nærmere på disse fem funnene Weizer og Kubrin gjorde i sitt utvalg for å se om de fremdeles holder mål med mine fire videoer med kvinnelige artister.

Når jeg skriver om hegemonisk maskulinitet, vil jeg bruke Messerschmidts fortolkning av Raewyn Connells forklaring fra 1987. Der skriver Connell at hegemonisk maskulinitet produserer strukturer som legitimerer et kjønnshierarki mellom menn og kvinner, mellom maskulinitet og femininitet, og også mellom maskuliniteter.⁹⁹ Messerschmidt skriver videre at dette legitimerer forholdet mellom overordnet og

⁹⁵ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2016)

⁹⁶ Weizer, Kubrin, «Misogyny in Rap Music»

⁹⁷ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (London: Rowman & Littlefield, 2016), 13-14

⁹⁸ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (London: Rowman & Littlefield, 2016), 14

⁹⁹ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (London: Rowman & Littlefield, 2016), 10

underordnet, og dermed er meningen og essensen av både hegemonisk maskulinitet og forsterket femininitet avslørt.¹⁰⁰ Dette forklarer hvordan heteronormativitet opererer, og Messerschmidt forklarer det slik:

Heteronormativity, or the legal, cultural, organizational, and interpersonal practices that derive from and reinforce the discursive structure that there are two and only two naturally opposite and complementary sexes (male and female), that gender is a natural manifestation of sex (masculinity and femininity) and that it is natural for the two opposite and complementary sexes to be sexually attracted to each other (heterosexuality).¹⁰¹

Heteronormativitet og hegemonisk maskulinitet kan med andre ord sees i sammenheng med performativitet, som jeg har nevnt tidligere. Heteronormativitet og den forsterkede femininitet (den feminine versjonen av hegemonisk maskulinitet) er noe jeg vil fokusere på i analysene mine, sammen med performativitet.

Det er flere ting som kan spille inn på forholdet mellom over/underlegen. Messerschmidt skriver «*Subordination can be conceptualized in terms of, for example, race, class, age, sexualities, or body display/behavior*». ¹⁰² Her vil jeg gå nærmere inn på rase/etnisitet som er beskrevet hos Railton og Watson:

The buttocks of a black woman function as the semantic signs of «primitive» sexual appetite and activity and, in relation to the Hottentot as a somewhat comic sign of the black female's primitive, grotesque nature¹⁰³

Dette sitatet kommer fra et kapittel der Railton og Watson forklarer hvordan den svarte kvinnen er beskrevet og fremstilt i musikkvideoer som primitiv og hyperseksuell. Dette stammer fra en beskrivelse av svarte kvinner fra den viktorianske tiden på sent 1800-tallet.

¹⁰⁰ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (London: Rowman & Littlefield, 2016), 10

¹⁰¹ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2016), 52

¹⁰² Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2016), 55

¹⁰³ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 92

I den viktorianske tiden ble svarte kvinner beskrevet som hyperseksuelle, med store rumper og forstørret klitoris, noe som ble ansett som bevis for at de var primitive og seksuelle, i motsetning til hvite kvinner, som ble sett på som «rene» og dydige. Mens hvite kvinners kropp ble tildekket, gjemt, og utilgjengelige, ble svarte kvinners kropp tilgjengelige for å bli sett på; kroppene deres ble sett på som kuriositeter og underholdning for et hvitt publikum.¹⁰⁴ Det betyr ikke at disse mønstrene av en farget representasjon begynte i viktoriatiden, eller at den har gjenoppstått i moderne tid gjennom musikkvideo. Vi kan imidlertid se hvordan denne formen for representasjon har hengt med i populærkultur fra viktoriatiden til i dag.¹⁰⁵ Railton og Watson skriver: «*Both lyrically and in terms of performance, the collocation of black female sexuality, the animal and the feral has been a continuing, albeit not always dominant, feature of black music during the twentieth century*»¹⁰⁶ Den dominerende fremstillingen av svarte kvinner har med andre ord vært å iscenesette dem som dyrisk og seksuell gjennom hele det 20ende århundret, og er det fremdeles det i det 21 århundre. Sammenlignet har hvite kvinners seksualitet blitt fremstilt som mindre eksplisitt – om du ser bort fra artister som Madonna (og etter hvert mange flere). Railton og Watson skriver videre:

The ferine sexuality of the black woman renders her always and already sexually available while, by contrast, the providence of the white female body secures both the white woman's unattainability and, by extension, her desirability.¹⁰⁷

Svarte kvinner blir gjerne fremstilt som ikke bare mer seksuelle, men også mer begjærte.

¹⁰⁴ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 92

¹⁰⁵ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 94

¹⁰⁶ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 95

¹⁰⁷ Railton og Watson, *Music video and the politics of representation* (Edinburgh: Edinburgh University press, 2011), 103

3.7 Dominante kvinner og BDSM-estetikk

Som jeg skrev i metodekapittelet iscenesetter samtlige av de kvinnelige artistene dominans, og uttrykker gjennom sangtekstene særlig seksuell dominans. Filosof og idehistoriker Michel Foucault skriver om subjektivering og objektivering som en form for maktbytte, der han hevder at ingen er helt uten makt – da makt er dynamisk og maktposisjoner kan konstant bli byttet på.¹⁰⁸ Osborn skriver at flere artister gjør motstand mot det mannlige blikket, altså de gjør motstand mot å bli dominert, og bruker et eksempel av Rihanna i videoen til *Bitch Better have my money*, der han sier at Rihanna klarer å motstå en offerrolle ved å spille hard både i videoen og sangteksten.¹⁰⁹ I flere av sangtekstene til mine analyser tar de kvinnelige artistene i bruk et grovt og ganske hardt språk, der de beskriver seg selv som at de har kontroll over menn. Det kan tenkes at de gjør dette for å stå imot objektiveringen fra det mannlige blikk på samme måte som Osborn beskriver at Rihanna gjør i sin video.

Det er særlig i en av videoene hvor dette kommer fram både i det visuelle og det tekstlige. I denne videoen spiller den kvinnelige artisten på BDSM estetikk, og estetikken gjenspeiles i sangteksten. Kjønnsviter Cathrine M. Roach skriver at BDSM som praksis handler ideelt om et maktbytte utspilt med samtykke fra begge parter der man har kommet fram til grensene i forkant av det som skal være en situasjon begge nyter av.¹¹⁰ Det er ingen tvil om at BDSM har fått en plass i populærkultur i stedet for noe som må gjemmes bort i skyggene. Jeg vil gjennom alle videoene se på hvordan hver enkelt av artistene iscenesetter det dominante, ikke bare gjennom BDSM estetikk, men hvordan det dominante og det erotiske sammensettes i hver video.

¹⁰⁸ Taylor, Chloë, *The Routledge Guidebook to Foucault's The History of Sexuality*. (Routledge: London, 2017), 58

¹⁰⁹ Osborn, *Interpreting Music Video* (New York: Routledge, 2021), 130-131.

¹¹⁰ Roach, «Erotica», 112.

3.8 Oppsummering

Som det kommer frem ovenfor er performativitet og «the male gaze» to begreper som er særlig relevante for en visuell analyse av musikkvideoer, og hvordan kvinnelige artister iscenesetter seksualitet. I tillegg tenker jeg det er viktig å se på aspekter som etnisitet, kjønn, klasse, makt, dominans, tradisjonelle kjønnsroller, og infantilisering. Disse begrepene har jeg presentert i dette kapitlet, og vil videre bruke dem i analysene av musikkvideoene.

4. Analyse musikkvideoer

The synching of visuals to music is probably the single most powerful media phenomenon of this century.¹¹¹

- Gerald Casale (DEVO)

4.1 Musikkvideo

Jeg tar for meg fire ulike musikkvideoer gitt ut av populære kvinnelige artister.

Musikkvideo er et medium som tar opp i seg flere musikkjangre, og flere måter og fremstille musikk og kunst på. Ved å bruke popularitetskriteriet og kravet om kvinnelige artister, endte jeg som nevnt opp med 3 av 4 videoer i sjangeren Hiphop, noe som tyder på at dette er den mest populære sjangeren for tiden. Hvilken musikkjangre som selger mest, skifter hele tiden i henhold til trender. Jeg fryktet at siden jeg endte opp med et utvalg av tre videoer fra samme sjanger at mine analyser ville bli for like – men innså fort at det var lett å finne ulike tema å fokusere på i hver video. Kvinnelige artister selger muligens mest i denne sjangeren grunnet det store fokuset på seksualisering og naken kvinne kropp. Jeg har i analysene gjennomgående tatt i bruk Railton og Watsons bok *Music video and the Politics of Representation*¹¹² fra 2011. Dette fordi forfatterne har gitt en nyttig inndeling i ulike sjangre innenfor musikkvideo. Disse sjangerkategoriene vil jeg bruke for å plassere mine utvalgte videoer.

Railton og Watson har delt musikkvideoer inn i seks ulike sjangerkategorier: (1) anti-fremførelsesstykke (The anti-performance piece) – videoer som ikke inneholder fremførelsen av sangen, (2) pseudo-refleksiv fremførelse (Pseudo-reflexive performance) – videoer som viser prosessen av video produksjonen, (3) Fremførelsesdokumentar (the performance documentary) – en video som fokuserer på scenefremførelsen og/eller livet til artisten utenfor scenen, (4) Spesialeffekt

¹¹¹ Casale er en artist sitert i Korsgaard, *Music Video After MTV* (Oxon: Routledge, 2017), 16.

¹¹² Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press, 2011)

ekstravaganse (The special effect extravaganza)– videoer der menneskelig fremføring er overskygget av spcialeffekter, (5) Sang- og dansenummer (the song and dance number)– videoer som er fokusert på dansernes fremførelse og en vokal fremførelse, mest sannsynlig gitt gjennom leppesynkronisering, og (6) den forsterkede fremførelse (the enhanced performance)- videoer som blander fremførelseselementer med andre visuelle elementer; en blanding som oppstår gjennom assosiasjon, narrativ, og abstrakte former for motivasjon.¹¹³

Dette er de kategoriene jeg vil bruke til å plassere mine utvalgte videoer. Ikke alle passer i bare én kategori, og vil derfor gå inn i en hybridform av flere. Jeg vil gi en nærmere beskrivelse av de relevante kategoriene og eventuelle hybrider mellom dem under hver enkelt video.

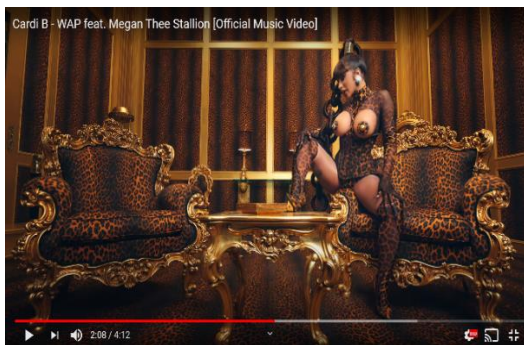
¹¹³ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press, 2011), 47-48.

5. WAP – Wet ass pussy

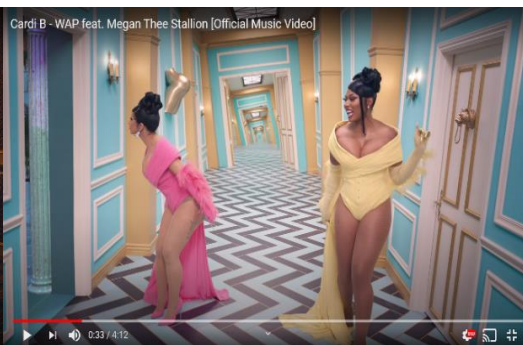
“There’s some whores in this house.”¹¹⁴

-Frank Ski

5.1 Illustrasjonsbilder fra musikkvideo



Figur 1 Leopardrom



Figur 2 Tegneserierom



Figur 3 Sanddyner



Figur 4 Industrirom

¹¹⁴ Genius.com, “WAP by Cardi B”

5.2 Artist og produksjon

WAP er en låt innenfor Hiphop-sjangeren og ble utgitt 7 august. 2020 gjennom Atlantic Records. Produsentene av låten er Ayo N Keyz, deres egentlige navn er Austin Owens og James Foye III. De produserte og skrev den sammen med Cardi B, Megan Thee Stallion, Paradision Fontain og Frank Ski (De har brukt en sample fra hans sang «Whores in this house»¹¹⁵). Sangen ble nr.1 på topp 100 listen til «Billboard Hot 100», med 93 millioner streams i USA, 11.6 millioner radioavspillinger, og 125 000 solgte nedlastninger.¹¹⁶ Dette bare den første uken, noe som også gjør sangen til den mest solgte på ukentlig basis.

Cardi B er hovedartisten på denne låten. Hun er en rapper fra The Bronx i New York. Hun fikk sitt gjennombrudd i musikkbransjen i 2017 og ble dermed den andre kvinnelige rapperen som har fått sitt eget soloalbum. Hun er en farget kvinne kjent for aggressiv rap og «*unabashedly loud and sexual fuck-you honk*»¹¹⁷ noe som har passet godt inn i hiphop- og rap-sjangeren. Megan Thee Stallion er medartist i WAP. Hun er en farget kvinne fra Houston, Texas, og hennes karriere som rapper begynte først å ta av i 2019. Samtidig som hun rapper tar hun en collegeutdannelse innenfor Helseadministrasjon.¹¹⁸ Stallion er, som Cardi B, også kjent for seksuelle overtoner i sine sangtekster.

Jeg vil kategorisere denne videoen som en hybrid mellom kategori fem i Railton og Watsons inndeling av sjangre i musikkvideo; et sang- og dansenummer, og kategori seks, en forsterket fremførelse basert på de visuelle elementene produsentene har tatt inn som er underbygget gjennom assosiasjon. Railton og Watson har beskrevet fremførelsesvideo, altså kategori fem på denne måten:

¹¹⁵ Zellner, Xander, «Ayo N Keyz Hit No. 1 Hot 100 Producers Chart, Thanks to Cardi B & Megan Thee Stallion's 'WAP'». *Billboard.com*. 19.08.2020. <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/9436748/ayo-keyz-top-hot-100-producers-chart>

¹¹⁶ Zellner, Xander, «Ayo N Keyz Hit No. 1 Hot 100 Producers Chart, Thanks to Cardi B & Megan Thee Stallion's 'WAP'». *Billboard.com*. 19.08.2020. <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/9436748/ayo-keyz-top-hot-100-producers-chart>

¹¹⁷ Cardibofficial.com “Bio” <https://www.cardibofficial.com/bio>

¹¹⁸ Popbuzz.com, “Megan Thee Stallion: 30 facts about the 'Hot Girl Summer' rapper you need to know” <https://www.popbuzz.com/music/features/megan-thee-stallion/age-birthday/>

The performance, therefore, is always rendered as artificial: performers address the camera directly, often lip-synching into its lens; action removed from the real world and transplanted to studios and sets; and even space and time become ambiguous as linearity and verisimilitude are eschewed in favor of the sheer spectacle of the performance.¹¹⁹

Denne beskrivelsen passer godt til *WAP*, da fokuset gjennom videoen ofte er i rom og scener som er tydelig satt opp i studio. Det er et fokus på dans og kropper gjennom hele videoen i stedet for et narrativ. Samtidig har de tatt i bruk kategori seks - den forsterkede fremførelse, ettersom de har benyttet seg av ulike symboler eller bakgrunner som blir støttet eller underbygget av assosiasjoner, som for eksempel vannet vi vil se i starten av videoen.

5.3 Presentasjon musikkvideo

Videoen begynner med et klipp, der kamera fokuserer på portene til en stor herregård som åpner opp mot en grusvei under en blomstrende buegang. I enden av veien ser vi en fontene der statuen er sammensatt av to kvinner som sitter på huk, med ryggen mot hverandre og armene som sprer bena. Ut av brystene på statuen renner det vann. Kameraet zoomer nærmere og nærmere inn på herregården - forbi statuene. Kameraet zoomer inn mot herregården, det renner vann fra under inngangsdøren og det er vann i første korridor. Når kamera først filmer inne i huset høres samplingen fra Frank Ski «*There's some whores in this house*»¹²⁰ bli gjentatt. Samtidig fokuserer kamera på Cardi B og Megan som kommer inn i korridoren, det klippes til et bilde av en gullstatue av en rumpe som henger på veggen. Begge kvinnene er kledd i bodyer med kep hengende bak, de har også hansker og nettingstrømper. Klærne er i pastellfarger, rosa og gul.

¹¹⁹ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press, 2011), 58.

¹²⁰ Genius.com, "WAP by Cardi B"

Det klippes mellom bilder av Cardis ansikt og en ny statue av bryster med vann rennende ut av brystvortene, før kamera følger Megan og Cardi som løper på tærne og ser inn i forskjellige rom. Ett av disse rommene er noe som kan se ut som ett jungelrom, der det er eksotiske grønne planter og tre tigre, på veggene henger det flere av de samme gullbrystene som henger rundt i første korridor. Scenen i korridoren er nesten som i en tegneserie, eller en scene tatt ut fra Alice in Wonderland, der selve korridoren ser ut til å bevege seg med skeive vegger, klare lyseblå vegger med gulldekor, og sikksakkmønster på gulvet. Kvinnene lager tydelige ansiktsuttrykk der de forsøker å se overasket ut.

I ett av de andre rommene kamera går inn i er det sand på gulvet og det som ser ut til å være gjenstander fra pyramidene i gamle Egypt. Håndtaket til døren er en slange i gull. Når kamera zoomer inn, kommer slangen til live og beveger seg som om den skal svelge kamera. På sanddynene i rommet ligger de to kvinnene i hver sin bikini i gult og grønt slangeskinn. Det er stropper over magen, samt levende slanger som krøller seg over kroppene deres, slik det vises i illustrasjonsbilde 3.

I neste scene går kamera inn i ett nytt tegneserieaktig rom, med lilla og gule striper over alt, og lilla tannhjul på veggene. Det er forskjellige plattformer og rør rundt hele rommet. Hadde det ikke vært for fargevalgene, ville jeg beskrevet rommet som industrielt. Dette vises i illustrasjonsbilde 4. I denne scenen har de fått med flere kvinner. Alle er kledd enten i gul eller lilla, samme farger som rommet. De har på seg høye hæler, nettingstrømper, og bodyer. De har også alle parykker i samme farger. Gjennom første halvdel av låten er det klippet mellom de ulike scenene jeg har beskrevet ovenfor.

I en scene ser vi Kylie Jenner, som er en kjent realitystjerne. Hun går nedover korridoren iført en leopard body med kep, høye støvletter, og hansker. Hun filmes først bakfra der det eneste av hud som er synlig er skuldrene og rumpen. Kamera fokuserer på Kylie forfra, hun stirrer direkte inn i kamera før hun går inn en dør med en tiger i gull på. Hun ser over skulderen i det hun går inn, som for å sjekke at kamera følger etter. Inne i rommet er veggene dekket med tapet i leopardmønster – her også med gulldetaljer. Midt i rommet sitter Cardi B i spagat over to spisestoler iført en leopardbody og høye leopardstøvletter. Hun har en parykk der håret ser ut som det er satt i en høy hestehale, men former nærmest ett anker nedover, og faller over rumpen hennes. Scenen bytter over til to lenestoler trukket i leopardmønster. Her ser vi Cardi

frontalt. Brystene hennes henger fra bodyen, med kun brystvortene dekket. Hun tar på seg selv, med fokus på rumpe, pupper, og vulva. I et av bildene fra videoen ser vi også en slange som kommer ut av munnen til Cardi. Det klippes til en scene hvor Megan sitter i spagat. Hun er plassert i et rom med hvit tigertapet og hvite karmen rundt i rommet. Hun er, som Cardi, iført et kostyme som passer det animalske temaet, der hun har en body med hvite tigerstriper og svarte pumps. Bodyen går inn i rumpen slik at hele rumpespalten er synlig for oss som tilskuere. Videoen ender med en scene ved et basseng. Cardi og Megan er, sammen med seks kvinner, alle iført svarte lærbikini og de danser oppå vannet mens vi hører sangens refreng og samplingen fra Frank.

5.4 Analyse musikkvideo

5.4.1 Hyperseksualisering

I denne videoen er det mange forskjellige elementer jeg er fristet til å ta et nærmere blikk på. Det som først slår meg at det i videoen gjennomgående er tatt i bruk et softpornografisk språk. Ved softpornografisk språk mener jeg: et språk både i tekst og bilder som er hentet fra konvensjonell pornografi, der det legges vekt på seksualisering av kropper, og seksuell atferd. I denne videoen er det et særlig fokus på seksualiseringen av kvinners kropper, samt et kvinnelig begjær både gjennom sangteksten, men også gjennom hele videoens bilder og klipp.

Medieviter Feona Attwood har i boken *Sex Media* fra 2018 sett på hvordan seksualisering i media påvirker, og hvilke ulike roller det kan spille. Hun skriver hvordan seksualisering har blitt sett på som et steg tilbake for feminismen, der kommersiell kultur og forsøket på å fremstå som «sexy» har blitt forstått som en måte kvinner kan oppnå seksuell subjektstatus. Hun kaller dette for «Technology of Sexiness» Denne teknologien avhenger av å representere kvinner som begjærende, seksuelt kunnskapsrike, og aktive – men fungerer ifølge Attwood i praksis som en form

for selvregulering der kvinner blir ansvarlig for å kultivere sin egen sexy kropp og ha nok «sexpertise», et begrep jeg heretter vil bruke, da det er et kort og klart begrep for kompetanse om sex. Et resultat av dette er at spesielt kvinner deltar i sin egen seksuelle utnyttelse.¹²¹ Attwood begrunner påstanden med at det kvinnelige begjæret blir disiplinert inn i et kommersielt heteronormativt språk. Det blir fremstilt som om man føler seg sterk og handlekraftig ved å fremstille seg som sexy.

Ser man slik på det, kan det tenkes at Cardi og Megan fremstiller seg i et pornografisk lys ikke bare for å vise fram kroppen sin, men for å fremvise en form for sexpertise og sexiness, og dermed fremstille seg som seksuelt tilgjengelig.¹²² Ved å vise kompetanse rundt sex og ved å vise fram kroppen sin, er det en situasjon hvor de står igjen med å iscenesette seg som sterke seksuelle subjekter. Her kan det tenkes at det er en potensiell motsetning mellom å fremstille seg som sterke seksuelle subjekter, og det å være tilgjengelig.

Sosiolog Simon Hardy skriver på sin side at pornografi i all hovedsak alltid har vært et produkt for menn som konsumenter og produsenter av erotisk diskurs, og i den prosessen har menn produsert en fantasikvinne som subjekt i denne diskursen.¹²³ I pornografi som menn har laget er narrativet gjerne fortalt gjennom en kvinnelig karakter. Når Attwood skriver at kvinner bruker et pornografisk språk som en markør for styrke, vil dette språket tradisjonelt være et maskulint språk. Dette språket spiller på en stereotypi og en fantasi laget av menn – men nå i hendene på kvinner som iscenesetter seg selv og lever opp til denne mannlige fantasien.

Mot denne bakgrunnen vil jeg argumentere for at et pornografisk språk, som vi blant annet ser i *WAP*, kan sees på flere måter. De kvinnelige artistene synger og rapper om hvordan de bruker sex som makt. Seksualitet kan dermed bli sett på som en potensiell styrke. På den andre siden velger de kvinnelige karakterene å objektivere seg i forhold til tradisjonelle konvensjoner ved å ta i bruk en softpornografisk estetikk.

¹²¹ Attwood, *Sex Media* (Cambridge: Polity press, 2017), 63.

¹²² Her er ordet “empowered” oversatt. Jeg vil i teksten bruke noen ulike oversettelser – da der norske språket ikke har et enstemmig ord som passer. Herunder myndiggjort, styrket og mektigere.

¹²³ Hardy, *The new pornographies* (London: Tauris & Co, 2009), 7.

Kjønnsviter Rosalind Gill forklarer at innenfor pornografien kan kvinner få inntrykk av at ved å kommersialisere utseende sitt, ved å oppnå en spesifikk «look», får de makt.

Gjennom sangteksten er ikke kvinnene presentert som om de fremstiller seg for å vinne menns beundring og begjær. De hevder at ved å glede seg selv kommer menns beundring og begjær naturlig. Gjennom hele sangteksten rapper de om seksuelle handlinger og hva som skal til for nytelse, med setninger som «*I could make ya bust before I ever meet ya*» og «*If it don't hang then he can't bang*», oversatt til at de kan få mennene til å komme selv uten å møte dem, og at mennene må ha stor nok penis for å få lov å ligge med dem.

Til tross for sangtekstens store vektlegging av «girl power» er det vanskelig å ikke se det som et eksplisitt ønske om å vekke menns begjær. Artistene gjør det tydelig at de gjør som de vil og at de får hva de vil. Dette får de til gjennom beinhard attitude, grovt språk, og sexiness. På denne måten tar de i bruk et konvensjonelt maskulint kodet språk om kvinnelig seksualitet og approprierer det. Til tross for at de som subjekter velger å iscenesette seg selv på denne måten, kommer vi ikke utenom at ett av virkemidlene de bruker for å få dette til er å objektivere kroppene sine – gjøre den om til noe menn angivelig vil ha. Dette ser vi for eksempel i setninger som «*He got some money, then that's where I'm headed*»¹²⁴. I flere setninger i sangteksten beskrives det seksuelle ting hun kan gjøre med ham, og ved å tilby ham dette, får hun angivelig det hun vil ha – siden hun går for en mann om han har penger. Mannen her beskrives som om han ikke har noen makt til å kunne stå imot henne. Dette er vanligvis ett språk brukt av mannlige rapartister, der de beskriver jentene i «klubben», et sted der «upassende» oppførsel som beføling av jenter enten mens de danser, er i baren, eller bare går forbi, er vanlig.¹²⁵ Jeg synes det er særlig interessant at kvinnelige artister snur om på dette språket og tilsynelatende bruker det til egen fordel og promotering. Videre i analysen skal jeg gå inn på flere aspekter ved det pornografiske språket som er brukt, og ulike tilpasninger som er gjort gjennom *WAP*.

¹²⁴ Genius.com, “WAP by Cardi B”

¹²⁵ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press , 129.

5.4.2 Iscenesettelsen av fargede kvinner

Ved å ta et nærmere blikk på scenen presentert i illustrasjonsbilde 1, kan vi se Cardi ikledd en leopardmønstret body, sitte på en lenestol med leopardmønster. Hun har bena spredt, og brystene stikkende ut av bodyen, der det er kun brystvortene som er tildekket. Railton og Watson skriver om hvordan svarte kvinner gjennom historien har blitt beskrevet og representert som hyperseksualiserte og dyriske. I denne videoen er symbolene og assosiasjonene knyttet til svart kvinnelig seksualitet satt på spissen og overdrevet - med hele rommet dekket i dyremønster, som kostymet. Railton og Watson skriver:

While the «protruding black butt» undoubtedly remains an important lyrical and visual feature of music videos, a number of other tropes also link these contemporary representations of blackness back to Victorian modes of raced representation.¹²⁶

Siden Viktoriatiden har svarte kvinner og særlig deres rumper blitt sett på som et stereotyp symbol for forestillinger om svarte kvinners «primitive» potens. Det forfatterne forklarer i sitatet ovenfor, er hvordan svarte kvinners rumper fremdeles er i fokus i musikkvideo. Mannlige artister, særlig innen hiphop, rapper om hvordan kvinners seksuelle atferd er til for mannens nytelse, mens kvinner i hiphop rapper om de økonomiske gevinstene de får gjennom seksuell atferd.¹²⁷ Gjennom konstante referanser til svarte kvinners natur og seksualitet, har det siden Viktoriatiden blitt sett på som svarte kvinners natur er mer primitiv, vill og ukontrollerbar, eller som forfatter, professor, feminist, og aktivist Bell Hooks foreslår, «*Eager to reinscribe the image of black women as sexually primitive*»¹²⁸. I WAP er det særlig fokus på kvinnenens seksualitet. Dette ser vi blant annet i den nevnte scenen i leopardrommet. Scenen starter med at Kylie Jenner går inn i rommet, kamera flytter seg fra Kylie til Cardi, hvor Cardi sitter i spagat over to stoler, der hun filmes fra siden. Bodyen går inn i rumpen som en stringtruse – det er dermed god utsikt til rumpen hennes. Hun har en parykk der håret er satt i høy hestehale, og former seg som lenker som faller ned over rumpen. Mens hun

¹²⁶ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press , 97.

¹²⁷ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press , 96-97.

¹²⁸ Hooks, *Black Looks* (Boston: South end press, 1992), 63.

sitter i spagaten, vipper hun opp og ned. Hun bruker flere synonymer for en mann med stor penis i rappingen her, «*hard hitter, deep stroker, king cobra*»¹²⁹ - dette for å beskrive hva hun «trenger». Det blir klippet til en scene i samme rom der hun står rett opp og ned og danser bredbent – igjen mest vugging og «jokking». Det er i samtlige scener et fokus på de nakne brystene som vugger sammen med bevegelsene hennes. Det redigeres også til bilder der kamera zoomer inn på både brystene og rumpen hennes. Hun bruker kroppen for å forsterke bildene rundt seksualitet hun synger om. Scenene med Megan gjør det samme, der det i stedet for en leopard er brukt hvite tige striper på alt av interiør og kostymer.

Det blir gitt sterke assosiasjoner til det dyriske ved kvinnene, og en assosiasjonsteknikk jeg nevnte angående videoens sjanger kommer tydelig fram her. Altså kategori seks; den forsterkede fremførelse – der elementer fra fremførelsen blandes med visuelle elementer underbygget av assosiasjoner. Iscenesettelsen av det dyriske ved kvinnene kan vi også se i andre scener der kvinnene for eksempel ligger på sanddynner og en slange kommer ut av munnen. Det at kvinnene blir fremstilt som dyriske blir underbygget av bildene som skaper disse assosiasjonene for den potensielle betrakteren. Cardi har i disse scenene åpenlyst erklært eierskap over egen seksualitet og sexiness, samtidig ser vi at det er brukt de samme virkemidlene som Railton og Watson beskriver – der artistene hyller sin egen økonomiske gevinst ved å iscenesette seg i et seksualisert kommersielt språk. Det er også et særlig fokus på rumper, bryster, og vulva i klippene.

Både i denne scenen satt i sanddynene og i senere scener bruker Cardi (og Megan) egne hender for å fremheve kurvene sine ved å la dem gli over rumpe og bryster. Railton og Watson har i en analyse av en av Beyonces videoer sett på hvordan de bruker natur og naturlige elementer for å fremheve svarte kvinners natur. I scenen jeg har beskrevet ovenfor bruker artistene også hendene til å stryke på leoparden, som igjen forsterker dette dyriske ved scenen. Railton og Watson sier videre at ved å ha et fokus på naturlige elementer som vann, sand, vind, og lignende, og å blande det med de stereotypiske seksuelle aspektene med en svart kvinne, påpeker man dermed på en

¹²⁹ Genius.com, “WAP by Cardi B”

symbolsk måte hvordan det naturlige forsterker forestillingen svarte kvinners natur som primitive og seksualisert.¹³⁰

Gjennom hele videoen er det brukt særlig vann, gjerne sammen med sangteksten der det blant annet sies at kvinnene er så våte, altså seksuelt opphisset, at det må brukes en mopp. I en av videoens siste scener er det syv svarte kvinner som danser i svarte lærbiknier, på en flate av vann. De vrikker på rumpene, og vannet er i bevegelse som om det beveger seg i takt med kroppene. Railton og Watson ser også dette i Beyonces video, hvordan de naturlige elementene følger kroppens bevegelser og dermed forsterker forestillingen om det primitive og naturlige med kroppene. I beskrivelsen av musikkvideoen har jeg vist hvordan regissørene har brukt flere naturlige elementer, som sanddyner, vann, planter og animalske trykk på både vegger og kostymer. Kostymene er i tillegg laget på en slik måte at rumpe og bryster kommer tydelig fram, og gir dem rom for bevegelse når kvinnene danser eller kommer i kontakt med nevnte elementer. Dette bidrar også til denne sammensmeltingen av svart kvinne og natur, om vi skal følge Railton og Watsons argumentasjon.

Om vi ser nærmere på de naturlige elementene som er trukket inn i denne videoen, ser vi at alle elementene er eksotiske. De har brukt tigre, egyptiske referanser, animalske trykk, og jungelplanter. Her vil jeg argumentere for at det er postkolonial problematikk, da alle disse elementene stammer fra kulturer som den vestlige verden på ett tidspunkt har kolonialisert og feilrepresentert. Måten disse kulturene eller kulturelle elementene blir fremstilt i denne videoen, er svært seksualisert og spiller på en vestlig representasjonstradisjon slik det ofte er blitt påpekt innen forskning på postkolonialitet.

Når jeg refererer til postkolonialisme henviser jeg til postkoloniale studier, som er et samlebegrep for studiet av kultur, særlig litteratur, i tidligere kolonier, med vekt på maktforholdet mellom de gamle koloniherrne og de tidligere koloniene. Det vil si mellom Vesten og Den tredje verden, eller mellom makthaverne og de marginaliserte. Litteraturviter Edward Said har skrevet mye om dette. Han hevder at forholdet mellom Oksidenten og Orienten handler om makt, dominans, varierende grader av et komplisert hegemoni. Blant annet har han skrevet

¹³⁰ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press , 98.

Det poenget jeg forsøker å få frem her, er at overgangen fra en ren tekstlig erkjennelse, formulering og definisjon av Orienten til å omsette alt dette i praksis i Orienten, faktisk skjedde og at orientalisme bidro sterkt til denne – om jeg kan få bruke ordet i bokstavelig betydning – sinnssyke overgangen.¹³¹

Jeg tolker det som om at bildene som er beskrevet for oss gjennom litteratur, eller her gjennom musikkvideo, blir naturliggjort. På grunn av en lang representasjonshistorie har orientalistiske fremstillingsmåter fremstått som naturlige og sanne. Vesten pålegger andre ikke-vestlige land en del karakteristikk som vi tror på og som til en viss grad forblir en sannhet. Måten svarte kvinner blir konvensjonelt seksualisert og eksotifisert i denne videoen er problematisk fordi det inngår i en kolonialistisk representasjonstradisjon. Said har også skrevet om hvordan vestlige pilgrim�er dro til orienten i en søken på seksuelle opplevelser som var utilgjengelige for dem hjemme.¹³² Måten Cardi og Megan spiller på hyperseksualisering og eksotifisering forsterker denne ideen om at svarte kvinner er mer seksuelle, mer primitive, som jeg har beskrevet tidligere. Disse iscenesettelsene forsterker også denne troen at orienten er særlig seksualisert, som Said skriver om.

Beat it up, nigga, catch a charge
Extra large and extra hard¹³³

Sitatet over er en linje fra sangteksten. Her refererer hun tydelig til en penis. Som ekstra stor og hard. I videoen er vi nå i sandrommet – et rom som ser ut som det representerer en vestlig fantasi om Egypt. Begge kvinnene ligger på sanddyner – se illustrasjonsbilde 3. Kamera zoomer inn på kroppene til kvinnene, og de er dekket med slanger, både ekte og som en levende statue. Slange er fremfor alt en referanse til syndefallet, det syndige og det forbudte. Det er også en gammel referanse til penis, og i det lyset når kvinnene ligger halvnakne på sanddynene og rapper setninger som «come take a dive», refererer de til samleie. Eller når slangen kommer ut av munnen, er det en assosiasjon til oralsex. Cardi B er, som allerede nevnt, kjent for å bruke et grovt og hyperseksuelt språk i

¹³¹ Said, *Orientalismen* (Oslo: Cappelen Damm, 2018), 109.

¹³² Said, *Orientalismen* (Oslo: Cappelen Damm, 2018), 210.

¹³³ Genius.com, “WAP by Cardi B”

tekstene sine. Det mest interessante her er hvordan bildespråket bruker både ny og gammel symbolikk som for å tydeliggjøre det seksuelle bildet av det sangteksten sier. Som jeg snakket om i sjangerbeskrivelsen blir bilders assosiasjoner brukt til å underbygge selve låten – bildene hjelper til med å forsterke den bakenforliggende meningen.

Her vil jeg igjen henvise til det postkoloniale elementet, ved å peke på bruken av mange eksotiske symboler og bilder – og hvordan disse kan hjelpe å bygge opp en feilrepresentasjon knyttet til dominerende vestlige tradisjoner for representasjon. En konstruert sannhet, som gjennom kunst, litteratur, og her musikkvideo, blir allmenngjort i det den brukes og gjenbrukes. Megan og Cardi tar begge i bruk tradisjonell symbolikk om dyrisk natur som blir knyttet til svarte kvinner, som jeg beskrev det i delen om hyperseksualisering. I tillegg spiller de også på orientalistiske virkemidler. Det blir så mye av disse gamle symbolene, og det språket de bruker, at det på grunn av overdrivelse kan fremstå som et komisk innslag med ironisk potensial. Det kan dermed også tolkes som om de tar eierskap over de kategoriene og symbolene de allerede er tillagte gjennom allmenne og feilaktige ideer.

Lacan skriver om en annen form for symbolisme, som jeg beskrev i teorikapitlet. Gjennom Žižek så vi hvordan Lacaniansk psykoanalyse fremstiller kvinnen som et objekt i språket, historisk sett sammen med ikke-hvite og arbeiderklassen. Det kan hevdes at de kvinnelige artistene i videoen begynner dermed med et utgangspunkt som eksotifisert, seksualisert objekt. Artistene er fargede kvinner, de innehar dermed to kvaliteter som vil tilsi at de blir konstruerte som objekter i språket, på grunn av den eksessivt overdrevne symbolikken. Det kan som nevnt tolkes som et komisk og ironisk innslag. Et spørsmål kan dermed være om de kvinnelige artistene klarer å klatre ut av denne objektivering, eksotifiseringen, ved å aktivt bruke denne estetikken, eller om de havner i samme repetitive «felle» som kvinner før dem?

Attwood skriver at seksualisering har en effekt på hvordan vi tenker på sex, det blir sentralt i hvordan vi oppfatter oss selv og verden rundt oss.¹³⁴ Jeg spør dermed om det kan ha en effekt på hvordan vi oppfatter andre kulturer når vi ser dem bli seksualisert på denne måten? Skjer det en nyskapning, klarer artistene å appropriere

¹³⁴ Attwood, *Introduction the sexualization of culture* (London: Tauris & Co, 2009), xiii-xxiv.

språket på en ny måte, eller gjenforteller de samme språk og bilder fra orientalistiske fremstillingsmåter?

5.4.3 Den usynlige mannen og «the male gaze»

I teoridelen av denne oppgaven gjorde jeg rede for Mulveys teori angående det mannlige blikket. Jeg vil argumentere for at kamera i denne videoen er plassert slik at det fungerer som representant for det mannlige blikket. Mulvey skriver om «the male gaze», hun skriver om hvordan film reflekterer, avslører, og spiller på konvensjonelle og sosialt etablerte fortolkninger av kjønnet atferd, som igjen legger føringer for bilder, erotiske blikk, og spill.¹³⁵ Det kan derfor sies at filmtradisjonen tar opp i seg konvensjonelle maskuline, heteroseksuelle perspektiv som iscenesetter kvinner som seksuelle objekter henvendt til en forestilt heteroseksuell mannlig tilskuer. Kvinnene i *WAP* ser direkte inn i kamera, som om de henvender seg til en person eller implisitt tilskuer. Jeg vil argumentere for at dette er særlig tydelig i scenen med Kylie Jenner, i måten hun ser seg over skulderen som for å lokke til seg kameraets blikk. Dette samspillet med kamera i tilknytting til sangteksten legger jeg til grunn for min argumentasjon for at kamera i dette henseende representerer et maskulint blikk.

Som jeg har nevnt i gjennomgangen av musikkvideoen, refererer sangteksten til hvordan en mann gjør seg fortjent til både Cardi og Megans kjønnsorganer og seksuelle tjenester. Musiker og feminist Meredith Levande argumenterer for at musikkvideoer er inngangen til pornografi. Som vi har sett tidligere argumenterer jeg for at denne musikkvideoen spiller på ett pornografisk språk. Levande ser i teksten *Women, Pop Music and Pornography*¹³⁶ fra 2008 på hvordan pornografiske bilder oppstår i musikkvideoer, da spesielt kvinner i lett bekleddning med seksuelle bevegelser, som vi ser mye av i *WAP*. Hun mener at dette kan føre til at unge kvinner tror mangelen på seksuelle grenser betyr kvinnelig makt. Hun poengterer også at mangelen på kvinners

¹³⁵ Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema,"

¹³⁶ Levande, "Women, Pop Music, and Pornography"

seksuelle grenser vanligvis bare blir fremstilt når menn er potensielle tilskuere.¹³⁷ Innen tradisjonell pornografi er for eksempel likekjønnet sex isenesatt for et implisitt mannlig blikk, der en potensiell mannlig tilskuer antas å tenne på denne iscenesettelsen. Likekjønnet sex blir på denne måten tilrettelagt for et mannlig blikk. Levande hevder at likekjønnet sex kan gi en fornemmelse av makt for kvinner gjennom populærkulturen. Vel og merke gjelder dette bare såfremt den seksuelle akten er iaktatt av en implisitt maskulin karakter eller mannlig tilskuer.¹³⁸ Innen tradisjonell visuell kultur har det vært uvanlig med seksuelt aktive kvinner som utfører likekjønnet sex for egen nytelses skyld, derimot er det vanlig i pornografi med likekjønnet sex tilrettelagt for et maskulint blikk. Poenget er at innen tradisjonell pornografi er den likekjønnede sexen ikke tilrettelagt for et kvinnelig nytende blikk, men for et mannlig. På samme tid kan de kvinnelige artistene utnytte det potensielle mannlige begjæret til egen fordel, altså «vinne» deres gunst. Et eksempel på dette kan vi se i scenen der Cardi og Megan ligger på sanddynen i illustrasjonsbilde 3. ser vi begge kvinnene som er halvnakne og tar både på seg selv og hverandre. Megan slikker også Cardis ansikt. Om vi følger Levandes påstand, baserer denne iscenesettelsen seg på kamera som representant for et maskulint blikk. Denne scenen ser ut til å være tilrettelagt for å vekke potensielle mannlige tilskueres begjær. I den forstand blir det «akseptabelt» at kvinner spiller på likekjønnet sex. Man kan argumentere for at kvinner som iscenesetter seg selv som seksuelle objekter har en intensjon om å utnytte det mannlige begjær til egen fordel. Dette ser vi for eksempel der Megan rapper om hvordan hun får materielle goder fra menn i håp om at de til gjengjeld skal få oppfylt sine ønsker. Her referer Megan ikke bare til hvordan hun kan bruke kroppen sin som et maktsymbol, hun er, som Levande sier, sjef over egen kropp og bruker denne makten ovenfor menn for å få det hun selv ønsker.

Det kan dermed tenkes at bruken av det softpornografiske billedspråket brukt i denne videoen er iscenesatt for et implisitt maskulint blikk.

Dermed kommer vi til spørsmålet om artistene som seksuelt subjekt kan ta i bruk objektivisering av egen kropp når den bruker det i maktsammenheng. Mulvey

¹³⁷ Levande, "Women, Pop Music, and Pornography", 303.

¹³⁸ Levande, "Women, Pop Music, and Pornography", 303.

argumenterer for at kvinnene i filmene hun analyserer ikke har en narrativ rolle. I motsetning til denne konvensjonen som Mulvey referer til er kvinnene i denne videoen de som har den narrative rollen som aktivt handlende subjekter. Når jeg skriver at artistene har en narrativ rolle her, mener jeg ikke nødvendigvis at de forteller en historie, men det er de som er den aktive aktøren. De har hovedrollen i egen video. Samtidig som jeg beskrev i teoridelen, vil kvinnelige karakterer alltid være i konflikt mellom statusen som objekt eller subjekt. Gjennom hele videoen spiller artistene med blikket mot kamera, til implisitt tilskuer – det er som sagt her jeg mener de spiller på det mannlige blikket. Selv om de spiller på det mannlige blikket Mulvey skriver om, blir de ikke like objektiverte som de kvinnelige filmkarakterene Mulvey skriver om. Dette gjøres også veldig klart gjennom sangteksten, der de erklærer hvem som er sjef og hvem som får det de vil ha: dem selv.

5.4.4 Flukten fra stereotypiske kjønnsroller

Hvordan kan kvinner som seksuelt subjekt ta i bruk egen kropp når de bruker det for å få økonomiske fordeler? Bakteppet her er den historiske forståelsen av at kvinner har et behov for menns økonomiske ressurser, og dermed at unge kvinner har en drøm om å bli forsørget, mot å tilby tilgang til kropp og seksualitet. Dette er et paradoks sett i lys av dagens likestillingsidealer, der det er forventet at kvinner forsørger seg selv på lik linje med menn. Følger vi argumentasjonsrekken i forrige delkapittel om det mannlige blikk, blir det mannlige blikket brukt som redskap for å fremme egen makt, til egen fordel.

I sangens andre vers rapper Megan om hvordan hun får materielle ting fra menn for å ha sex med dem, nærmest som en eskortepike. Hun beskriver blant annet hvordan hun fikk en ny telefon slik at hun kunne sende bilder av kjønnsorganet sitt til givener, eller hvordan han har betalt for skolen hennes for å kunne utføre oralsex på henne. Siste

setning i dette verset er hvordan han må «*make it rain*»¹³⁹ for å få se hennes vulva. Ved å si «*make it rain*», refererer hun til penger, som er en referanse til grunnkontrakten for prostitusjon - men i stedet for kontanter, får hun dyre gaver. Samtidig er en av setningene her at hun ikke trenger å ha sex med han for å få gavene, fordi han allerede har gitt henne det på forskudd. Dette ser jeg på som en henvisning til at han gir henne alle disse tingene i et håp om å kunne ha sex med henne, og ikke som betaling for det. Jeg vil her også nevne at «*make it rain*» kan fremstå som en metafor for mannlig orgasme – ejakulering. I samsvar med de resterende linjene, der det som hovedregel handler om kvinnelig nytelse og hva den implisitte mannen har å tilby henne, velger jeg heller å lene meg på forståelsen av «*make it rain*» som en pengereferanse.

Denne scenen blir inkludert i det hun begynner å rappe om rollespill og forkledninger. Hun fortsetter også på ulike referanser om peniser og orgasme. Hun rapper også at hun ikke gjør såkalte stereotypiske kvinnelige sysler, som å vaske eller å lage mat. Til tross for dette har hun fått en ring – noe som kan være symbolsk for forlovelse. Hun sier dermed at hun kan få mannen uten å leve opp til forventninger om konvensjonell kvinnelig atferd, med unntak av seksualisering. Det å være så grov og seksuell er fra gammelt av ikke sett på som anstendig kvinnelig adferd. Her sier hun klart ifra at man ikke trenger å være ladylike for å få en ektemann.

For kvinner helt opp til vår tid var det et mål å bli anerkjent som konvensjonelt feminin, å bli gift og forsørget. For som litteraturviter Chris R. Vanden Bossche skrev om viktorianske kvinner ved sent 1800-tall «*to be married is, with perhaps the majority of women, the entrance into life.*»¹⁴⁰ Dermed ville det å fremstå som konvensjonelt feminin være med på å fremstille kvinner som ideelle koner, noe som kan bli tolket som deres «karrieremål», da dette var deres mulighet for å bedre egen livssituasjon.

Medieviter Sherri Williams har skrevet artikkelen *Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero*¹⁴¹ (2017). Der skriver hun at gjennom å ta i bruk sine kanaler i sosiale medier, har Cardi klart å spre feminisme og et feministisk budskap til flere millioner av følgere, blant annet med en setning som «*The problem is that being a*

¹³⁹ Genius.com “WAP by Cardi B”

¹⁴⁰ Bossche, *Moving out: adolescence* (Oxford: Blackwell publishing, 1999), 88.

¹⁴¹ Williams, “Cardi B: Love and Hip Hop’s unlikely feminist hero”, 1114-1117.

feminist is something so great and y'all don't want me to be great but too bad. Because at the end of the day I'm going to encourage any type of woman. »¹⁴² Cardi tar slik et oppgjør med alle som mener hun ikke står for feminisme. Hun som andre hiphopartister før henne, mener det må være et større rom for andre feministiske tenkemåter enn bare den akademiske. Hun mener en slik tradisjonell feminisme utelukker kvinner som henne selv – som velger å spille på seksualitet. Gjennom hiphop har det vært et særlig fokus på kvinnelig seksuell subjektivitet – og dermed kan seksualisert selviscenesettelse ifølge dem bidra til feministisk arbeid.¹⁴³

Før Cardi hadde en karriere som artist, jobbet hun som stripper. Dette er en historie Cardi gjerne forteller med stolthet og tar eierskap over, også gjennom egen musikk. Cardi iscenesetter seg selv som motsetning til hvit kvinnelig middelklasse. Media har derimot gjort om narrativet om stripperen og den seksuelle kvinnen til noe kvinnelige artister bør skamme seg over. Det er her Cardi kanskje kan komme som en fornyelse av den feministiske iscenesettelsen, ved å appropriere konvensjonelle måter å forstå kvinnelig begjær og seksualitet - og dermed være en frisk bris for feministiske forståelser i akademia, i alle fall om vi skal følge Williams. Hun mener at Cardis feminisme ikke er verdsatt fordi hun gjennom popkulturen som en lavkulturell sjanger ikke har en tradisjonell vei inn til feminismen. Særlig betydningsfullt kan det kanskje være at hun iscenesetter seg som en sexpositiv farget kvinne med arbeiderklassebakgrunn som utfordrer et tradisjonelt syn på kvinners seksualisering og selvseksualisering.¹⁴⁴

Seksualisering og selvseksualisering kommer særlig til syne i denne videoen. Cardi har tatt i bruk de nøyaktig samme elementene som mannlige artister har gjort i årevis før henne, der de bruker grovt pornografisk språk for å fremstille kvinnelig seksualitet. Mannlige artister før henne har brukt nakne kvinner i en årrekke uten at «noen» har løftet et øyenbryn, men når Cardi gjør nøyaktig det samme blir det til avisoverskrifter. Videoen og sangteksten er kanskje i overkant seksualisert, men

¹⁴² Williams, "Cardi B: Love and Hip Hop's unlikely feminist hero", 1115.

¹⁴³ Williams, "Cardi B: Love and Hip Hop's unlikely feminist hero", 1115.

¹⁴⁴ Williams, "Cardi B: Love and Hip Hop's unlikely feminist hero", 1116.

samtidig synes jeg det er kult at det kan ha et bemektigende potensial at hun gjør «det samme som gutta», det kan bidra til å sette lys på det vi er blitt så vant til at vi nærmest er blinde. Det kan dermed sees på som en ironisering av mannlig fremstilling av kvinner, da Cardi tar både den tekstlige og visuelle fremstillingen av kvinnelig begjær og approprierer det til sitt eget – hun tar et eierskap over den maskuline fremstillingen til et så overdrevet nivå at det fort kan sees på som en ironisering av det. Williams hevder at på slik måte er kanskje Cardi en usannsynlig kvinnelig helt, en man elsker å hate, men som åpner øynene til flere millioner fans for feminisme, og en som krever at kvinner har eierskap over egen seksualitet og at de bør ha stolthet ovenfor den.

I noen grad har andre kvinnelige artister iscenesatt seg selv som seksualiserte i flere tiår, bare se til store artister som Madonna og Britney Spears. Det har vært en ambivalens mellom seksualisering og såkalt girl power – men vi kan stille spørsmål til hvor bemektigende det har vært. Cardi tar gjennom denne låten det hele enda ett hakk opp, der hun overdriver iscenesettelsen til en så stor grad at man kan se det som en parodi der hun bruker det tradisjonelt maskuline språket om kvinner og gjør det til sitt eget. Om dette gjør henne til en feministisk helt og om det vil bidra til forandring som Williams hevder er kanskje problematisk å konkludere med, men det setter i alle fall ett nytt fokus på det visuelle språket brukt i populærkulturen knyttet til kvinnelig begjær.

5.5 Oppsummering

Gjennom min første analyse har jeg sett nærmere på fire forskjellige tema (1) Hyperseksualisering; (2) Iscenesettelsen av fargede kvinner; (3) Den usynlige mannen og «the male gaze»; (4) Flukten fra stereotypiske. Her vil jeg oppsummere de viktigste punktene og problemstillingene jeg har funnet gjennom min analyse.

Hovedsakelig har det blitt brukt et softpornografisk språk og artistene har appropriert et maskulint billedspråk fra passivt kvinnelig objekt til aktivt kvinnelig begjærende subjekt. I min analyse av hyperseksualiseringen av den svarte kvinnen har jeg skrevet om hvordan artistene bruker det konvensjonelle billedspråket og omformer det til sitt eget. Artistene har tatt i bruk symbolikk og assosiasjonsteknikk og vridd på symbolene og stereotypene i et forsøk på å snu det om til eget eierskap. Artistenes

virkemidler kan assosieres til viktorianske normer og ideer om seksualitet, da særlig den primitive fargete kvinnens seksualitet, og fremhever den i den grad at de tar eierskap over karakteristikken. Det samme har de gjort ved å ta i bruk iscenesettelser som kan knyttes til orientalismen. Som jeg undret i slutten av delkapitlet; kan dette ha en effekt på hvordan vi oppfatter andre kulturer? Delvis vil jeg svare ja, med bakgrunn i postkoloniale studier hvor deriblant Said hevder at vi gjenforteller en historie til den blir sannhet, og dermed har gitt orienten en vestlig sannhet. Selv om artistene har appropriert språket forblir det problematisk fordi språket fremdeles spiller på tradisjonelle vestlige og heteroseksuelle konvensjoner.

Det spilles også på tradisjonelle heteroseksuelle konvensjoner i billedspråket av den fraværende mannen. Dette har jeg diskutert i delkapitlet om «den usynlige mannen og the male gaze», der jeg har analysert det til at kamera her fungerer en representant for et potensielt mannlig blikk. Et av paradoksene jeg finner her, er hvordan artistene iscenesetter seg som begjærende kvinnelige subjekter, men som bytter seksuelle goder mot en manns økonomiske gaver og dette i en tid hvor det i likestillingens navn er forventet at kvinner forsørger seg selv på lik linje med menn. Som jeg nevnte under delkapitlet «flukten fra stereotypiske kjønnsroller», rapper ikke bare artistene om hvordan de bytter egen seksualitet mot gaver, de rapper også om hvordan de ikke trenger å være tradisjonelt feminine og dydige for å bli konemateriale. Det fremstår dermed som at de spiller på en motsetning, der de både beskriver seg som selvstendige, men også «avhengige» av gaver fra menn. Sangteksten er på denne måten preget av motsetninger og paradokser. Språket gjennom både sangtekst og bilder blir også ofte såpass overseksualisert og drøyt at det hele kan oppfattes som en parodi av et konvensjonelt maskulint språk.

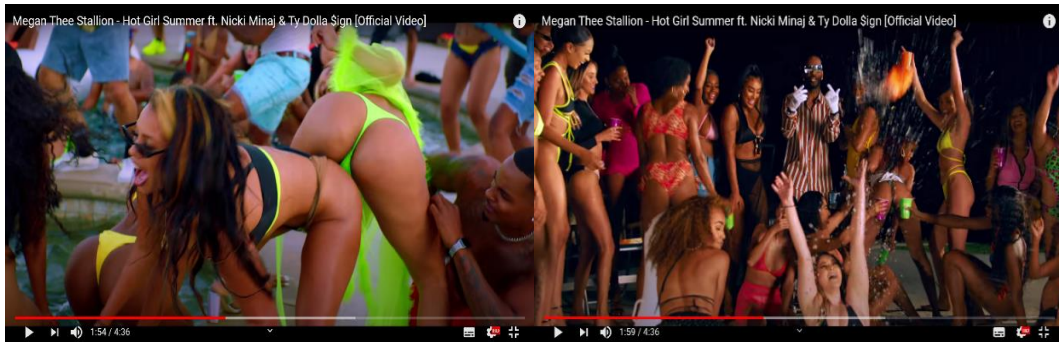
Disse punktene forklarer hvordan artistene på ett vis har forsøkt å spille på det maskuline billedspråket og har gjort en appropriasjon av dette språket – der de har forsøkt å gjøre om det passivt kvinnelige objektet til et aktivt kvinnelig begjærende subjekt ved å ta eierskap over dette språket. Samtidig blir det, som nevnt, allikevel problematisk da det fremdeles bygger på et vestlig heteroseksuelt språk.

6. Hot Girl Summer

“Real ass bitch, know she got it lit.”¹⁴⁵

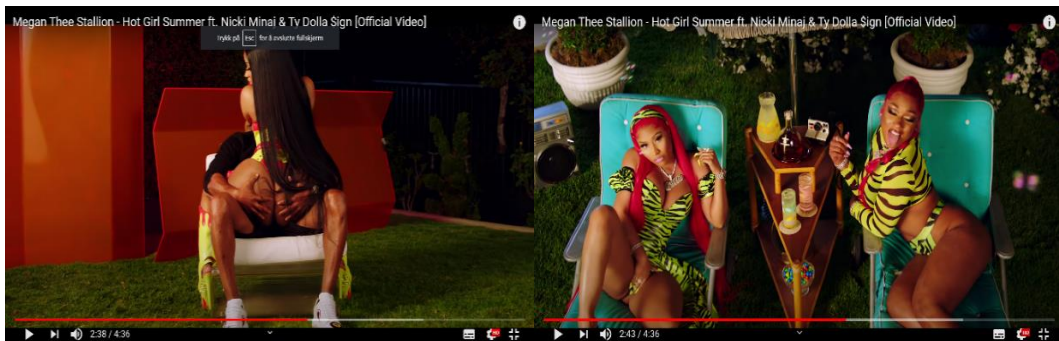
-Megan Thee Stallion

6.1 Illustrasjonsfoto fra musikkvideo



Figur 5 Det mannlige blikk

Figur 6 TY omringet av damer



Figur 7 Nicki på fanget

Figur 8 Hånd på Vulva

¹⁴⁵ Genius.com “Hot girl summer by Megan Thee Stallion”

6.2 Artist og produksjon

Hot girl summer er en låt innenfor Hip-hop-sjangeren fra artisten Megan Thee Stallion, som også har med seg Nicki Minaj & Ty Dolla \$ign. Sangen er produsert av Juicy J, en amerikansk rapper, låtskriver, og plateprodusent. Sangen ble sluppet 9 august 2019, og nådde førsteplass på Itunes listen i USA etter bare noen få timer.¹⁴⁶ Jeg har allerede gitt en kort beskrivelse av Megan, da hun samarbeider med Cardi B på *WAP*. Jeg vil her presentere Nicki Minaj og Ty dolla sign.

Nicki Minaj er en 38 år gammel farget sanger/låtskriver fra Trinidad og Tobago, men hun er oppvokst i New York. Hun, som Cardi, er kjent for å ha provoserende sangtekster og særlig seksualiserende innhold i sine videoer.¹⁴⁷ Ty Dolla Sign er en farget låtskriver, produsent, og rapper fra Los Angeles.¹⁴⁸ I denne sangen er det han som synger refrenget.

Sjangermessig vil jeg kategorisere videoen som kategori fem i Railton og Watsons kategorisering av musikkvideoer; ett sang- og dansenummer ettersom det gjennom hele videoen er et gjennomgående fokus på danserne. Unntaket er enkelte scener der Nicki eller Megan rapper og fokuset er snudd over på dem og deres halvnakne kropp. Jeg vil også referere til et sitat av Railton og Watson fra det de beskriver som en narrativ musikkvideo – altså ikke en av disse seks kategoriene Railton og Watson benytter seg av, fordi videoen i seg selv også har scener som ikke inkluderer selve sangen og dermed forteller en historie.

Indeed, most videos in this category combine un-narrativized shots of the band performing the song, shots which literally emphasize and/or visualize aspects of the

¹⁴⁶ Yap, Audrey Cleo, "Megan Thee Stallion Breaks down the rules of hot girl summer". *Variety.com*. 12.08.2019
URL: <https://variety.com/2019/music/news/megan-thee-stallion-hot-girl-summer-nicki-minaj-1203299840/>

¹⁴⁷ www.biography.com, "Nicki Minaj – biography" URL: <https://www.biography.com/musician/nicki-minaj>

¹⁴⁸ Kadetten.no. "TY DOLLA \$IGN", URL: <https://www.kadetten.no/artister/ty-dolla-sign>

lyrical content of the song, and a fictional diegesis that often works as an amplification of the story of the song which exceeds the limits of the lyrical narrative.¹⁴⁹

Jeg velger å ha med denne beskrivelsen av narrativ musikkvideo her, fordi videoen begynner med en narrativ scene – der den unge kvinnen gjøre seg klar for fest. Denne videoen fungerer i praksis som en historie om henne og hennes opplevelse, noe sangteksten ikke gjør. Musikkvideoen lager på denne måten et narrativ for betrakteren.

6.3 Presentasjon av musikkvideo

I videoens begynnelse er det en kvinne som ligger på rygg i en seng og scroller gjennom en profil på Instagram. Hun får en tekstmelding, snur seg rundt før hun begynner å lese tekstmeldingen høyt. Det står «calling all hotties» til en fest, det står også at alle kvinner kommer inn gratis. Hun spretter opp av sengen og går foran speilet. Den unge kvinnen prøver på klær, og hun klager på at hun ikke har en produktiv «hot girl summer», men at hun nå kan gjøre opp for det. Det ser ut som om hun prøver å gi seg selv mot ved å lage lyder og grimaser til speilet, før hun begynner et forsøk på å twerke - en seksuell dans bestående av hoftestøt og rumperisting ofte utført bredbeint med bøyd knær. Hun får det ikke til og sier «forget it, I'll ask for new knees for Christmas», før hun går ut.

Scenen flytter fra soverommet til et basseng, og bassengkanten rundt. Det er en bassengfest. Det er raske sceneskifter mellom nattetid og dagtid. Det som er likt for natt og dag er at alle kvinnene er i bikini, mens mennene har på seg skjorte og badebukse (et fåtall har på seg skjorte i dagtid scenene). Kvinnene rister rumpen mot kamera eller mennene, slik det vises i illustrasjonsfoto 10 øverst i analysen. Ty Dolla Sign står rolig og synger foran en statue av en hvit hest mens Megan står ved siden av og rister på rumpen iført en bikini.

Det skiftes mellom scener av dette til et bredere bilde der flere kvinner står og rister på rumpen. Sangen begynner med det melodiske verset fra Ty Dolla Sign, der han

¹⁴⁹ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press, 57.

synger om hvordan hun får «det» [han] tent. Han synger også om sin perfekte penis, og hvordan han bare må ha henne fordi hun er en freak. Megan motsier han og tar kontroll over handlingen i sin rap. Hun rapper om hvordan han ikke er spesiell, bare en av flere. Man kan ikke temme henne. Mens hun rapper står hun halvnaken med flere kvinner iført bikinier, der de alle rister på rumpen og twerker rundt henne. Kamera zoomer inn på kvinnen fra den første scenen. Hun har på seg klær i motsetning til alle andre og ser ganske utilpass ut. Det kommer ett lys og plutselig er hun kledd i en neonfarget bikini og cowboyhatt, og twerker. Dette gir en litt mer narrativ substans til videoen, om kvinnen som ikke kunne twerke – men straks hun kom til festen ble antrekket forandret og hun gikk fra å være «smårar» til å bli en del av denne gjengen. Det er som nevnt raske sceneskifter mellom de ulike scenene, gjennom hele videoen.

Kamera fokuserer også inn på en scene med Megan og Nicki som ligger lettkledde på solsenger, Se illustrasjonsbilde 8. Hun synger om hvordan hun har flere valg, så «han» må selge seg inn, hvorfor skal hun velge ham over alle andre? Mens hun synger refrenget, skifter kamera mellom scenen der hun ligger med Nicki på solsengen og to kvinner som danser med rumpene mot hverandre. Noe som særlig skiller seg ut her, er en mann som sitter på huk ved siden av dem og ser rett inn i rumpene deres, se illustrasjonsbilde 5. Ty synger refrenget igjen og det er igjen raske scenebytter mellom de samme scenene som første gang han sang refrenget; kvinner som står og danser rundt han, champagne som spruter, og Megan som vrikker på rumpen foran den hvite hesten.

Nicki synger andre vers, hun er kledd i et svært formfremhevende antrekk som dekker litt mer enn en bikini. Her også går det fort mellom flere av de samme scenene vi allerede har sett, men vi får en ny. Der ser vi Nicki sitter på skrevs over en mann, og gnir seg opp og ned. Ansiktet hans vises ikke da hun dekker det med kroppen sin. Men vi kan se at han har på seg svart t-skjorte og svarte shorts – i motsetning til Nicki er han dermed fullt påkledd. Han har hendene på rumpen hennes (se illustrasjonsbilde 7.). Kamera bytter til bilder av Nicki som kryper ut av en solseng, med rumpa i været. Det bytter så tilbake til scenen der både Nicki og Megan ligger på hver sin solseng, men nå har Nicki hånden på vulva. Se illustrasjonsbilde 8. Når det igjen går over til refrenget er det de samme raske sceneskiftene, men det er et større fokus på rumper og twerking. Nicki og Megan sitter for eksempel nå og twerker på solsengene sine.

Det klippes til en scene hvor en reporter står foran festen, det er iscenesatt som en nyhetsreportasje hvor overskriften er «Breaking News Hot Girls win the summer». Reporteren forklarer at dette er den heteste festen som har skjedd denne sommeren. Musikkvideoen avsluttes med de raske scenebyttene som allerede er beskrevet.

6.4 Analyse musikkvideo

6.4.1 Skjønnhetens normering og disiplinering

Det første som slår meg, er spørsmålet om hva en «hot girl summer» egentlig er? For å finne ut av hva dette uttrykket betyr, søkte jeg opp hvordan dette uttrykket kom til, hva det betyr, og hva Megan selv har sagt om det. Denne sangen begynner med åpningen fra City Girl's sang «Act up».¹⁵⁰ Sangen ble også laget fra et meme¹⁵¹ (et kulturelt uttrykk som utvikler seg gjennom kopiering). «Hot girl summer» kom til live gjennom fansen til Megan, de er kalt hotties og begynte å spre bilder i sosiale media der de tagget med «hot girl summer». Dette hadde Megan å si om det:

It's just basically about women – and men – just being unapologetically them, just having a good-ass time, hyping up your friends, doing you, not giving a damn about what nobody got to say about it. You definitively have to be a person that can be the life of the party, and, y'know, just a bad bitch.¹⁵²

Så for å ta del i denne «hot girl summer» må du være en «bad bitch» og midtpunktet på festen. Noe jeg tenker blir portrettert gjennom musikkvideoen. Gjennom hele videoen klippes det mellom ulike festscener, hvor kvinnene er portrettert og iscenesatt som

¹⁵⁰ Spanos, Brittany, “Megan Thee Stallion Recruits Nicki Minaj, Ty Dolla \$ign for “hot girl summer” anthem”. *Rolling Stones Magazine*. 09.08.2019. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/megan-thee-stallion-nicki-minaj-ty-dolla-sign-hot-girl-summer-868041/>

¹⁵¹ Charts, RS, “ES Charts: Megan Thee Stallion’s “Hot girl summer” charges to number one”. *Rolling stones Magazine*. 19.08.2019. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/rs-charts-top-100-megan-thee-stallion-nicki-minaj-873072/>

¹⁵² Jennings, Rebecca. “7 questions about hot girl summer you were too embarrassed to ask”. *Vox.com*. 09.08.2019 URL: <https://www.vox.com/the-goods/2019/7/12/20690515/hot-girl-summer-meme-define-explained>

såkalte «bad bitches», som rister på rumpen og alle har en såkalt idealkropp som de viser frem.

Attwood skriver at forholdet mellom medier og kropper har blitt mer komplekst, vi er mer opptatt av hvordan kropper ser ut og kroppsbildet vårt.¹⁵³ Dette kan bety at siden vi er så opptatte av kropp, blir media mer opptatt av kropp, og denne tendensen forsterkes gjennom en gjensidig påvirkning som fører til økende fokus på kropp. Ofte blir dette fremstilt som en konsekvens av patriarkatet, og «the male gaze», men Ariel Levy har kalt den moderne kroppskulturen for «raunch culture», der kvinner iscenesetter seg selv med en viss handlekraft, men som deler svært mange trekk med heteroseksuell mannlig fantasi. Med referanse til Ariel Levy skriver McNair:

She argues that we can understand raunch culture as one ambivalent consequence of a shift «from an external, male judging gaze to a self-policing narcissistic gaze». Women are invited to become a particular kind of self, and endowed with agency on condition that it is used to construct oneself as a subject closely resembling the heterosexual male fantasy.¹⁵⁴

Attwood og Holland argumenterer på sin side for at raunch culture ikke skaper kvinnelig seksuell frigjøring, men heller får kvinner til å objektivere seg selv,¹⁵⁵ slik vi også så i analysen av *WAP*.

Jeg vil argumentere for at i denne videoen objektiviserer artistene seg selv i sin iscenesettelse. Ved å ta i bruk begrepet «hot girl summer», og narrativet med jenta på soverommet som vil, men ikke får det helt til – men forvandles i det hun kommer til festen til «en av de andre». Denne karakteren går fra å være en helt vanlig jente, og kommer til festen iført dekkende klær. Men for å nå idealet om å bli en hot girl, er hun nødt til å transformeres til en halvnaken jente som kan vrikke på rumpa – akkurat som de andre festdeltakerne. Som sitatet ovenfor viser blir hun på en måte invitert til å transformeres til en spesifikk type – den typen som ligner på en heteroseksuell mannlig

¹⁵³ Attwood, *Sex media* (Cambridge: Polity press, 2017), 124.

¹⁵⁴ McNair, *From porn chick to porn fear* (London: Tauris & Co, 2009), 70 (Levy).

¹⁵⁵ Holland og Attwood, *Keeping fit in six inch heels* (Tauris & Co, 2009), 170.

fantasi. Hun objektiverer seg selv som et fantasiobjekt for et implisitt maskulint blikk, slik vi også så i *WAP*.

Spørsmålet er om de kvinnelige artistene snarere opererer innenfor et selvregulerende blikk, eller om det kan være snakk om en sammensmelting mellom objektivering og forsøk på å erobre subjektstatus. Som vi kan se i illustrasjonsbilde 5, ser vi en mann som har ansiktet plassert centimeter fra rumpene til to kvinner. Begge kvinnene er halvnakne og rister løs. Ikke bare kan kamera fungere som en representant for det maskuline blikk her, men i videoen er en mann iscenesatt som faktisk blir dratt ved magnetisk kraft mot kvinnenens rumpe. Her vil jeg henvise til Railton og Watson, på samme måte som i analysen av *WAP*, for å vise hvordan svarte kvinners rumper har vært et symbol på en primitiv seksuell natur.

Sander Gilman argues that black female bodies were figured as «more primitive, and therefore more sexually intensive» than those of white women, and more specifically black women's primary and secondary sexually characteristics, the genitalia and buttocks, were seen as primitive, as «animal-like», a physical sign of an uncontrolled and, indeed uncontrollable, animalistic sexuality. »¹⁵⁶

I denne videoen ser vi et fokus på svarte kvinners rumper. Alle kvinnene er halvnakne og rister løs mot hverandre, mot menn og mot kamera. De spiller på forestillinger om animalske seksualitet som oppsto i viktariatiden, slik jeg også beskrev i analysen om *WAP*. Sangteksten spiller i likhet med videoen også på assosiasjoner om rå seksualitet. Det er tatt i bruk pornografiske virkemidler der artistene isenesetter selv som en «bad bitch» og en «freak». Megan rapper blant annet «*Real ass bitch, know she got it lit*»¹⁵⁷ eller «*Handle me? Who gon' handle me?*»¹⁵⁸, der hun går inn for at hun er en virkelig tøffing, det er hun som kontrollerer narrativet og hun får det hun vil – og om noen tror de kan kontrollere henne, så tar de feil. Mens hun synger disse linjene, står hun sammen med Ty Dolla \$ign foran en hvit hest og vrikker på rumpa. Mens hun synger at hun har kontroll, er det kroppen hennes som er i fokus. Måten kroppen blir fremstilt på sender

¹⁵⁶ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press), 91.

¹⁵⁷ Genius.com "Hot girl summer by Megan Thee Stallion"

¹⁵⁸ Genius.com "Hot girl summer by Megan Thee Stallion"

signaler om et skjønnhetsideal til følgene hennes - du kan oppnå kontroll om du viser frem kroppen din på en spesifikk måte.

På illustrasjonsbilde 7 ser vi Nicki som sitter på skreps over bena på en mann. Ansiktet hans er som nevnt skjult bak hennes kropp. Hun er kledd i et svært formfremhevende antrekk som dekker litt mer enn en bikini, men her, som i *WAP*, går drakten inn i rumpesprekken, slik at vi har god utsikt til rumpeballene. Som Railton og Watson har argumentert for er særlig svarte kvinners rumper et symbol for en primitiv seksualitet og har vært det siden viktariatiden. I dag er det i noen miljøer blitt mote å ha en stor rumpe, og noe kvinner aspirer for å få. Noen unge kvinner (uansett hudfarge) går til og med så langt at de operer rumpen sin enten med å flytte fett, eller opererer inn implantater, noe som kan gi mange komplikasjoner. Gjennom videoen har både Megan og Nicki hatt et særlig fokus på rumpen sin, da den er tydelig i monitor gjennom hele videoen. Bevegelsene er laget slik at rumpeballene skal bevege seg mest mulig og underbygger et skjønnhetsideal med store rumper. For å være en såkalt hot girl, kan det se ut til at rumpen din bør være stor – og kvinner bør være villig til å vise den fram. For å bruke litteraturviter Germaine Greers beskrivelse er det den feminine stereotypen som determinerer definisjonen av den kvinnelige seksualitet, men ideen om at hun er mer kropp en sjel, mer sjel enn hjerne, er presset til grensen.¹⁵⁹ Det ser vi også i denne videoen, det er kanskje tatt med i sangteksten at kvinnene er kloke, men i selve bildene er det absolutt ikke det som er i fokus.

En annen ting som kommer tydelig fram særlig i sangens tekst er et penisideal, der det synges om «*Five star dick*» eller «*Superstar D*»¹⁶⁰. Mennene disse to kvinnene synger om er portrettert som bruksgjenstander, hvor de synger at mennene tror de er noe for dem – men de bruker dem bare for penisen deres. Det eneste kravet er at disse mennene må ha en såkalt fem stjerners penis, og det er ikke bare én mann, men flere, de vil ha. Hvordan de objektiverer menn i sangteksten står i kontrast til hvordan kvinnene visuelt blir fremstilt i videoen. I videoens bildebruk er det et stort fokus på kvinnene og kroppene deres, mens i *teksten* er det mer fokus på menn og deres kropp, eller mer

¹⁵⁹ Greer, *The female Eunuch* (United Kingdom: Paladin Grafton Books, 1971), 63.

¹⁶⁰ Genius.com “Hot girl summer by Megan Thee Stallion”

spesifikt, deres peniser. Selv om menn i sangteksten blir redusert til standarder for penisstørrelser, blir menns kropp og underliv ikke visuelt objektivisert.

6.4.2 Den påkledd kroppen som det mannlige privilegium

I scenene rundt bassengkanten ser vi kvinnene kledd i bikinier, mens mennene er aller helst kledd i shorts og kanskje en skjorte, som vist i illustrasjonsbilde 6. Dette gjelder både bildene på kveldstid og dagtid. Railton og Watson snakker om «*The disguised male body*»¹⁶¹, der de skriver at en vanlig teknikk i musikkvideoer er å skjule den mannlige kroppen bak instrumenter, eller dekke den mannlige kroppen i store klær. I kontrast til dette er gjerne kvinnene og de kvinnelige danserne ikke bare kledd i lite klær; klærne de bruker er gjerne litt for små for å tydeliggjøre kroppene deres enda mer. Forfatterne hevder at det å vise frem en naken mannskropp vil potensielt virke av-maskuliniserende og muligens fremstå som mer komisk enn sexy. Det å iscenesette avkledd kvinnekropper sammen med en eller flere påkledd mannekropper bekrefter i større grad den maskuline seksualiteten, heller enn en avkledd mannskropp skulle kunne gjøre. Dette fordi den mannlige seksualiteten i vår kultur er underforstått og implisitt, fordi mannens seksualitet ikke trenger å markeres visuelt som den kvinnelige seksualiteten tradisjonelt har blitt.

Denne tendensen er noe som vi kan se eksempler på i alle musikkjangre, ikke bare RnB og Hip-hop. Ty Dolla \$ign får sin maskulinitet bekreftet gjennom denne iscenesettelsen der både Megan, Nicki, og alle de kvinnelige danserne er avkledd. I scenen der Ty og Megan står framfor hesten ser vi dette tydelig, hvor begge tar fysisk sett lik plass – men det er Megans nakne kropp som er fokuset. Tys seksualitet blir mer subtilt henvist til ved hjelp av hennes nakne kropp, fordi en mannlig seksualitet sjeldnere blir vist med en naken eller halvnaken kropp. Som nevnt trenger ikke mannen som det normative mennesket å presenteres som seksualisert fordi den mannlige

¹⁶¹ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press), 134-135.

seksualitet inngår i den mannlige subjektivitet.¹⁶² Å være påkledd blir således sett på som et mannlig privilegium, der han ikke har behov for å stille lettkledd eller naken for å fremme egen seksualitet, slik jeg forklarte om den påkledde maskuline kroppen.

Kvinnene i denne videoen lever derimot opp til en konvensjon som visualiserer kvinners seksualitet ved nakne eller halvnakne kropp. Denne konvensjonelle måten kvinner iscenesettes på kan knyttes til teorier om performativet. Butler skriver blant annet:

Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gender body acts its part in a culturally restricted corporeal space and enact interpretations within the confines of already existing directives.¹⁶³

Jeg forstår dette sitatet slik at kjønn blir representert gjennom historiske, strukturelle, og institusjonelle normer. Dette viser også artistene i denne videoen ved å fremstille den mannlige seksualiteten som implisitt tilstedeværende. De spiller på et tradisjonelt billedspråk for som litteraturviter Sarah Salih sier *there is no gender identities that precedes language*.¹⁶⁴ Når det tillærte språket og konvensjonene for iscenesettelse av kjønn tilsier at mannlig seksualitet er implisitt tilstedeværende mens kvinners seksualitet eksplisitt må fremvises, må kvinner spille på denne konvensjonen for å bli synlige som seksuelle subjekter. Hadde Ty fremstilt seg selv på samme måte som Megan og Nicki, kan det tenkes at vi hadde ansett det som direkte pornografisk, mens det ofte ikke reageres like sterkt på at kvinner rister på rumpa eller stiller halvnakne. Litt på samme måte som at det har vært sterke reaksjoner på *WAP* nettopp fordi det er kvinner som bruker et så direkte seksuelt språk, som er ansett som maskulint.

Foucault har skrevet om hvordan vi fremdeles strever med å komme oss bort fra arven fra den kristne og den viktorianske seksuelle diskursen. Han mener at vi ønsker oss et fritt samfunn: «*a society of free love in which we can express our sexuality both in acts and words, without the baggage of Christian morality and Victorian*

¹⁶² Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press), 130.

¹⁶³ Butler, "Performative Acts and Gender Constitution", 526. (1988)

¹⁶⁴ Salih, "On Judith Butler and Performativity", 56. (2002)

prudishness».¹⁶⁵ Jeg vil hevde at artistene ikke bare i denne videoen, men i flere av dagens musikkvideoer, gjør akkurat dette: strever for å fremstille egen seksualitet, men må like fullt forhandle med kjønnede konvensjoner.

6.4.3 Seksuell makt

Evans, Riley og Shankar forklarer i teksten *Technologies of Sexiness* fra 2010 at debatter rundt aktørskap rundt kvinnelig seksualitet kan være både kontroversielle og kontrastfylte, nettopp fordi diskursene rundt dette ofte er det. For eksempel dreier diskursene rundt kvinnelig seksualitet seg ofte om hvordan det både kan oppleves som fornøyet og frigjørende, men samtidig reproducerer den et bilde som oppfattes som objektiviserende.¹⁶⁶ Om videoen settes i sammenheng med teksten, kan den nok oppfattes som frigjørende – de kvinnelige artistene i *Hot Girl Summer* erklærer, som artistene i *WAP*, en seksuell makt og setter seg selv i en høyere posisjon enn mennene, samtidig som bildene for det meste er av kvinners seksualiserte kropper.

Allerede i sangens første vers rapper Megan om at ingen kan håndtere henne, og at «han» tror han er noe, men han er bare en av mange. Hun sier han ønsker å være «MVP» altså «most valuable player», eller den mest verdifulle spilleren¹⁶⁷. Men rett etter sier hun «Boy, Bye», som kan indikere at i det han tror han er noe for henne, så kaster hun han bort. Hun bruker menn som leker, fordi hun kan. Dette kan tyde på at hun utnytter begjæret han har for hennes kropp, for å få det hun ønsker – men når han vil ha noe mer fra henne til gjengjeld, kaster hun ham på dør.

Denne seksuelle makten er en gjenganger, ikke bare i denne sangen, men i Hiphop sjangeren generelt. Railton og Watson forklarer at menn ofte rapper om hvordan de skal betale kvinner for å «pop their pussy» - en form for seksuell fremførelse som

¹⁶⁵ Taylor, *The Routledge guidebook to Foucault's The history of sexuality* (London: Routledge, 2017), 12.

¹⁶⁶ Evans, Riley, Shankar, "Technologies of Sexyness", 116.

¹⁶⁷ Genius.com "Hot girl summer by Megan Thee Stallion"

fokuserer rundt visningen av vulva for fornøyelsen til den mannlige tilskueren mens kvinnelige artister rapper om de økonomiske gevinstene de kan ha som følge av dette.¹⁶⁸ Det er ikke like mye av den økonomiske gevinsten her som vi skal se i sangen *My Type* - men også her blir det lagt vekt på at det disse kvinnene får i gjengjeld for å «selge» seksualitet, er materiell gevinst, blant annet gjennom setninger som «*let me drive the boat*»¹⁶⁹, eller «*kiss me in a Rolls*»¹⁷⁰, noe som indikerer at den utvalgte mannen har disse tingene. Med andre ord, mannen har penger, og kan dem på å skjemme kvinnene bort. I denne sangen, i motsetning til de andre, er det lagt et veldig fokus på at kvinnene er smarte; det blir nevnt flere ganger at Megan tar en utdanning, som for å sette lys på at hun ikke er «dum og blond».

Foucault har skrevet om patriarkatet som det bakenforliggende systemet, der han skriver om at det blir til gjennom alle mellommenneskelige interaksjoner. Taylor har skrevet om dette poenget hos Foucault:

Foucault's point, however, is that the "major domination" that we call patriarchy does not function in a top-down matter either but is relayed through countless relations across society that enforce gender roles and norms, including parent-child, teacher-student, doctor-patient, neighbour, friend and partner relations.¹⁷¹

I *Hot girl summer* blir kjønnsroller og normer repetert gjennom klær og fremstillingen av seksualitet. Samtidig ser vi gjennom sangteksten at kvinnene her også hevder egen makt ved å spille på seksualiteten, slik jeg også viste til i analysen av *WAP*. Foucault hevder at patriarkatet blir til gjennom de dagligdagse interaksjonene og det er en prosess i stadig endring. På den ene siden kan det hevdes at disse artistene gjenforteller og spiller med i det allerede etablerte maktsystemet. På den andre siden kan det hevdes at de kvinnelige artistene erklærer en utgang fra det i det de hevder er sin egen

¹⁶⁸ Railton og Watson, *Music video and the politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh university press), 97.

¹⁶⁹ Genius.com, «Hot girl summer by Megan Thee Stallion»

¹⁷⁰ Genius.com, «Hot girl summer by Megan Thee Stallion»

¹⁷¹ Taylor, *The Routledge guidebook to Foucault's Th history of sexuality* (London: Routledge, 2017), 64.

maktposisjon. Kvinnene rapper her at ved å bruke seksualitet og et konvensjonelt seksuelt uttrykk, oppnår de en makt over menn; de kan tvinne dem rundt lillefingeren. Dette får de til ved å appellere til menns seksuelle lyster og fantasier. Kan det derfor tenkes at ved å ha et bevisst forhold til dette maktsystemet, at man kan spille på de gamle konvensjonene, og dermed snu det om til din egen favør? Jeg tror det i alle fall er det artistene her forsøker på.

6.5 Oppsummering

I denne analysen har jeg tatt for meg tre hovedkategorier; (1) Skjønnhetens normering og disiplinering; (2) Den påkledde kroppen som det mannlige privilegiet; og (3) Seksuell makt. Jeg vil her poengtere de spørsmålene jeg har tatt opp i denne analysen og hvordan de korresponderer med oppgavens problemstilling: Hvordan forhandler kvinnelige artister i populære musikkvideoer betydningen av seksualitet? Hvilke visuelle og tekstlige virkemidler benytter artistene seg av for å forhandle posisjonen mellom å være seksuelt objekt underlagt et konvensjonelt maskulint blikk, og det å fremstå med seksuell subjektstatus?

I «skjønnhetens normering og disiplinering» slo jeg fast at det er et større fokus på kropp og kroppsbilde nå enn tidligere. Det sirkulerer mellom hvordan media er opptatt av kropp, og hvordan befolkningen er opptatt av kropp. Artistene i denne videoen har objektivert seg selv i sin selviscenesettelse, i lys av Levys beskrivelse av hvordan kvinner iscenesetter seg selv som en heterofil mannlig fantasi. Dette fører til et spørsmål om objektivisering og subjektstatus – kan man fremstille seg selv som et objekt og fremdeles ivareta subjektstatus i musikkvideo? Artistene har her som i *WAP* også tatt i bruk forestillinger om primitiv animalsk seksualitet, som det i viktariatiden ble gitt som en beskrivelse på svarte kvinner. Menn blir gjennom sangteksten objektivert, da mennene – særlig kjønnsorganet – blir fremstilt som en bruksgjenstand. Dette blir ikke gjenspeilet i selve musikkvideoen.

I delkapittel nummer to; «den påkledde kroppen som det mannlige privilegiet» diskuterer jeg hvordan mennene i denne videoen har fått et privilegium ved å ha på seg klær, i motsetning til de kvinnelige artistene og danserne. Dette står dermed i kontrast til

objektiveringingen av menn gjennom sangteksten. Dette har jeg hevdet skjer fordi mannen, ifølge Beauvoir, er det normative mennesket – dermed er det ikke nødvendig å fremheve hans seksualitet, da den er åpenbar i hans kjønn. Kvinnene i videoen må derimot leve opp til konvensjonen der kvinnelig seksualitet må visualiseres med fremvisning av en naken eller lettkledd kropp.

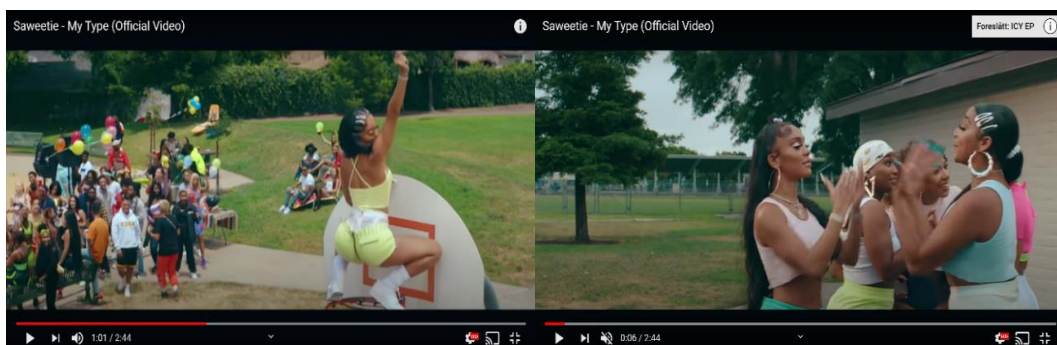
I det siste delkapittelet; «Seksuell makt», tar jeg igjen opp sangteksten som står i kontrast med de visuelle bildene fra videoen. Der de kvinnelige artistene rapper om hvordan menn gjør hva artistene ønsker, fordi de har et håp om tilgang til deres kropper. Dette, som i *WAP*, viser et paradoks der kvinnene bytter tilgang til egen kropp mot økonomisk gevinst eller gaver.

7. My Type

“Rich nigga, eight-figure, that’s my type.”¹⁷²

- Saweetie

7.1 Illustrasjonsfoto fra musikkvideo



Figur 9 Twerking I

Figur 10 Klappelek



Figur 11 Dyre biler

Figur 12 Twerking II

¹⁷² Genius.com, “My type by Saweetie”

7.2 Artist og produksjon

My Type er en låt innenfor Hiphop-sjangeren og ble utgitt med albumet «Icy» i 2019. Låten er produsert av London on da Track, også kjent som London Tyler Holmes. Han er en rapper, låtskriver, og musikkprodusent fra Atlanta. Saweetie og London skrev denne låten sammen, og den kom fort med på Billboards Top 100 liste.¹⁷³ Selv om den aldri nådde helt til topps, er dette en stor bragd. Saweetie, også kjent som Diamonte Harper, er en farget kvinne på 26 år, og er derfor en relativt ung og ny rapper fra Bay Area i California. Hun fikk sitt gjennombrudd i 2018.¹⁷⁴

Sjangermessig vil jeg kategorisere *My Type* som med *WAP*: som et sang- og dansenummer, der videoen i all hovedsak dreier seg om kroppene til danserne og deres danseegenskaper. I videoens siste del er det mange biler, og dermed er det er ikke så mye dans, men til gjengjeld er det da fokusert på sangen og Saweetie selv.

7.3 Presentasjon musikkvideo

Videoen begynner med et oversiktsbilde av Bay Area i California. Dette vet vi fordi det står skrevet over skjermen i stor blå tekst. Før det klippes til en scene plassert i noe som kan se ut som en skolegård, hvor fem afroamerikanske kvinner står vendt mot hverandre og har «klappelek», slik man ofte gjorde i barneskolen. Kvinnene er kledd i pastell og neonfarger, det gir et barnslig preg. De har alle på seg korte shorts som viser fram nedre del av rumpe, toppene de har på seg er såkalte «crop-tops», som viser frem magen.

Videoen starter med et nærbilde av et par Sneakers som henger fra en basketballkurv, det er brukt spraymaling på skoene. Bildene bytter raskt mellom å vise Saweetie sitte på en basketball nett mens hun «løkker» på tilskueren, ved bruk av fingerbevegelser, og en scene der en folkemengde danser med fem damer i front. Disse

¹⁷³ Cantor, Brian, "Saweetie Blasts Into Top 50 On Billboard Artist 100 As "My type" Soars to #21 on Hot100". URL: <https://headlineplanet.com/home/2019/09/03/saweetie-blasts-into-top-50-on-billboard-artist-100-as-my-type-soars-to-21-on-hot-100/>

¹⁷⁴ Capitalextra.com, "26 facts you need to know about 'Tap In' rapper Saweetie". URL: <https://www.capitalxtra.com/features/facts/facts-about-saweetie/>

damene er ikledd korte shorts/truser i neon farger. Her har også tre av damene crop-tops, en i BH, og med en basketballsinglet. Dansen er preget av mye hoftebevegelser. I noen klipp der resten av folkemengden kommer til syne er det bord, med det vi kan anta er alkoholholdig drikke. Disse elementene ser jeg på som stemningsskapende i videoen.

I denne delen av videoen kan det virke som om handlingen er plassert i en skolegård, noe som også kan stemme med introen og klappeleken. Sangteksten handler om at hun ikke vil ha noen andres mann med mindre han er rik, hun vil ha menn med nok penger til å fly til henne og ha dyre biler. Hun nevner også at hun «goin' dumb on the D», altså hun gjør dumme valg i jakten på penisen til denne rike mannen. Mens hun synger, ser vi at de fem damene i fokus ligger på bakken og twerker foran et begeistret publikum, og Saweetie som twerker på toppen av basketballnettet. Scenene bytter mellom denne festen i skolegården, og det som ser ut som gamle videoer av gambling og festligheter. Disse bildene er kornete og dusere i fargen.

Saweetie begynner på nytt på refrenget, men det blir en rask «pause» der de samme kvinnene fra starten av videoen ser på en manns TikTok-profil, hvor de først berømmer han for å ha godt utseende, men deretter avviser at han er deres type – han er ikke rik nok. Mens refrenget fortsetter, ser vi bildene som fortsetter å bytte mellom dagens festbilder med twerking, og de kornete bildene med twerking.

Før andre vers byttes det scene. Nå er folkemengden flyttet fra skolegården til et parkeringshus, hvor raske og dyre biler vist fram. Saweetie er fremdeles i fokus, men nå i noe mer dekkende klær, da hun har på seg en stor jakke i varme gul/oransje toner, og oransje hodetørkle. Her også ser det ut til å bli en slags gatefest, med bilder blant annet av jenter som sitter på bakken og «vugge-danser», eller gruppen tett samlet i klubb-dansing, og bilder av bilene som drifter. Også her er det tatt med bilder fra et annet miljø, med mer kornete bilder som ser ut som de er noen år gamle. I dette refrenget synger hun også om at hun og hennes «hoses», eller venninner, ikke vil være med mennene med mindre de har mye penger og råd til disse bilene, og ikke glem – de må være velutstyrt. Videoen avslutter med bilder fra denne gatefesten mens hun igjen synger refrenget.

7.4 Analyse musikkvideo

7.4.1 Ungdomskultur og infantilisering

Om vi begynner med å se på illustrasjonsbilde 10, ser vi fem kvinner stå i ring og ta del i en klappelek; en lek jeg assosierer med barneskolen. Kvinnene er kledd i pastell og neonfarger, noe som bidrar til et barnslig preg, som igjen gir inntrykk av den type infantilisering jeg beskrev i teoridelen ved hjelp av Bjerrum-Nielsen og Osborn. Mens de utfører denne klappeleken, synger de «Rich nigga, eight-figure, that's my type»¹⁷⁵ noe jeg kommer tilbake til i neste underkapittel, men som står i sterk kontrast til denne barnslige leken.

Hele første del av videoen er situert i en skolegård, noe som forsterker følelsen av barn/ungdom. Dette bringer meg videre til diskusjonen Bjerrum-Nielsen tar opp i teksten *Spenningen mellom seksualisering og infantilisering*.¹⁷⁶ Hun begynner med å ta opp hvordan den yngre generasjonen har et mer anstrengt forhold til egen kropp, hvordan medie- og skjønnhetsindustrien har hatt en enorm betydning for idealer og selvfølelse. Videre tar hun opp at unge jenter i høyere grad blir seksualiserte fra ung alder, samtidig som de har et nærmere forhold til foreldrene, der de blir infantilisert i det foreldrene forsøker å styre dem til å bli «vinnere» gjennom hardt skolearbeid og idrett. Hun skriver:

Misforholdet mellom å bli seksualisert gjennom mote- og medieindustrien og å bli infantilisert gjennom de voksnes styring, kan føre til både forvirring og skam (for slett ikke å snakke om de pedofile overtoner som den kan gi seksualiseringen). (...) og man kan videre spørre seg hvilke konsekvenser det eventuelt ville kunne ha også for kravet til jentene om å iscenesette seg selv som seksuelt objekt fra stadig yngre alder.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Genius.com, "My type by Saweetic"

¹⁷⁶ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

¹⁷⁷ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

I denne videoen, som i de to forrige, er det et sterkt fokus på kropper, da særlig kvinners kropper. I og med at videoen også er situert i en skolegård kan vi anta at videoen er ment for unge mennesker og dermed er en del av medietilbudet rettet mot ungdom. Det sterke fokuset på seksualisering i medietilbudet for ungdom er med på å lage normer som styrker kravet for unge jenter om å iscenesette seg selv som seksuelt objekt, som Nielsen hevder i sitatet over.

Artistene Saweetie er også en ung kvinne i 20-årene, født i 1993 – dermed er hun en del av den generasjonen Nielsen skriver om. Hun er oppvokst med dette skjønnhets- og seksualiseringsidealet, og hun repeterer gjennom denne videoen disse normene ved å ha søkelys på rumpe, se illustrasjonsbilde 9 og 12. Nielsen skriver at mens «*de unge jentene vi intervjuet i 1990 ønsket å være tynne og i form, ønsker dagens unge kvinner å være enda tynnere og samtidig fremstå som sexy med store bryster og svulmende lepper.*»¹⁷⁸ For dagens unge er det derfor ikke lengre «nok» å være tynne, spreke, og friske. Det er nå også viktig å fremstå som sexy og sensuell, noe som også fremstilles i denne videoen med de nevnte rumpene og kroppsfokuset på seksualiserte bevegelser. Nielsen skriver at dette er noe man også ser i arbeidssituasjoner, ikke bare i privatliv, og at unge kvinner nå blir «*fanget i en felle som henter sin kraft fra den seige kulturelle og kjønnede motsetning mellom å være subjekt og å være objekt.*»¹⁷⁹ Dette viser til en kulturell dybdestruktur blant unge.

Nielsen har redigert boken *Forskjeller i klassen*¹⁸⁰, og skrevet kapittelet *Nye jenter*.¹⁸¹ Nielsen skriver der om hvordan mange av modernitetskravene, som ansvarlighet for egen utvikling og refleksivitet, går godt sammen med typisk jentesosialisering. Kroppen og viktigheten av å iscenesette seg i den heteroseksuelle posisjonen kommer derimot i veien, og det er en tvetydighet i den populære jenteposisjonen, der de fremdeles skal opptre som flink pike, men samtidig skal fremstille seg som et objekt for guttens blikk. Hun skriver:

¹⁷⁸ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

¹⁷⁹ Bjerrum-Nielsen, «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering».

¹⁸⁰ Bjerrum-Nielsen, *Forskjeller I klassen* (Oslo: Universitetsforlaget, 2014).

¹⁸¹ Bjerrum-Nielsen, *Forskjeller I klassen* (Oslo: Universitetsforlaget, 2014), 76-94

Undersøkelser av jenter og gutter i ungdomsskolen viser hvordan jenter ofte svinger mellom å eksponere sin kropp for å demonstrere at de er voksne, og å skjule den for ikke å få sexistiske kommentarer fra guttene.¹⁸²

Sitatet ovenfor viser tydelig hvordan unge jenter balanserer på et tveegget sverd mellom seksualisering og infantilisering, som jeg har diskutert ovenfor. Som nevnt styrkes seksualiseringen av unge jenter gjennom media, og media har et større fokus på denne seksualiseringen da de gjenspeiler samfunnet og dets trender. Dette ser vi særlig i populærkultur og motebilde, som ungdom gjerne preges av. *My Type* videoen bidrar dermed til å videreføre og styrke et bilde av unge kvinner som seksualiserte, og ilegger dermed også et krav til unge jenter om at det å vokse opp betyr en seksualisert kropp, som gjerne må eksponeres – men ikke for mye, de vil ikke motta sexistiske kommentarer. Det kan dermed tenkes at Saweeties seksualisering og eksponering er en nødvendighet produsert av et seksualisert mediebilde og samfunn.

7.4.2 Kroppslig kapital i bytte for økonomisk sikkerhet

«*Rich nigga, eight-figure, that's my type*»¹⁸³ er en setning fra sangens refreng, og man kan høre den igjennom hele videoen. En setning man kan tolke som et ønske om å heve sin egen status, men også som om kvinnene er såkalte «gold-diggers», altså kvinner som kun blir sammen med rike menn for å kunne leve av deres inntekt. De gjentar også denne setningen i musikkvideoens første scene med klappeleken. I sangens første vers synger Saweetie «*Lamborghini keys, pussy dripping ice, he get flown out to me*».¹⁸⁴ Sangteksten handler som allerede nevnt om at hun kun vil ha forhold med rike menn, menn som har råd til privatfly og dyre biler. Hun nevner også at hun «*goin' dumb on the D*»¹⁸⁵, altså hun gjør dumme valg i jakten på penis til denne rike mannen.

¹⁸² Bjerrum-Nielsen, *Forskjeller I klassen* (Oslo: Universitetsforlaget, 2014)lev, 88

¹⁸³ Genius.com, “My type by Saweetie”

¹⁸⁴ Genius.com, “My type by Saweetie”

¹⁸⁵ Genius.com, “My Type by Saweetie”

I videoen ser vi, som i de andre videoene, et fokus på kvinners rumper og deres danseegenskaper gjennom twerking, se illustrasjonsbilde 9 og 12. Selve teksten handler derimot om hvor rik en mann må være for å få tilgang til dem, som i setningen over, som handler om kvinnelige kjønnsdeler. Kjønnsdeler som drypper is kan tolkes som et rent seksuelt bilde – han får orgasme, men om vi legger fokuset på isen, kan det tolkes som om hun er iskald og utilgjengelig med mindre han blir fløyet ut til henne – i det jeg vil anta er en henvisning til et privatfly. Artisten nevner i sangteksten et 8-sifferet-tall i amerikanske dollar når hans rikdom nevnes. Begge disse tolkningene kan være like troverdige, særlig fordi Lamborghini-nøkler blir nevnt rett før dette, det vil si nøkler til en ekstremt dyr bil.

Gjennom hele sangteksten er det en klar objektivering av menn, med setninger som «*eight-inch big, ooh, that's my type*»¹⁸⁶, eller alle referansene til hvor mye penger han må ha. Dette gir uttrykk for en forventning av mannen som forsørger. Når Saweetie gjennom denne videoen rapper at en mann må tjene nok for å kunne få henne, samtidig som bildene viser henne halvnaken og rister på rumpen, skaper det indikasjoner om at hun bytter sin egen kropp og hennes potensielle reproduksjon mot hans forsørgelse, status, og penger: kroppslig kapital mot økonomisk sikkerhet. Her finner vi idealer med røtter tilbake i viktorianske ekteskapsideal, slik jeg diskuterte i analysedelen av *WAP*.

I viktoriatiden var det slik at mennene ble sett på som voksne nok til å kunne gifte seg i det de var i stand til å forsørge en kone og barn.¹⁸⁷ Som nevnt var det ingen tilsvarende krav til kvinnene for egenforsørgelse på denne tiden. I land med fungerende velferdsstater med idealer om likestilling virker denne løsningen utdatert. Samtidig er nok ikke Saweetie alene om å hungre etter en forsørger.

7.4.3 Fortid og Nåtid – forhandling av kulturelle normer

¹⁸⁶ Genius.com, “My type by Saweetie”

¹⁸⁷ Bossche, *Moving out: Adolescence* (Oxford: Blackwell Publishing, 1999), 88.

Klippene fra nåtid og fortid består begge av festscener, med blant annet bilde av jenter som sitter på bakken og «vugge»-danser, eller gruppen med mennesker tett samlet i klubbdansing. Bilder av alkoholholdig drikke i klippene fra begge tidsepokene tyder på at det refereres til festligheter og feiringer som har foregått i flere generasjoner. (Ingenting har forandret seg). Det er også bilder av biler som drifter, det vil si flere klipp med kornete kvalitet som kan forestille fortid, og skarpe bilder fra nåtiden. Mens det byttes mellom klippene fra fortid og nåtid, synger Saweetie om at hun og hennes «hoes», eller venninner, ikke vil være med mennene med mindre de har mye penger og råd til disse bilene, og ikke glem – de må være velutstyrt.

Litteraturviter Lidia Kniaż-Hunek har i artikkelen *My City, My 'Hood, My Street: Ghetto Spaces in American Hip-Hop Music* (2017) beskrevet Hiphop som en kulturell bevegelse født i gatene i Bronx, New York, på slutten av 70 tallet. Denne kulturen besto av rapping, rytme, DJ-ing, Street dans, og graffitimaling.¹⁸⁸ De kornete bildene fra *My Type* videoen kan se ut til å stamme fra denne tiden, slutten av 70-tallet eller begynnelsen av 80-tallet. De kornete bildene indikerer starten på denne kulturen i musikkverden, og de skarpe bildene viser hvordan denne kulturen holdes ved like.

Som beskrevet, gir det konstante skiftet mellom bilder fra fortid og nåtid sterke assosiasjoner til vedvarende kulturelle normer. I den tidlige Hiphop generasjonen var det vanlig å ta opp politiske problemer, mens i dagens er det mer vanlig å spille på seksualitet.¹⁸⁹ Musikkvideoene opp til 2000-tallet tok for seg såkalte «ghetto»-problemer, der afroamerikanere og latin-amerikanere gjerne kom fra arbeiderklassen, og disse miljøene var preget av mye kriminalitet. Lokasjonen i *My Type* videoen ser ut til å ta inspirasjon fra denne tradisjonen, og gir som nevnt en assosiasjon til at denne kulturen, og at normene innad i den, vedvarer.

I samfunn der fattigdom regjerer, er ofte kriminaliteten høyere. Særlig økonomisk kriminalitet, både for å søke makt, men kanskje mest fordi man ønsker et bedre liv for seg selv og sin familie. Som jeg nevnte i analysen for *WAP*-videoen, var

¹⁸⁸ Kniaż, «My City, My 'Hood, My Street: Ghetto Spaces in American Hip-Hop Music». 115

¹⁸⁹ Kniaż, «My City, My 'Hood, My Street: Ghetto Spaces in American Hip-Hop Music». 115

det vanlig før kvinners inntog på jobbmarkedet at en kvinne kunne øke sin status gjennom ekteskap; dette kunne bli sett på som en kvinnes karrierevei. I arbeiderklassen var det derimot vanlig at også kvinner jobbet, men her også kan det tenkes at kvinner kunne forsøke å øke sin sosiale status gjennom et «godt» ekteskap, dette ville bety å komme ut av de fattigere områdene med mye kriminalitet. Derfor er det naturlig å tenke at der mødre generasjonene kanskje var avhengig av å finne seg en mann med penger for å komme seg opp i verden, signaliserer artistene i *My Type* at det fremdeles kan være et ideal. Dermed blir gamle normer, der mannen blir sett på som familiens forsørger (breadwinner) videreført i *My Type* videoen. Kan det hende at *My Type* videoen signaliserer at både idealer om likestilling ikke er like fremherskende i USA, og at kvinner i fattigere områder fremdeles er avhengig av å alliere seg med menn som kan forsørge dem? USA har heller ikke en velutviklet velferdsstat med et offentlig helsevesen og støtte til utdanning for alle. Mot denne bakgrunnen kan det være viktigere å kunne finne seg en økonomisk stabil mann, enn utdanning, jobb, og selvforsørgelse?

7.5 Oppsummering

I analysen av *My Type* har jeg fokusert på tre forskjellige tema: (1) Ungdomskultur og Infantilisering, (2) Kroppslig Kapital i bytte for økonomisk sikkerhet, og (3) Forhandling av kulturelle normer.

Gjennom temaet ungdomskultur og infantilisering utforsket jeg forholdet mellom media, herunder populærkultur, og kulturen blant vanlige ungdommer. Jeg skrev om hvordan disse påvirker hverandre gjensidig, og at dette bidrar til en økt seksualisering av ungdom, særlig jenter. Jeg diskuterte også hvordan unge jenter balanserer på et tveegget sverd når det gjelder infantilisering og seksuell eksponering. Jentene ønsker å vise at de er voksne ved å vise seksualitet og eksponere egen kropp, samtidig ønsker de å unngå sexistiske kommentarer fra guttene. Dette skjer samtidig som de må møte de idealene og målene voksne rundt dem har satt for å gjøre barna om til vinnere i et konkurransepreget samfunn. I min analyse hevdet jeg at *My Type* videoen har oppstått fra dette seksualiserte mediebildet og spiller inn i en tradisjon som skaper dette skjønnhets- og seksualiserte idealet. Som Nielsen skriver unge kvinner, her også

Saweetie, fanget i en felle som drar kraften fra kulturelle og kjønnede motsetninger mellom det å være objekt og subjekt.

Under temaet kroppslig kapital i bytte for økonomisk sikkerhet drøftet jeg hvordan de hyperseksualiserte bildene i sammen med den seksualiserte teksten gir ett inntrykk av at kvinner må velge en mann med mye penger. Om mannen ikke kan forsørge kvinnen og hennes dyre vaner, har han ikke penger nok, og fortjener dermed ikke tilgang til hennes kropp. Både i *WAP* videoen og i enda større grad i denne videoen legges det frem et krav om økonomisk sikkerhet før den nevnte mannen får tilgang til hennes kropp.

I analysens tredje underkapittel, diskuterte jeg forhandling av kulturelle normer, deriblant også paradokset med «breadwinner»-modellen som diskutert i forrige underkapittel. Gjennom Hiphopens historie så vi hvordan sjangeren har utviklet seg fra et politisk ståsted til et som er mer seksualisert. Jeg beskrev hvordan Saweetie bruker effekten med kornete bilder for å henvise til en annen tid, og hvordan dette gir signaler om hvordan ingenting har forandret seg. Hvordan mødregenerasjonene var avhengige av en mann av bedre sosial status for å heve sin egen, og hvordan Saweetie indikerer at det samme gjelder i dag. Jeg argumenterte for at dette kanskje særlig kunne sees i arbeiderklasse miljøer, som i tidlig Hiphop ble kalt for ghettos, med stor populasjon av latin-amerikanere og afroamerikanere - samfunn som også er sterkt preget av (gjeng)kriminalitet. Gjennom scenene i videoen ser vi referanser til denne kulturen og disse områdene – dette har fått meg til å spekulere i om kvinner bruker egen kropp til å søke økonomisk gevinst, og et bedre liv.

8. Bad guy

“I’ll let you play the role; I’ll be your animal.”¹⁹⁰

- Billie Eilish

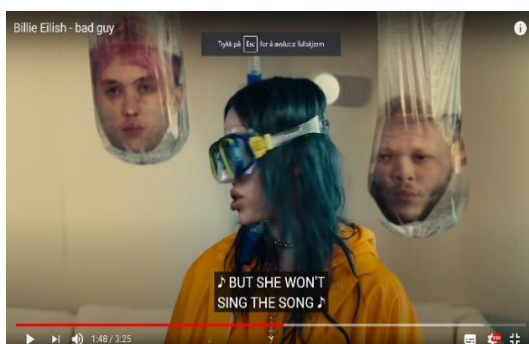
8.1 Illustrasjonsfoto fra musikkvideo



Figur 13 Blå Knær



Figur 14 Heller melk



Figur 15 Surrealisme



Figur 16 BDSM

¹⁹⁰ Genius.com, “Bad guy by Billie Eilish”

8.2 Artist og produksjon

Bad Guy er en låt av Billie Eilish. Hun er en hvit kvinne, kjent for å skape musikk i sjangeren elektropop som er både melankolsk, men også indie-inspirert. Låten er skrevet av Eilish og Finneas O'Connell, og produsert av Finneas (hennes bror). Sangen ble publisert i 2019 på albumet «*When we all fall asleep, where do we go?*»¹⁹¹ Regissøren av musikkvideoen er Dave Meyersen, en kjent amerikansk musikkvideoprodusent¹⁹². Jeg valgte denne videoen fordi den passet med de parameterne jeg hadde valgt ut, men også fordi den på mange måter står i kontrast til de tre andre videoene. Sangen ble raskt nummer en på Billboards Topp 100 liste, dermed ble også Eilish første person født i dette århundret som tok den plassen. Hun er bare 18 år gammel, og 17 da hun skrev denne sangen. Hun har også klart å holde denne plassen i hele 19 rekordlange uker.¹⁹³

Som illustrasjonsbildene viser har *Bad Guy* videoen, i motsetning til *WAP*, tatt i bruk enda mer spesialeffekter, som den redigerte bakgrunnen for enkelte scener, eller når det henger to hoder i plastposer bak Eilish. Videoen er dermed en hybrid mellom kategori fire i Railton og Watsons inndeling av kategorier i musikkvideoer; spesialeffekt ekstravaganse - der menneskelig fremføring er overskygget av spesialeffekter, og kategori seks; den forsterkede fremførelse, der de visuelle elementene oppstår gjennom sangens narrativ og assosiasjoner. Fordi sangteksten her byr på et narrativ, men også indikerer en form for motivasjon for handlingene gjennom videoen, om enn ikke en helt klar motivasjon. En annen motsetning til artistene i de andre videoene er at Eilish er kjent for å bruke store klær som ikke viser frem kropp, da hun ikke ønsker å ha sin egen kropp seksualisert. Dette gjør også at *Bad Guy* ikke kommer opp i kategorien sang- og

¹⁹¹ Songfacts.com, "Bad Guy by Billie Eilish". URL: <https://www.songfacts.com/facts/billie-eilish/bad-guy>

¹⁹² Davemeyers.com, "Biography". URL: <https://davemeyers.com/music-videos/>

¹⁹³ Trust, Gary, "Billie Eilish's 'Bad Guy' Hits No. 1 on Billboard Hot 100, Dethroning Lil Nas X's 'Old Town Road' After Record 19 Weeks on Top". 19.08.2019. URL: <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/8527749/billie-eilish-bad-guy-number-one-hot-100>

dansenummer. Selv om den også har former for dans og selvfølgelig sang, er det ikke fremhevet på samme måte, da Eilish ikke ønsker det samme fokuset på egen kropp.

8.3 Presentasjon musikkvideo

Musikkvideoen begynner med at kamera tar inn en gul vegg og hører Eilish si hun har tatt ut tannreguleringen (Invisalign) sin og at dette er albumet hennes. Deretter ser vi Eilish sparke gjennom en gul vegg. Hun er iført en gul bukse, gul hettegenser, samt flere ringer. Hun kommer ut og fremstiller seg som klumsete før hun graver i munnen, og plukker noe ut som jeg vil anta er denne tannreguleringen. Det står en mann der, kledd i svart skinnjakke, en svart høyhalset genser, og svarte jeans. Han rekker ut hånden og Eilish legger reguleringen i hånden hans, før hun snur seg og ser direkte inn i kamera. Scenen skifter til et blått rom der Eilish er kledd i en hvit oppkneppet skjorte, med sølvkjeder rundt halsen. Kameraet er rett på ansiktet hennes, som et portrett. Hun ser direkte inn i kameraet mens blod renner fra nesen. Det blir foretatt raske sceneskifter mellom bildene der hun sitter med den rennende nesen, og bilder der hun danser foran den gule veggen vi så i begynnelsen. Hun synger om noen som sniker seg rundt, som en kriminell. Hun nevner også i sangteksten at blod renner fra nesen hennes, slik vi også ser i videoen. Det er ikke nevnt eller vist hvorfor hun blør, men kan det ha med denne personen hun synger om som oppfører seg som en kriminell? Mens Eilish danser foran veggen, står mannen fremdeles like stiv som en statue, der hånden er utstrakt som for å ta imot noe mer fra henne.

Det blir foretatt raske klipp mellom de ulike scenene, nå også mellom nærbilder av knærne hennes. Hun er iført hvite shorts som går rett over knærne. Hun har blåmerker på begge knær, noe som står i sterk kontrast til den hvite shortsene. Det blir redigert til bilder av knær med blåmerker. Rett før det første minuttet (når refrenget har begynt) er forbi, blir det klippet til en scene der Eilish sitter i bakgrunnen, kledd i svart høyhalset genser og cargopants, og med store smykker rundt halsen. Foran henne står en rekke middelaldrende menn med struttende mager. De trekker magen inn og ut som i en dans. De har fargerike t-skjorter og ansiktet er ikke synlig, sett bort fra en mann som

står i helfigur vedsiden av Eilish. Det er en kraftig mann med stort gullsmykke, skjegg, og tatoveringer. Scenen skifter fra bildet med mennene til et bilde der hun sitter i en olabil, med flere gutter på trehjulssykler bak henne. I denne scenen er hun kledd i rød genser, rød shorts, røde sko og store gullkjeder. Her også et ganske dekkende antrekk, bortsett fra bare legger.

Det klippes til en scene der hun kneler over en mann ikledd blå dress og joggesko, her er hun fremdeles helkledd i sort. Hun har en fot på brystet hans, som for å holde han nede. Først får kamera et lite glimt av at de er ute i gaten, og hun heller fuglemat i munnen hans mens duer samler seg rundt. Så bytter scenen til noe som er et helt klart fotomanipulert rom, med røde sanddyner og skyter som svever forbi. Her ser det ut som det er brukt greenscreen. Hun presser som sagt denne mannen ned, men nå er det ikke lengre fuglefrø i munnen, det ser ut som «Fruitloops», en frokostblanding fra USA. Hun heller nå melk i munnen hans.

Det klippes til en scene der hun står i den gule joggedressen igjen, nå ikledd dykkemaske og snorkel. Ved siden av henne henger det to mannlige hoder i plastposer. Hun tar fingeren og stikker hull i den ene posen. Scenen bytter tilbake til hvor hun kneler over mannen i dress, deretter til hun sitter i skjorten, før vi får ett nærbilde av mennene som satt på trehjulssykler sammen med henne. Deretter bytter det raskt mellom scenene. Når hun synger siste vers er hun i et mørkt rom med rødlige toner, ikledd en «choker», et smykke som sitter som et halsbånd rundt halsen. På dette smykket er det lange pigger, hun er også ikledd en svart t-skjorte og shorts. Mens hun synger sitter hun oppå en mann som tar armhevninger, hun sitter med bena i kors og har den ene hånden på nakken hans. Rommet er mørkt, med tente lys og en lampett som lyskilde.

8.4 Analyse musikkvideo

8.4.1 BDSM estetikk

Bad Guy videoen er svært interessant som en motsetning til det vi ofte ser i en såkalt «Striptease» kultur¹⁹⁴, som er vanligere og vanligere ikke bare innenfor sjangeren musikkvideo, men også en del av mediebildet for unge. I denne videoen er det i motsetning til de andre videoene jeg har analysert ikke et fokus på nakenhet eller kvinners kropper. Det betyr ikke at sex eller seksualitet er unnlatt i videoen, det er heller vist fram på andre måter – som for eksempel ved hjelp av BDSM-estetikk. Her vil jeg gjenta hvordan det store norske leksikon beskriver BDSM: *BDSM er et samtykkende, avtalt og ofte erotisk samspill som involverer elementer av binding (på engelsk bondage) og disiplin, dominans og underkastelse (på engelsk submission), eller sadisme og masochisme.*¹⁹⁵

I en av de første scenene i videoen ser vi et nærbilde av knær, se illustrasjonsbilde 13. De er som beskrevet blå og dette kan føre til ulike assosiasjoner. Det kan indikere at hun for eksempel har stått lenge på knærne, som igjen kan gi assosiasjoner til utførelsen av oralsex, å bli tatt bakfra, eller det å knele for noen som en underdanig i et BDSM-spill. Om vi ser nærmere på sangteksten «*Bruises on both my knees for you, don't say thank you or please, I do what I want when I'm wanting to*»¹⁹⁶ får jeg assosiasjoner til seksuell tilfredsstillelse av en mann, særlig fordi hun sier hun har fått disse blåmerkene «for deg». Hun henviser derfor til at hun har fått de mens hun utfører noe på vegne av noen andre, men det å ha fått disse blåmerkene «for deg» kan fremdeles også være fordi hun har knelt i en underdanig tilstand. Det som er særlig interessant her er at hun insisterer på at det handler om sin egen lyst – hun gjør det hun selv ønsker, ikke fordi noen andre ber henne om det. Her og videre gjennom videoen kan det tenkes flere nyanser mellom underdanig og dominant. Det spilles hele tiden på en forhandling mellom to parter. Allerede i første scene, der hun tar reguleringen ut av

¹⁹⁴ Attwood og Holland, *Keeping fit in six inch heels* (London: Tauris & Co, 2009), 168.

¹⁹⁵ Snl.no, «BDSM»

¹⁹⁶ Genius.com, “Bad guy by Billie Eilish”

munnen og legger den i hånden på en mann, tar hun en dominant rolle, mens i denne scenen tar hun på seg en underdanig rolle for noen, men på egne betingelser.

Som jeg har beskrevet, er det også to scener med en mann liggende på bakken. I den ene heller hun fuglefrø, og i den andre fyller hun fruitloops i munnen på ham mens hun heller melk – se illustrasjonsbilde 14. Disse scenene der hun holder han nede, og fyller munnen hans med ulike ting, kan gi assosiasjoner til BDSM-kultur, der enkelte ønsker å bli ydmyket og tatt kontroll over. Bruken av melk kan også gi assosiasjoner til kroppsvæske, eller en mulig morsrolle (morsmelk), dermed også en infantilisering av mannen. Mens denne scenen pågår, synger Eilish «*I like it when you take control, even if you know that you don't own me, I'll let you play the role, I'll be your animal*»¹⁹⁷. Sangteksten indikerer det motsatte av hva som vises gjennom videoen. Rollen hun spiller i videoen er dominerende – der hun har kontroll over mannen. Mens han ligger nede, kan hun gjøre hva hun vil med han. I sangteksten sier hun derimot at hun foretrekker når han tar kontroll. Hun gjør det også klart at det er et rollespill, der begge har samtykket. BDSM er, som jeg har nevnt tidligere, en kontraktutveksling der man i forkant bestemmer hvem som er den dominante, og hvem som er den underdanige. Her går man også gjennom hva man har lov å gjøre med hverandre, slik at det ikke oppstår konflikter.

Hun synger at de kan late som om han har kontrollen, og at hun er dyrisk, hun kan være hans dyr. I videoen, i scenen med fuglefrø og duer, er dette helt klart snudd om. Duene virker til å bidra til å forsterke assosiasjonen med det dyriske, slik at man lettere kan koble han eller henne inn i den rollen. I denne videoen er det gjort klart at det ikke er nedverdiggende å være noens dyr, i motsetning til for eksempel sanger som *Blurred Lines*, en populær pop sang med tydelige sexistiske undertoner fra 2013. Der det å beskrive en kvinne som «animal» er gjort med en helt annen undertone.

Jussprofessor Ummni Khan beskriver fremstillingen av BDSM i popkultur som noe ambivalent. Khan beskriver hvordan kink, altså seksuelt spennende eller uvanlig atferd, kan være portrettert som sexy, sublimt, komisk, patologisk, terapeutisk, og

¹⁹⁷ Genius.com, “Bad guy by Billie Eilish”

mer.¹⁹⁸ I denne musikkvideoen vil jeg legge vekten på det komiske, med den tydelige manipulerte bakgrunnen. Fotomanipulasjonen og frokostblandingen gjør at jeg drar assosiasjoner til en form for lek som vi ser gjennom hele musikkvideoen, men det er også helt klart en form for maktutveksling.

Denne maktutvekslingen er kanskje særlig tydelig i videoens siste scene, hvor hun sitter på en manns rygg mens han tar armhevnninger. Hun er ikledd en choker og rommet er mørkt i rødlige toner – se illustrasjonsbilde 16. Hun har også den ene hånden på nakken hans – noe som kan indikere enda sterkere at hun har kontroll over han. I det siste verset av sangen sier hun at hun liker å provosere, hun liker når han blir sint, og foretrekker at han er alene. Hun synger også «*You said she's scared of me? I mean I don't see what she sees, but maybe it's 'cause I'm wearing your cologne*»¹⁹⁹. Når Eilish synger at «hun», altså kvinnen nevnt i sitatet, er redd for henne, og at dette kan begrunnes ved at Eilish bruker «hans» parfyme, altså mannen nevnt gjennom hele sangteksten, kan dette både indikere at kvinnen føler en frykt for at hun blir utkonkurrert, altså at mannen er en utro kjæreste. Dette indikerer at Eilish er den som har kontroll over situasjonen, hun er den som sitter igjen med å få det hun vil – her kjæresten til kvinnen. På denne måten er Eilish i en lik posisjon som kvinnene i de andre videoene, deriblant *WAP*, ved at hun får det slik hun vil – her ikke gjennom en byttetransaksjon med egen kropp, men heller gjennom et dominant maktforhold. Parfymen kan dermed også skape assosiasjoner ved at hun tar hans posisjon ved å bruke hans lukt, og slik også tar kontroll over ham, slik som ved de andre mennene i videoen.

8.4.2 Lek og overgangen fra barn til voksen

Det er tre scener jeg særlig vil analysere som kan knyttes til overgangen mellom barn og voksen. I musikkvideoens første scene ser vi Eilish ta ut reguleringen sin og legge den i hånden på en mann, dette kan gi assosiasjoner til en ungdomstid og en overgang mellom barn og voksen.. I scenen kan det gis inntrykk av at mannen hun står med jobber som

¹⁹⁸ Khan, *Fifty shades of ambivalence* (New York: Routledge, 2018), 59.

¹⁹⁹ Genius.com, “Bad guy by Billie Eilish”

sikkerhetsvakt – da han er helkledd i sort og står stille som en statue. Han har ingen aktiv rolle, men det kan se ut som han står og passer på. Mannen holder ut hånden, som om han er klar for å ta hva enn Eilish vil gi han. Når hun tar reguleringen ut og legger det i hånden hans, er det nærmest som å se ett barn spytte ut mat det ikke liker, for å så legge det i hånden på forelderen sin. Når hun har lagt fra seg reguleringen begynner hun å danse.

I videoens andre scene er det kuttet til et nærbilde av Eilish, der blodet renner fra nesen hennes, og i en senere scene bruker hun hånden for å gni blodet i hele ansiktet. Blod i seg selv kan gi assosiasjoner til smerte, men for en jente kan blod også bety overgangen til å bli voksen. Fra gammelt av var det slik at jenter ble ansett som voksne, eller kom i inngangen til voksenlivet da de kom i puberteten, for kvinner når de fikk sin første menstruasjon. I dag blir menstruasjon ofte sett på som en indikator på overgangen fra barn til ungdom, men tidligere - blant annet i viktoriansk tid - ble menstruasjon sett på som en overgang til voksenlivet. Selv om det ikke er vanlig å tenke på unge jenter som får sin første menstruasjon som voksne, er dette fremdeles en assosiasjon vi gjenkjenner.

Bossche skriver om når barn i viktoriatiden gikk over til å bli ansett som voksne eller overgangen til ungdomstiden, som var et nytt kjennetegn, eller en ny inndeling på den tiden. Her skriver han om hvordan guttene i den øvre middelklassen og overklassen gjerne ble sendt av gårde til kostskoler når de nådde puberteten, slik at de ikke skulle vokse opp så fort - han skriver derimot ingenting om hva som ble gjort for jenter slik at de slapp å vokse opp eller skulle få seg en utdanning.²⁰⁰ Det kan dermed tenkes at så snart jentene hadde fått sin første blødning, ble de ansett til å være i riktig alder til å finne en passende ektemann. Om vi tenker oss at blodet representerer menstruasjonen og overgangen fra barn til voksen, er det en del av Eilish symbolikk gjennom hele videoen at hun har vokst opp – hun er ikke lenger ett barn.

På samme tid er kroppen hennes tildekket gjennom hele videoen, nærmest beskyttet, på lik måte som man vil beskytte barn. Ofte, når barnestjerner vokser opp, velger de å hyperseksualisere seg selv for å riste av seg stemplet som barnestjerne. Se

²⁰⁰ Bossche, *Moving out Adolescence* (Oxford: Blackwell Publishing, 1999), 84.

for eksempel Disneystjerner som Christina Aguilera, Britney Spears, eller nylige som Miley Cyrus. Dette skaper ofte ett sjokk blant publikum, men har også vist seg å være svært effektivt da alle overnevnte har store karrierer i etterkant, og ingen assosierer dem med deres tidligere jobber som barnestjerner lenger. Eilish har ikke gjort som dem - hun har vært veldig klar gjennom intervjuer at hun på ingen måter ønsker å vise fram kroppen sin – og ikke skjønner hvorfor det skal være et så stort press på akkurat dette. I likhet med Disneystjernene har hun brakt inn seksualitet, ikke i form av nakenhet, men i form av BDSM-estetikken som jeg har diskutert. På tidspunktet når denne videoen ble sluppet var Eilish 17 år gammel. Mange vil nok argumentere for at hun er veldig ung til å spille på denne type seksualitet, men samtidig bruker hun komiske og surrealistiske effekter som tar høyde for hennes unge alder og barnlighet – samtidig som hun forsøker å tre inn i de voksnes rekke.

Den tredje scenen er når Eilish er på en olabil foran flere menn på trehjulssykler. Olabiler og trehjulssykler er noe vi assosierer med barn og lek. Dette gir et barnslig inntrykk, men kan også gi assosiasjoner til makt. Om dette hadde vært faktiske barn og en av dem hadde hatt en olabil mens de andre hadde hatt trehjulssykler, ville barnet med olabilen ha vært det «kule» barnet, og dermed gitt potensiale for mest makt i gruppen. Samtidig indikerer denne scenen en form for infantilisering, der de voksne menneskene vist i videoen er gjort barnlige gjennom aktivitetene som utspiller seg. Dette stiller seg i sterk kontrast til den tidligere scenen, der Eilish sitter bak en rekke brautende menn. Scenebyttet mellom mennene for deretter å gå rett til det infantile gir sterke assosiasjoner til en konvensjonell estetikk der den unge kvinnen er sett på som attraktiv, og det veldig unge seksuelle objekt. Soyoung Kim, en journalist ved Harvard Crimson, har i kommentar om moderne musikkvideoer fra 2013 skrevet:

Female artists are often depicted as a hybrid between children and sexually developed adults (...) essentially infantilizing mature adult women, making them seem like utterly clueless children who must depend on older men to teach them about love.²⁰¹

Sitatet gjør det klart at de scenebyttene vi ser i denne videoen, eller på flere av scenene i *My Type* videoen som jeg har beskrevet, er det en vanlig praksis å iscenesette kvinnene som yngre og dummere. I *My Type* var det tydelig at hun forsøkte å fremstille det slik at

²⁰¹ Kim, «Female empowerment or exploitation? »

hun trengte en mann som forsørger, mens jeg ikke ser noen indikasjoner i denne sangteksten på at hun trenger noe fra en mann. Samtidig iscenesetter hun seg derimot til tider i videoen som et ungt seksuelt objekt.

Med bakgrunn i denne argumentasjonen vil jeg hevde at videoen tar oss inn i et infantilt og tvetydig seksuelt univers. Dette åpner også opp for en mulig assosiasjon til det pedofile og en Lolita-estetikk. Der er også andre bilder som er tydelig infantile. Blant annet bildet med de blå knærne og kortbuksene – det gir ikke bare assosiasjoner til utførelsen av oralsex - kortbukser og blå knær er ofte noe vi assosierer med barn. Melk og Fruitloops som jeg tidligere har argumentert for er et symbol for BDSM og kan også sees på som en infantilisering av mannen, da melk kan assosieres med morsrollen og amming. Fruitloops er også en frokostblanding laget for barn. Det er dermed flere scener som gir assosiasjoner til en BDSM-estetikk, som også kan trekkes mot infantilisering. De to svært motstående assosiasjonene til BDSM og infantilisering som går gjennom hele videoen som får meg til å tenke på denne videoen som en mulig referanse for Eilish sin egen reise inn i voksen livet - hennes måte å si ifra om at hun nå vil bli ansett som voksen; hun har vokst opp.

8.4.3 Bad girls

Sangen heter *Bad Guy* og refrenget begynner med å beskrive en såkalt *Bad Guy*, «*So you're a tough guy, like it really rough guy, Just can't get enough guy, chest always so puffed guy*»²⁰², men så snur hun om og sier at det er hun som er the *Bad Guy*, og hun fortsetter «*Make your mama sad type, make your girlfriend mad type, might seduce your dad type, I'm the bad guy, duh*».²⁰³ Hun starter dermed med å gi en beskrivelse av en såkalt brautete type, en som tar plass og som enten er eller forsøker å virke tøff – alltid klar for action og ikke redd for vold. Videoen viser flere menn som står på rad og rekke

²⁰² Genius.com, "Bad Guy by Billie Eilish"

²⁰³ Genius.com, "Bad Guy by Billie Eilish"

- med gullsmykker, store mager, og ser generelt sett ganske kraftige ut. Smykkene og det strenge uttrykket får meg til å assosiere til stormagete menn, pondus, og makt, og at dette kan knyttes til gangster-estetikk, samtidig som de dansende magene gir et komisk uttrykk.

I scenen her sitter Eilish i bakgrunnen og synger, og ser ut som hun er den som bestemmer over disse mennene slik de står oppstilt pent på rekke foran henne. Det virker som om hun begynner med å beskrive disse mennene, men midt i refrenget snur hun om på det, og synger «mannen» er kanskje tøff, men hun er tøffere. Hun vil gjøre moren hans lei seg, hun vil gjøre kjæresten hans sint, og det kan til og med hende at hun forfører faren hans – alt etter som om hun vil, kun fordi hun kan og fordi hun er «the bad guy». Her spiller hun på maskulinitet.

Messerschmidt har skrevet om forholdet mellom «toxic», eller det vi på norsk kaller giftig maskulinitet, og hegemonisk maskulinitet, der han beskriver giftig maskulinitet som hyperseksuell og voldelig.²⁰⁴ Han beskriver også hegemonisk maskulinitet som et godt eksempel på hvordan symbolske, sosiale strukturer, og normer kan operere. Hegemonisk maskulinitet er noe som på generell basis er i tråd med kulturelle normer - det fungerer som et ideal blant menn og blant forskjellige typer maskulinitet. Hegemonisk maskulinitet legitimerer et forhold preget av ulikhet mellom menn og kvinner, mellom femininitet og maskulinitet, og mellom ulike maskuliniteter.

205

For å forklare forholdet mellom hegemonisk maskulinitet og giftig maskulinitet bruker Messerschmidt retorikken til amerikanske presidenter, og hvordan presidentene språklig fremstiller seg selv med en hegemonisk maskulinitet samtidig som de maler et bilde av at for eksempel terrorister innehar en giftig maskulinitet som presidentene må redde kvinner og barn fra. Messerschmidt mener presidentene gjør dette for å rettferdiggjøre krig.²⁰⁶

Når jeg ser scenen i denne videoen av de brautede typene som står på rad og rekke – er de fremstilt som potensielt voldelige og dermed også som mulige

²⁰⁴ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2016), 18.

²⁰⁵ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2016), 50.

²⁰⁶ Messerschmidt, *Masculinities in the making* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2016), 145-181.

representanter for giftig maskulinitet. På samme tid sitter Eilish i bakgrunnen og «har kontroll», noe som også gir inntrykk av at hun gjør narr av dem. Hun gjør narr av «bad guys» gjennom både låten og scenene i videoen, da hun fremstiller seg selv som en «bad guy». Samtidig gjør hun, slik jeg tolker det, også narr av hegemonisk maskulinitet og stereotypene som kommer med maskulinitet generelt fordi hun kan gjøre som hun vil.

8.5 Oppsummering

I analysen av *Bad Guy* fokuserte jeg på tre tema; (1) BDSM-estetikk, (2) Lek og overgangen fra barn til voksen, og (3) Bad girls. *Bad Guy* står til dels i kontrast til de tre foregående musikkvideoene, da den verken tar for seg nakenhet eller spiller på tradisjonelle konvensjoner om synliggjøring av kvinnelig seksualitet gjennom kropp. Til tross for at kropp ikke er i fokus, blir det spilt på seksualitet, noe jeg særlig har tatt for meg i første underkapittel.

I underkapittel 1 «BDSM estetikk» har jeg tatt for meg hvordan Eilish både i sangtekst og video spiller på dominans. Som artistene i de andre videoene erklærer hun makt over menn. Forskjellen her er at hun ikke bytter til seg makten mot kroppen sin. I analysen viste jeg til hvordan hun iscenesetter dominans i ulike scener.

I analysens andre underkapittel; «Lek og overgangen fra barn til voksen», så jeg på hvordan ulike scener iscenesatte infantilisering og barnlighet. Jeg drøftet om særlig sceneskiftene kunne indikere en estetikk der den svært unge jenten er seksualisert – nærmest en Lolita-estetikk.

I andre underkapittel tok jeg også for meg hvordan det er svært vanlig for barnestjerner å spille tydelig på en selvseksualisering for å entre voksenverden, og miste stemplet som bare en barnestjerne. Eilish har på mange måter gjort det samme her, men hun har fremstilt seksualiseringen på en annen måte enn gjennom fremvisning av naken kropp. Det er i stedet tatt i bruk symbolikk som indikerer dominans, som for eksempel blod og seksuell maktbruk, både i videoens bilder, og i selve sangteksten.

I siste underkapittel; (3) «bad girls», skrev jeg om hvordan hun fremstiller seg selv som videoens tittel, altså en «bad guy». Jeg brukte maskulinitetsteori for å forklare hegemonisk og giftig maskulinitet, og hvordan de fungerer i forhold til hverandre. Jeg argumenterte i analysen for hvordan Eilish nærmest gjør narr av konvensjonelle maskulinitetsideal når hun spiller på dem. Dermed virker det som om både *WAP* og *Bad guy* gjør narr av tradisjonelle konvensjoner når det kommer til kjønn, seksualitet, og normer.

9. Oppsummering analyser musikkvideo

Gjennom fire musikkvideoer, der alle artister er kvinner har jeg analysert hvordan de iscenesetter seg selv. Jeg har vist særlig interesse for ulike måter og iscenesette seksualitet og hvordan tradisjonelle konvensjoner og normer spiller inn i iscenesettelsene. Siden jeg har valgt videoer med kvinnelige artister er det i alle analysene et fokus på selv iscenesettelse og et aktivt aktørskap.

Bad guy videoen er den eneste musikkvideoen av en hvit kvinne, og er også den eneste videoen utenfor sjangeren Hip Hop. Dette var ikke et bevisst valg, da jeg verken hadde planlagt å ha fokus på etnisitet eller forholde meg til én enkelt sjanger. På mange måter har *Bad Guy* videoen skilt seg ut fra de andre, men det er også mange likhetstrekk. Jeg vil videre gå tematisk igjennom noen hovedfunn jeg har gjort i analysene.

Allerede i *WAP*-videoen begynte jeg å analysere et softpornografisk språk, der de kvinnelige artistene brukte et grovt seksuelt språk noe vi gjerne gjenkjenner fra mannlige hip-hop artister. Jeg beskrev dette som et konvensjonelt maskulint kodet språk. Dette var mest tydelig i *WAP*, men vi ser også lignende tendenser i alle videoene. Der de kvinnelige artistene i både *Hot Girl Summer* og *My Type* beskriver seksuelle akter og et seksuelt begjær mens de viser fram halvnakne kropp. *Bad Guy* tar også for seg denne type språk, men ikke like eksplisitt – Eilish beskriver også et begjær, men hun lener seg i stedet på BDSM estetikk og unnlater å eksponere en halvnaken kropp. Det softpornografiske språket drar på en forventning om artistenes kompetanse om sex, en såkalt sexpertise som jeg beskrev i *WAP* analysen.

Selv om det er kvinnelige artister som spiller hovedrollen i videoene har jeg i samtlige videoanalyser beskrevet en form for mannlig blick, der jeg lente meg til Mulveys teori om The Male Gaze. Enten har mannlige med artister eller dansere inkarnert ett slik blick, eller har kamera fungert i rollen som et maskulint blick. Dette er tydeligst i *WAP*, der jeg har beskrevet hvordan kamera fungerer i denne rollen. I *Hot Girl Summer*, fungerte Ty som medartist og den maskuline motparten til de kvinnelige artistene. Selv om han «bare» er medartist, ble hans maskulinitet bekreftet gjennom kvinnene og deres halvnakne kropp, da hans seksualitet er implisitt i hans

maskulinitet. I *My Type* er det flere mannlige dansere, men her også fungerer kamera som bærer av et maskulint blikk i det Saweetie ser direkte i kamera, eller vrikker rumpa mot det. *Bad Guy* er eneste videoen hvor det konvensjonelle spillet mellom et maskulint konnotert blikk gjennom plot eller kamera ikke er tydelig. Eilish avviser rollen som seksualisert objekt med fremvisning av halvnaken kropp. Hun bruker ikke kroppen for å møte et kvinnelig seksuelt ideal som artistene i de andre videoene spiller på.

I *My Type* analysen skrev jeg om hvordan media og samfunnet speiler hverandre, og hvordan det således skapes et mer og mer seksualiserte idealer. Alle de kvinnelige artistene har på en eller annen måte iscenesatt kvinnelig begjær og seksualitet, og dermed også videreført tradisjonelle seksualiserte idealer for kvinner. Media anklages også for å produsere urealistiske og glorifiserte bilder av kvinner. I enkelte miljøer er det vanlig å ønske store lepper og store rumper, samtidig skal kvinnene være så tynne som mulig slik Nielsen beskrev. Dette kan innebære et tveegget sverd for unge jenter, som på den ene siden forsøker å vise seg som seksualiserte og voksne, men også må være «flinke piker» for å bli vinnere i samfunnet slik foreldrene ønsker. En slik styring og forventinger om prestasjoner kan føre til infantilisering. I *Bad Guy* viste jeg til en form for infantilisering, der jeg gjennom tre ulike scener viste hvordan Eilish spiller på barnslighet, men også skaper assosiasjoner til den svært seksualiserte unge jenten.

Et av de største paradoksene i videoene er hvordan artistene i de tre første videoene på den ene siden fremstiller seg som begjærende kvinner med ønske om eierskap til egen seksualitet og kontroll over menn, på samme tid som de gjennom softpornografiske iscenesettelser lever opp til objektivering av kvinnekroppen. I sangtekstene uttrykker de et ønske om å bytte seksuell tilgjengelighet mot penger, status og eventuell forsørgelse. Dette gjør artistene ved å seksualisere kroppen sin i henhold til konvensjonelle mannlige heterofile fantasier. Språket som blir brukt er appropriert fra det vi tidligere har gjenkjent fra et konvensjonelt maskulint kodet språk, eller en mannlig fantasi.

Artistenes iscenesettelse er tvetydig, i det de uttrykker ønske om dominans, og iscenesetter og har appropriert den softpornografiske estetikken så overdrevet og hyperbolsk, at det nærmer seg parodi eller ironi. Til tross for ambivalensen i selvfremstillingen, har jeg argumentert for at de kvinnelige artistene ikke klarer å løsrive seg fra en tradisjonell objektivering. De tre artistene som i tillegg ytrer ønsker

om penger og forsørgelse, støter an mot gjengse likestillingsidealer, der en kvinne skal kunne forsørge seg selv. Det er kun *Bad Guy* videoen som bryter med denne problemstillingen, der Eilish gjennom både tekst og bilde hevder at hun har all makt og ikke ønsker noe fra mannen, han er der fordi hun ønsker det, hun tilbyr ikke seksuell tilgjengelighet i bytte. Eilish fremstiller seg selv som en begjærende kvinne, men ikke som ett mannlig fantasi objekt.

10. Konklusjon og siste refleksjoner

Her ønsker jeg å oppsummere hvordan jeg har nærmet meg problemstillingen: *Hvordan forhandler kvinnelige artister i populære musikkvideoer betydningen av seksualitet? Hvilke visuelle og tekstlige virkemidler benytter artistene seg av for å forhandle posisjonen mellom å være seksuelt objekt underlagt et konvensjonelt maskulint blikk, og det å fremstå med seksuell subjektstatus?*

Jeg skal svare på problemstillingen ved å ta for meg de ulike temaene jeg har sett på i analysene. Her vil jeg i større grad se på musikkvideoene samlet, heller enn hver for seg. Kan de forskjellige grepene artistene gjør sammenlignes, og i så fall, hvordan? Hvordan kunne teoriene jeg innledet oppgaven med være med på å belyse de kvinnelige artistenes virkemidler?

10.1 Hyperseksualisering

Jeg begynte denne oppgaven med å se på musikkvideoens historie, og da særlig MTV, som kan sies å være den kommersielle starten. Jeg skrev blant annet at flere karrierer endte brått med musikkvideo fordi de manglet sexappell, mens andres karrierer, som for eksempel Madonna og Michael Jackson, tjente rått på musikkvideoens inntog i private hjem. Som jeg skrev ble det mye kontrovers rundt nakenhet og hva som kunne vises på TV. Videre inn i teoridelen av oppgaven gikk jeg inn på hvordan Adorno og Horkenheimer skrev om kulturindustrien – der de blant annet skrev om hvordan masseproduksjon av seksuelle bilder forfører og manipulerer publikum.

I analysene så jeg på hvordan de kvinnelige artistene eksponerte og seksualiserte kroppen, og hvordan de understreket seksualiseringen ved å beføle kroppsdeler som rumpe, bryster, og vulva. Selv i *Bad Guy* videoen, hvor artisten var påkledd, var ett av bildene et nærbilde av knær som kan assosieres til seksualitet. I teoridelen av oppgaven skrev jeg om hvordan både Rødje²⁰⁷, Benjamin²⁰⁸ og Banister²⁰⁹ var enige om at bruk av

²⁰⁷ Rødje, «Intra-Diegetic Cameras as Cinematic Actor Assemblages in Found Footage Horror Cinema», 206-222

²⁰⁸ Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen», 45

²⁰⁹ Banister, «Funny Girls and Nowhere Boys», 118.

visse kameravinkler og teknikker for å zoome inn på ansikt og kroppsdelar, kan fungere som erotisering og seksualisering av kvinnekroppen.²¹⁰ Jeg spurte også i oppgaven om de kvinnelige artistene klarer å forhandle seg ut av objektiviseringen gjennom språket og bildebruk, og ved å aktivt appropriere konvensjonell seksualisert estetikk og kamerabruk, eller om de havner i samme «felle» som kvinner før dem? Med det tenkte jeg både på hvordan kvinner gjennom historien har blitt objektiverte, men også hvordan Lacan har beskrevet kvinnen som et objekt i språket, og hun vil alltid være i konflikt mellom subjekt og objektstatus.

De kvinnelige artistene i *WAP* spilte særlig på hyperseksualisering, både gjennom sangtekst og musikkvideo, for eksempel som i scenen jeg beskrev fra illustrasjonsbilde en, der Cardi B var i leopardmønstret kostyme med brystene nakne med unntak av brystvortene. Dette var ikke noe særegent for den ene scenen, men en type bekledding vi kunne se igjennom hele videoen. I *Hot Girl Summer* videoen var også de kvinnelige artistene halvnakne, da det meste av videoen var situert i det som kan se ut som en bassengfest, og kvinnene var dermed også kledd i ulike bikinier. Den store forskjellen jeg la merke til i disse videoene var tilstedeværelsen av menn, og dermed også måten det mannlige blikk kommer til syne. I *WAP* var det kun kvinnelige artister og kvinnelige dansere. Jeg argumenterte her for at kamera ble bærer av et konvensjonelt mannlige blikk, og at de kvinnelige artistene spilte på objektiveringen. Som vi ser i illustrasjonsbilde fem, fra *Hot Girl Summer*, kan det mannlige blikk sees gjennom en eksplisitt demonstrasjon av seksualisering og objektivering. I nevnte scene er det en mann bare centimeter fra rumpen til den ene danseren, og dermed tydelig med på å objektivere kroppen hennes. *Hot Girl Summer* har også, i motsetning til *WAP*, både en mannlig artist og flere mannlige statister. I analysen argumenterte jeg for at kvinnes nakenhet ble forsterket gjennom kontrasten til de konsekvent påkledde mennene - dette var også noe jeg argumenterte for i videoen til *My Type*.

Som jeg har argumentert for i alle de overnevnte videoene, er det ikke bare de kvinnelige artistenes bekledding som utgjør en hyperseksualisering. Jeg tok også et nærmere blikk på hvordan kamera er blitt satt inn og hva det har satt søkelys på knyttet

²¹⁰ Banister, «Funny Girls and Nowhere Boys», 118

til kvinnes bevegelser eller dans. Her var det også de tre videoene; *WAP*, *My Type*, og *Hot Girl Summer* som sto frem. I disse videoene rister alle de kvinnelige artistene enten på rumpen foran kamera, berører egen kropp, seksualiserte kroppsdel, eller forsøker å fremtre som sensuelle og erotiske. *Bad Guy* videoen skilte seg således ut, der dansingen spilte mer på barnslige assosiasjoner – med ingen tydelige forsøk på å fremstå som seksualiserte. I *Bad Guy* videoen var det derimot tatt i bruk det jeg kalte en BDSM-estetikk, og videoen fremsto dermed som seksualisert på andre måter enn gjennom dansing.

En tredje ting jeg så på i forbindelse med hyperseksualisering var språket i sangtekstene. I alle videoene kunne sangteksten analyseres til å stå i motsetning til den visuelle handlingen i videoen. Her var også de tre videoene; *WAP*, *My Type*, og *Hot Girl Summer* like på den måten at de sang om det å ha seksuell makt over menn: de sang alle om hvordan de brukte sine kjønnsdel og kropp for å «snurre menn rundt lillefingeren». Dette tolket jeg som et forsøk på å snu bruken av den hyperseksualiserte kroppen om til et maktsymbol. Jeg skrev at dette førte til et spørsmål om objektivisering og subjektstatus – kan man fremstille seg selv som et seksualisert objekt og fremdeles ivareta subjektstatus i musikkvideo? For å gjenta Attwoods poeng, kvinner deltar i sin egen seksuelle utnyttelse fordi det kvinnelige begjæret er blitt disiplinert inn i ett kommersielt heteronormativt språk.²¹¹ Gjennom analysene har det kommet fram at dette er ambivalent og tvetydig. De fleste artistene, og særlig i *WAP*, har en så hyperseksualisert stil og sangtekst at det nærmest fremstår som komisk eller ironisk. Det kan betraktes som disse kvinnelige artistenes strategi for å ironisere over og gjøre narr av konvensjonelle normer og tradisjoner for iscenesettelse av kvinnelige artister. Slik kan det argumenteres for at artistene forhandler objektstatus og subjektstatus til egen fordel. *Bad Guy* videoen snudde om på dette, der Eilish i sangteksten sang om hvordan hun likte at «han» var i kontroll, til tross for at det var hun som fremsto som den dominante i selve bildebruken i videoen. Eilish spiller, i motsetning til de andre artistene, dermed heller ikke på ett bytteforhold mellom egen kropp og makt.

I analysen av *WAP* så jeg også på hvordan artistene spiller på tradisjonelle orientalistiske bilder. Jeg spurte om det kan ha en effekt for hvordan vi oppfatter andre

²¹¹ Attwood. *Sex Media* (Cambridge: Polity press, 2017), 63.

kulturer når vi ser dem bli seksualisert på denne måten? Jeg analyserte meg fram ved hjelp av teorier om orientalisme. Hvordan den vestlige verden fremstiller orienten og andre kulturer har faktisk betydning for hvordan vi forstår nevnte kultur. Det kan dermed oppfattes som særlig problematisk at artistene repeterer en eksotifiserende estetikk. Jeg har i flere av analysene sett på hvordan de ulike kvinnelige artistene spiller på en rasialisert estetikk som vi har sett helt siden viktariatiden – der fargede kvinner ble sett på som primitive, seksuelle, og dyriske.

De fleste av artistene i mine analyser er fargede kvinner, og alle spilte som nevnt på en hyperseksualisering med særlig fokus på rumpe. Det kunne dermed se ut som om de fremdeles var «fanget» i den type beskrivelse og objektivering, samtidig kunne disse artistene særlig ved bruk av sangtekst nyansere dette – og de fremstilte seg der som i kontroll. Jeg spurte dermed i oppgaven om det skjer en ny-forhandling; om artistene klarer å appropriere språket på en ny måte, eller om de repeterer det samme språket og bilder fra orientalistiske og viktorianske fremstillingsmåter? Heller ikke her finnes det et klart svar med to streker under. Jeg finner mange problemer med denne type rasialiserende fremstilling som kan bidra til å videreføre denne misrepresentasjonen og stereotypiske fremstillingsmåten. Samtidig er det mulig å åpne for at den eksessive overdrivelsen av eksotifiseringen har et potensial i seg for å undergrave den rasialiserte estetikken?

10.2 Infantilisering og dominans

I teoridelen av denne oppgaven gikk jeg inn i performativitetsbegrepet til Butler. Jeg skrev blant annet at Butler hevder at det biologiske kjønn er en naturliggjort flate som kultur og normer operer på. Dermed er det vanskelig å tilskrive kjønn en naturlig og opprinnelig betydning. Essensen i Butlers performativitetsteori vedrørende kjønn er at det kvinnelige, eller det mannlige, er noe vi gjør, ikke noe vi er. Kroppen er involvert i talehandlinger og derfor blir den også formet av dem. Kroppen blir, med andre ord, også en effekt av diskursive praksiser, normer, og idealer. Det innebærer også at kjønn spilles ut på ulike måter, avhengig av kontekst og kultur.

Performativitet handler om hvordan man bekrefter, konstruerer, og rekonstruerer hegemoniske sosiale roller og definisjoner gjennom daglige repeterende handlinger – på både et bevisst og ubevisst plan. I oppgaven spurte jeg om det kunne tenkes at artistene hadde nok makt til å påvirke trender, popularitet, og hvordan vi ser og forstår kjønn. I likhet med Hawkins mener jeg at artister har innflytelse og muligheter til å iscenesette nye betydninger av kjønn, seksualitet, og kjønnsnormer – ikke bare repetere og reprodusere dem. Her, i likhet til det jeg skrev knyttet til hyperseksualisering, vil jeg argumentere for at det er problematisk når artistene reproduserer gamle konvensjonelle kjønnsnormer, nettopp fordi de rekonstruerer hegemoniske sosiale roller og definisjoner. Samtidig mener jeg det er viktig å se på hvordan artistene forsøker å reforhandle tradisjonelle posisjoner og hevde dominans eller makt. Som Osborn skrev om Rihanna er dette en måte å motstå det mannlige blikkets objektiverende funksjon. Slik kan det tenkes at de kvinnelige artistene har tatt i bruk et eksplisitt og såkalt vulgært og seksuelt språk, for så å si tilrane seg eierskap til kropp og seksualitet, eller spille på det maskuline blikket til egen fordel.

I to av videoene – *My Type* og *Bad Guy* - skrev jeg om infantilisering, som ifølge Osborn var en måte det mannlige blikket virket på kvinnelige artister. Jeg skrev at artistene i disse videoene iscenesatte seg som mye yngre enn de er, og særlig i *Bad Guy* videoen kunne det fremstå som en Lolita-estetikk. Osborn skrev også at kvinner kan bli fremstilt som barn som må lære om kjærlighet fra menn. Jeg skrev at i mitt utvalg er det ikke ofte nevnt kjærlighet, men det samme kan hevdes om sex. Selv om artistene synger om at de er såkalte bad girls og har seksuell erfaring, er den visuelle iscenesettelsen av dem barnliggjort, noe som tyder på det motsatte.

I *My Type* videoen skrev jeg også om en generasjon av mødre som kanskje har måttet benytte seg av objektivering av egen kropp for å oppnå økonomisk sikkerhet. Jeg spurte om de kvinnelige artistene bruker objektivering av egen kropp fordi dette fremdeles er en norm? Artisten Saweetie uttrykker i sangteksten at hun er ute etter en rik mann. I *Bad Guy* videoen så jeg i analysen hvordan det å vise seksualitet kan være en måte å vise voksenstatus.

10.3 Brudd med kjønnsnormer

Gjennom konklusjonen har jeg beskrevet hvordan artistene underbygger og reproducerer gamle kjønnsnormer. Her vil jeg gå inn i noen eksempler på hvordan de bryter med de samme normene. I *WAP* og *Hot Girl Summer* er det særlig sangteksten som bryter med normene, da de helt tydelig synger om kvinner med makt, utdanning, og som den som tjener mest penger. De synger om at menn eksisterer for deres nytelse. Dette er et brudd med normer der menn var den som tjente penger og sørget for økonomisk sikkerhet.

Jeg reflekterte også over om *My Type* videoen kan gi indikasjoner på at det i fattigere miljøer i USA, der kvinner i liten grad har kunnet nyte godt av likestillingsfremskritt, samt har problemer med utdanning og jobb, i større grad er avhengig av å finne seg en økonomisk stabil mann.

I *Bad Guy* videoen viser Eilish et klart brudd med tradisjonelle kjønnsnormer, både med å ta i bruk BDSM-estetikk, men også ved å iscenesette seg selv som den dominante innen et slikt rollespill. Her iscenesetter hun menn som objekter for egen nytelse, i likhet med artistene i de andre videoene. Forskjellen er at i de andre videoene kommer dette fram gjennom sangteksten og ikke de visuelle bildene.

Alle artistene viser en form for eksplisitt seksualitet - noen i form av nakenhet, andre i form av en iscenesettelse av seksuelle handlinger. I visuell kultur har kvinners kropper historisk sett ofte blitt avbildet nakne, men sjelden på en selvpromoterende, seksuelt eksplisitt måte, snarere som objekt for et maskulint, lystfylt blikk. De kvinnelige artistene i videoene jeg har analysert har definitivt ikke bare iscenesatt seg selv som passive seksuelle objekter, og dermed bryter de med noen konvensjonelle kjønnsnormer.

Som en siste refleksjon lanserte Eilish ett nytt album mai 2021, og hun stilte følgende opp på intervju i Vogue²¹². Der har hun gjennomgått det de kaller en

²¹² Snapes, " "It's All About What Makes You Feel Good": Billie Eilish On New Music, Power Dynamics, And Her Internet-Breaking Transformation". 2.05.2021. URL: <https://www.vogue.co.uk/news/article/billie-eilish-vogue-interview>

forandring – hun har stilt opp i korsetter og pin-up mote. Gjennom oppgaven har jeg argumentert for at Eilish skiller seg ut fordi hun eksplisitt har uttalt at hun ikke ønsker å seksualisere egen kropp, noe som nå kan se ut til å ha forandret seg. Eilish sier i intervjuet at hun nå føler seg mer kvinnelig, og mer feminin. Hun mener også at menn er svake og at de bør ta seg sammen, slik at kvinner som ønsker å kle seg mer seksuelt ikke trenger å føle seg truet.

Eilish is not the first to say it (she admires that multidimensionality in Megan Thee Stallion), though it's striking to watch a young woman get here on her own timeline. And depressing that she still has to. "I really think the bottom line is, men are very weak," she says. "I think it's just so easy for them to lose it. 'You expect a dude not to grab you if you're wearing that dress?' Seriously, you're that weak? Come on! Go masturbate!"²¹³

Eilish sier her at hun ser opp til Megan Thee Stallion, som er en av de andre artistene jeg har analysert – dette understreker også poenget mitt om en hyperseksualisert kultur og påvirkningskraften til artister. Når jeg begynte å skrive denne oppgaven, hadde jeg ikke sett for meg at jeg måtte ta med et punkt om Eilish som seksualisert – jeg tar det dermed med som et reflekterende punkt helt til slutt. Dette punktet viser også at mer forskning på artisters påvirkningskraft og hyperseksualisering er nødvendig, særlig i forhold til unge som kan ansees som lettere påvirkelige.

I analysene mine har jeg forsøkt å vise og sannsynliggjøre hvordan de kvinnelige artistene iscenesetter og forhandler betydningen av seksualitet, ved å på ulike - om enn ambivalente måter - forsøke å erobre seksuell subjektstatus. Jeg håper at dette er et tema som det blir forsket mer på i fremtiden. Særlig ville ungdommers resepsjon av musikkvideoer med kvinnelige artister interessere meg, hvordan deres erfaringer og forståelse ville spille seg ut, slik jeg opprinnelig planla å ha med i oppgaven.

²¹³ Snapes, " "It's All About What Makes You Feel Good": Billie Eilish On New Music, Power Dynamics, And Her Internet-Breaking Transformation". 2.05.2021. URL: <https://www.vogue.co.uk/news/article/billie-eilish-vogue-interview>

Bibliografi

Attwood, Feona. "Introduction the Sexualization of culture". I *Mainstreaming Sex* redigert av Feona Attwood. I.B (xiii-xxiv). London: Tauris & Co, 2009

Attwood, Feona. *Sex Media*. Cambridge: Polity Press, 2017

Banks, Marcus, and Uwe Flick. *Using Visual Data in Qualitative Research*. The Sage Qualitative Research Kit. London: SAGE, 2007.

Bannister, Matthew. "Funny Girls and Nowhere Boys: Reversing the Gaze in the Popular 5 Music Biopic," in *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*, ed. Gavin Lee (New York: Routledge, 2018)

Beauvoir, Simone de. "Introduction from The Second Sex". In Linda Martin Alcoff and Eduardo Mendieta (eds.): *Identities – Race, Class, Gender and Nationality*. Oxford: Blackwell Publishing, 1952/2008.

Benjamin, Walter. *Kunstverket I Reproduksjonsalderen : I Kunstverket I Reproduksjonsalderen : Essays Om Kultur, Litteratur, Politikk (1936-39)*. Oslo, 2008. 214-39.

Bjerrum Nielsen, Harriet. «Spenningen mellom seksualisering og infantilisering». I *Nordisk tidsskrift for ungdomsforskning 1:1*. 73-79. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.2535-8162-2020-01-06>

Bjerrum Nielsen, Harriet. *Forskjeller i Klassen, nye perspektiver på kjønn, klasse og etnisitet i skolen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2018.

Bossche, Vanden Christ R. «Moving out: Adolescence.» I *A Companion to Victorian Literature & Culture*. Redigert av Herbert F. Tucker. 82-96. Oxford: Blackwell publishing, 1999.

Bourdieu, Pierre. «Socialt rum og symbolsk magt» i *Pierre Bourdieu Centrale tekster inden for sociologi og kulturteori*. Oversettelse ved Morten Nørholm og Karin Anna Petersen. København: Akademisk forlag, 1994.

Bourdieu, Pierre. ««Innledning» til distinksjonen» i *Estetisk teori en antologi* (red) Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. (378-398). (Oslo: Universitetsforlaget, 2008)

Butler, Judith. *Gender Trouble*. Oxon: Routledge, 1999.

Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». I *Theatre Journal* vol.40. No.4. ss.519-531. Baltimore: John Hopkins University Press. 1988.

Evans, Adreienne, Riley, Sarah & Shankar, Avi. «Technologies of sexiness: Theorizing women's engagement in the sexualisation of culture" in *Feminism and Psychology* 20:1. 114-131. DOI: 10.1177/0959353509351854. (2010)

Foucault, Michel. *The History of Sexuality: Volume I - The Will to Knowledge*. London: Penguin Books, 1998

Gill, Rosalind. "Supersexualize me!: Advertising and the Midriffs". I *Mainstreaming Sex* redigert av Feona Attwood. I.B (93-109). London: Tauris & Co, 2009

Greer, Germaine. *The female eunuch*. United Kingdom: Paladin Grafton Books, 1971

Hardy, Simon. "The new pornographies: representation or reality?". I *Mainstreaming Sex* redigert av Feona Attwood. I.B (3-18). London: Tauris & Co, 2009

Hawkins, Stan. *The British Pop Dandy*. Aldershot: Ashgate, 2009

Hesse-Biber, Sharlene Nagy & Yaiser, Michelle L. «Difference matters: Studying across Race, Class, Gender and Sexuality» i *Feminist Perspectives on Social Research* (101-120) (red) Sharlene Nagy Hesse-Biber og Michelle L. Yaiser. Oxford: Oxford University Press, 2004

Holland, Samantha og Attwood, Feona. "Keeping fit in six-inch heels: the mainstreaming of pole dancing". I *Mainstreaming Sex* redigert av Feona Attwood. I.B (165-181). London: Tauris & Co, 2009

Hooks, Bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, and Arne Sundland. *Kulturindustri: Opplysning Som Massebedrag*. 2. Utg. Rev. Oversettelse Ved Arne Sundland. ed. Cappelen's Upopulære Skrifter. Oslo: Cappelen, 1991.

Illeris, Knud. *Ungdomsliv : Mellem Individualisering Og Standardisering*. Frederiksberg: Samfundslitteratur, 2009.

Jagger, Gill. *Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*. Oxon: Routledge, 2008

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

Kahn, Ummni. "Fifty Shades of Ambivalence: BDSM representation in pop culture." I *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. Redigert av Clarissa Smith og Feona Attwood med Brian McNair. 59-69. New York: Routledge, 2018.

Kim, Soyoung. "Female Empowerment or Exploitation?" I *The Harvard Crimson*. 08.10.2013, sett 11.02.2021. URL: [Female Empowerment or Exploitation? | Arts | The Harvard Crimson \(thecrimson.com\)](https://www.thecrimson.com/article/2013/10/08/female-empowerment-or-exploitation/)

Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. Routledge Research in Music. London: Routledge, 2017.

Kniaż, Lidia. "My City, My 'Hood, My Street: Ghetto Spaces in American Hip-Hop Music." *New Horizons in English Studies* 2, no. 1 (2017): 114-26.

Levande, Meredith «Pop Music, and Pornography». I *Meridians, Vol 8, No.1 , Represetin': Women, Hip-Hop, and Popular Music* (2008): ss.293-321

Marcovitz, Hal. *The History of Music Videos*. Farmington hills: Gale, Cengage Learning, 2012.

McNair, Brian. *Mediated Sex Pornography and Postmodern Culture*. London: Hodder Education Publishers, 1996.

McNair, Brian. "From porn chick to porn fear: the return of the repressed?". I *Mainstreaming Sex* redigert av Feona Attwood. I.B (55-73). London: Tauris & Co, 2009

Messerschmidt, James W. *Masculinities in the making: From the local to the global*. Lanham: Rowman & Littlefield 2016

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," i *Screen* 16, no. 3:11. 1975

Nagel, Joane. *Race, Ethnicity, and Sexuality - Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York: Oxford University Press, 2003.

Osborn, Brad. *Interpreting Music Video: Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge, 2021.

Prato, Greg. *MTV ruled the World: The Early Years of Music Video*. London: Lulu, 2010.

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

Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986/2005.

Rodje, Kjetil. "Intra-Diegetic Cameras as Cinematic Actor Assemblages in Found Footage Horror Cinema." *Film-philosophy* 21, no. 2 (2017): 206-22.

Roach, Cathrine «Erotica» i *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*. 107-116. Redigert av Clarissa Smith, Fiona Attwood med Brian McNair. Routledge: London. 2018

Said, Edward W. *Orientalismen: vestlige oppfatninger av Orienten*. Oversatt av Anne Aabakken. Oslo: Cappelen Damm, 2018

Salih, Sara "On Judith Butler and Performativity" in *Judith Butler*. 55-67. London: Routledge. 2002

Snl.no. «BDSM». 11.02.2021. URL: <https://sml.snl.no/BDSM>

Taylor, Chloë. *The Routledge Guidebook to Foucault's The History of Sexuality*. London: Routledge, 2017.

Waite, Bradley M. *Popular Music Videos : A Content Analysis and Social-developmental Investigation of Their Effects on Gender Orientation and Attitudes*, 1990, Vii, 184.

Warwick, Jacqueline. "Midnight Ramblers and Material Girls: Gender and Stardom in Rock 7 and Pop," in *the Sage Handbook of Popular Music*, ed. Andy Bennett and Steve Waksman. Los Angeles: Sage Publications, 2015

Weizer, R., and C.E Kubrin. «Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings.» i *Men and Masculinity* 12 (1):3-29. 2009.

Weber, Lynn. «A Conceptual Framework for Understanding Race, Class, Gender, and Sexuality in *Feminist Perspectives on Social Research* (121-139), (red) Sharlene Nagy Hesse-Biber and Michelle L. Yaiser. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Williams, Sherri. «Cardi B: Love & Hip Hop's unlikely feminist hero.» I *Feminist Media Studies*, 17:6. 1114-1117. DOI: 10.1080/14680777.2017.1380431.

Žižek, Slavoj. *Event: Philosophy in Transit*. London: Penguin, 2014.

Referanser populærkultur

Biography.com. “Nicki Minaj”. 01.10.2020.

URL:<https://www.biography.com/musician/nicki-minaj>

Cardibofficial.com, «Bio». Sett 21.01.2021. URL:

<https://www.cardibofficial.com/bio>

Cantor, Brian. “Saweetie Blasts Into Top 50 On Billboard Artist 100 As “My type” Soars to #21 on Hot100”. *Headlineplanet.com* Sett 21.01.2021 URL:

<https://headlineplanet.com/home/2019/09/03/saweetie-blasts-into-top-50-on-billboard-artist-100-as-my-type-soars-to-21-on-hot-100/>

Capitalextra.com. “26 facts you need to know about 'Tap In' rapper Saweetie”.

Sett 21.01.2021 URL: <https://www.capitalextra.com/features/facts/facts-about-saweetie/>

Charts, RS. “ES Charts: Megan Thee Stallion’s “Hot girl summer” charges to number one with help from Nicki Minaj, Megan Thee Stallion transforms a meme into a hit”. *Rolling stones Magazine*. 19.08.2019. URL:

<https://www.rollingstone.com/music/music-news/rs-charts-top-100-megan-thee-stallion-nicki-minaj-873072/>

Davemeyers.com. “Biography”. Sett 21.01.2021. URL

<https://davemeyers.com/biography/>

Entertainment tonight. *Jennifer Lopez and Shakira's ELECTRIC Super Bowl Halftime Show: All the Highlights!* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q-rrQSMda-c>

Elassar, Alaa. “Over 1,300 complaints were sent to the FCC about Shakira and J.Lo’s Super Bowl halftime show”. *I CNN.com*. Publisert 26.februar 2020. URL:

<https://edition.cnn.com/2020/02>

Jennings, Rebecca. “7 questions about hot girl summer you were too embarrassed to ask 2019’s most fun meme, explained”. *Vox.com*. 09.08.2019 URL:

<https://www.vox.com/the-goods/2019/7/12/20690515/hot-girl-summer-meme-define-explained>

Kadetten.no. "Artister TY Dolla \$ign (US)". Sett 21.01.2021. URL:
<https://www.kadetten.no/artister/ty-dolla-sign>

Popbuzz.com. «Megan Thee Stallion: 30 facts about the 'Hot Girl Summer' rapper you need to know». Sett 21.01.2021 URL:
<https://www.popbuzz.com/music/features/megan-thee-stallion/age-birthday/>

Powers, Ann. «The Problem With The Grammys Is Not A Problem We Can Fix», I *The Record*. 14.02.2017. URL:
<https://www.npr.org/sections/therecord/2017/02/14/515024057/the-problem-with-the-grammys-is-not-a-problem-we-can-fix?t=1617182176893>

Riaa.com. "What we do." 03.04.2021. URL: <https://www.riaa.com/what-we-do/>

Shaffer, Claire. "The 25 Best Music Videos of 2019". I *RollingStone.com*. Publisert 19.12.2019. URL: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-music-videos2019-928435/>

Snapes, Laura, " "It's All About What Makes You Feel Good": Billie Eilish On New Music, Power Dynamics, And Her Internet-Breaking Transformation". I *Vogue Magasin*. 02.05.2021. URL: <https://www.vogue.co.uk/news/article/billie-eilish-vogue-interview>

Songfacts.com. "Bad guy by Billie Eilish". Sett 21.01.2021. URL:
<https://www.songfacts.com/facts/billie-eilish/bad-guy>

Spanos, Brittany. "Megan Thee Stallion Recruits Nicki Minaj, Ty Dolla \$ign for "hot girl summer" anthem Playful, confident new track samples City Girls "Act up" ". I *Rolling Stones Magazine*. 09.08.2019. URL:
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/megan-thee-stallion-nicki-minaj-ty-dolla-sign-hot-girl-summer-868041/>

Thompson, Desire. "25 Hip-Hop Singles By Bomb Womxn of 2019". I *www.vibe.com*. Publisert: 13.12.2019. URL: <https://www.vibe.com/photos/best-female-rap-songs-2019-list>

Trust, Gary. "Billie Eilish's 'Bad Guy' Hits No. 1 on Billboard Hot 100, Dethroning Lil Nas X's 'Old Town Road' After Record 19 Weeks on Top". I *Billboard.com*. 19.08.2019. URL: <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/8527749/billie-eilish-bad-guy-number-one-hot-100>

Yap, Audrey Cleo. "Megan Thee Stallion Breaks down the rules of hot girl summer". *Variety.com*. 12.08.2019 URL: <https://variety.com/2019/music/news/megan-thee-stallion-hot-girl-summer-nicki-minaj-1203299840/>

Zellner, Xander. «Ayo N Keyz Hit No.1 Hot 100 Producers Chart, Thanks to Cardi B & Megan Thee Stallion's «WAP»». I *Billboard.com*. Publisert 19.08.2020. URL: <https://www.billboard.com/articles/business/chart-beat/9436748/ayo-keyz-top-hot-100-producers-chart>

Musikkvideoer og sangtekster

Genius.com. “WAP by Cardi B.” 11.02.2021. URL: <https://genius.com/Cardi-b-wap-lyrics>

Genius.com. “Hot Girl Summer by Megan Thee Stallion.” 11.02.2021. URL: <https://genius.com/Megan-thee-stallion-hot-girl-summer-lyrics>

Genius.com. “My Type by Saweetie.” 11.02.2021. URL: <https://genius.com/Saweetie-my-type-lyrics>

Genius.com. “Bad Guy by Billie Eilish.” 11.02.2021. URL: <https://genius.com/Billie-eilish-bad-guy-lyrics>

Cardi B at Atlantic records. “Cardi B - WAP feat. Megan Thee Stallion [Official Music Video]”. YouTube. 11.02.2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=hsm4poTWjMs>

Megan Thee Stallion at 300 entertainment. “Megan Thee Stallion - Hot Girl Summer ft. Nicki Minaj & Ty Dolla \$ign [Official Video.” YouTube. 11.02.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FbcLcSY2au4>

Saweetie at Warner Record Label. “Saweetie - My Type [Official Music Video].” YouTube. 11.02.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x5c2iRHIAHA>

Billie Eilish at Darkroom/Interscope records. “Billie Eilish – bad guy.” YouTube. 11.02.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DyDfgMOUjCI>