

Populaire Muziekvideo's, Parodieën en Gender Discoursen

Een diepgaand onderzoek naar gender discours in
muziekvideo's en parodieën

Student Naam: Jessica Moll
Studentnummer: 409211

Supervisor: Joyce Neys

Media & Cultuur
Erasmus School of History, Culture and Communication
Erasmus University Rotterdam

Master Thesis
26.194 woorden
19 Juni 2015

Populaire Muziekvideo's, Parodieën en Gender Discoursen: Een diepgaand onderzoek naar gender discours in muziekvideo's en parodieën

ABSTRACT

Dit onderzoek richt zich op de mogelijke aanwezigheid van dominante gender discoursen in populaire muziekvideo's en de parodieën die hierop kritiek leveren. Veel populaire media krijgen kritiek te verduren met betrekking tot de manier waarop mannen en vrouwen, onder andere in vergelijking tot elkaar, gerepresenteerd worden. Zo zouden mannen op een erg dominante manier gerepresenteerd worden, terwijl bij vrouwen de nadruk op hun seksualiteit gelegd wordt. De parodie, een steeds populairdere manier om kritiek te uiten en deel te nemen aan het maatschappelijke debat, zou mogelijk deze dominante gender discoursen ondermijnen.

De volgende vragen staan dan ook centraal in dit scriptieonderzoek: Hoe worden gender discoursen in de originele muziekvideo's en de parodieën gerepresenteerd en hoe worden parodieën gebruikt ter ondermijning van de dominante gender discoursen? Om deze vragen te beantwoorden worden een aantal muziekvideo's en bijbehorende parodieën onderzocht aan de hand van een semiotiek en discours analyse.

Uit het onderzoek kan geconcludeerd worden dat de originele muziekvideo's zich voornamelijk aan de dominante gender discours houden, waarbij mannen op een dominante manier gerepresenteerd worden en vrouwen op een, soms extreme, seksuele manier. Hoewel de parodieën ook nog beïnvloedt worden door het dominante gender discours, zijn de manieren van mannelijke en vrouwelijke representatie een stuk minder eenzijdig. In de parodieën is namelijk sprake van zowel mannelijke dominantie als vrouwelijke dominantie en meerdere gradaties hier tussenin. Verder maken de parodieën gebruik van humor, overdrijving, benadrukking en context verandering om bepaalde aspecten van het dominante gender discours in de originele muziekvideo's te ondermijnen.

KEYWORDS: *Populaire muziekvideo's, parodieën, gender discours, kritiek.*

Inhoudsopgave

ABSTRACT	2
1. INLEIDING	6
1.1 FOCUS EN VRAAGSTELLING	9
1.2 EERDERE ONDERZOEKEN EN RELEVANTIE	10
2. THEORETISCH KADER	12
2.1 SOCIAAL CONSTRUCTIVISME: REPRESENTATIE EN BETEKENIS	12
2.2 GENDER EN REPRESENTATIE.....	13
2.2.1 GENDER REPRESENTATIES EN STEREOTYPES.....	15
2.2.1.1 SEKSUEEL OBJECTIVISME	16
2.2.1.2 MALE GAZE EN FEMALE GAZE.....	18
2.2.1.3 GENDERBENDING	19
2.3 PARODIE.....	21
3. METHODOLOGIE	23
3.1 DE SEMIOTISCHE BENADERING	23
3.2 DE DISCOURS BENADERING	25
3.3 ONDERZOEKSOBJECTEN	26
3.3.1 OMSCHRIJVING VAN DE ONDERZOEKSOBJECTEN.....	27
3.4 DATAVERZAMELING	31
3.5 OPERATIONALISERING	32
3.5.1 VERSCHIL IN OPERATIONALISATIE TUSSEN MUZIEKVIDEO'S EN PARODIEËN.....	34
3.5.2 OPERATIONALISATIE GENDER DISCOURS.....	35
3.6 VALIDITEIT EN BETROUWBAARHEID	37
4. ANALYSE EN RESULTATEN	38
4.1 TEKSTUELE ANALYSE.....	39
4.1.1 DE ORIGINELE SONGTEKSTEN	39
4.1.1.1 Thema Seksuele objectivering	39
4.1.1.2 Thema Denigrerende/agressieve spraak.....	41
4.1.1.3 Thema Vrouw kan geen 'nee' zeggen	42
4.1.1.4 Thema Afkeurend over vrouwelijk lichaam.....	43
4.1.1.5 Samenvatting originele songteksten.....	44
4.1.2 DE SONGTEKSTEN VAN DE PARODIEËN	45

4.1.2.1 Thema Seksuele objectivering	45
4.1.2.2 Thema Denigrerende/agressieve spraak	48
4.1.2.3 Thema Vrouw als onintelligent	49
4.1.2.4 Thema Vrouwelijke dominantie.....	51
4.1.2.5 Samenvatting parodiërende songteksten	52
4.1.3 DISCUSSIE ORIGINELE EN PARODIËRENDE SONGTEKSTEN	53
4.2 VISUELE ANALYSE	56
4.2.1 DE ORIGINELE VIDEOCLIPS	56
4.2.1.1 Thema Vrouwelijke Seksualiteit	56
4.2.1.1.1 Kleding en representatie van vrouwelijke figuren	56
4.2.1.1.2 Suggestieve gezichtsuitdrukkingen, handelingen en representatie.....	58
4.2.1.1.3 Seksuele objectivering.....	60
4.2.1.2 Thema Mannelijke dominantie.....	62
4.2.1.2.1 Kleding, accessoires en representatie van mannelijke figuren	62
4.2.1.2.2 Arm-candy en mannelijke dominantie	63
4.2.1.2.3 Fallussymbolen en mannelijke dominantie.....	64
4.2.1.3 Samenvatting originele videoclipen	65
4.2.2 DE PARODIEËN	67
4.2.2.1 Genderbending en representatie	67
4.2.2.2 Gezichtsuitdrukkingen en representatie	70
4.2.2.3 Seksuele objectivering.....	71
4.2.2.4 Mannelijke en vrouwelijke dominantie	74
4.2.2.5 Samenvatting parodieën	77
4.2.3 DISCUSSIE ORIGINELE VIDEOCLIPS EN DE PARODIEËN.....	78
<u>5. CONCLUSIE EN DISCUSSIE.....</u>	<u>80</u>
5.1 REFLECTIE EN TOEKOMSTIG ONDERZOEK.....	85
<u>6. BRONNENLIJST</u>	<u>87</u>
<u>APPENDIX 1: DE SONGTEKSTEN</u>	<u>94</u>
1. DE ORIGINELE SONGTEKSTEN.....	94
ALL ABOUT THAT BASS – MEGHAN TRAINOR.....	94
BOUND 2 – KANYE WEST.....	95
WRECKING BALL – MILEY CYRUS.....	97
ANACONDA – NICKI MINAJ.....	99
BLURRED LINES – ROBIN THICKE.....	102

TIMBER – KESHA & PITBULL.....	106
2. DE PARODIEËN	108
ALL ABOUT THAT GAZE – MCMASTER UNIVERSITY.....	108
WRECKING BALL PARODY – JAY JAY, MIKE & DOM	110
ANACONDA PARODY – BART BAKER & TIFFANY TYNES	111
DEFINED LINES – LAW REVUE GIRLS.....	115
TIMBER PARODY – BARELY POLITICAL	117
<u>APPENDIX 2: AXIAAL CODEERSHEMA.....</u>	121
ORIGINELE SONGTEKSTEN	121
PARODIËRENDE SONGTEKSTEN	121
UITEINDELIJKE HOOFDTHEMA’S SONGTEKSTEN.....	122
ORIGINELE MUZIEKVIDEO’S	122
PARODIËRENDE VIDEOCLIPS.....	123
UITEINDELIJKE HOOFDTHEMA’S MUZIEKVIDEO’S	123

1. Inleiding

In maart 2013 bracht zanger Robin Thicke, samen met producer Pharrell Williams en rapper TI, het nummer *Blurred Lines* uit. Al snel ontstond er veel kritiek op het liedje. Zo bestempelde verschillende online persoonlijkheden (een blogger genaamd *Feminist in LA* en schrijfster Tricia Romano) het liedje als “rapey” of een “rape song” (Lynskey, 2013). Het merendeel van de kritiek had te maken met de meest herhaalde zin in het liedje: “I know you want it”. Hieruit werd door veel critici opgemaakt dat het liedje, onder andere, de spot zou drijven met de mogelijkheid voor vrouwen om toestemming te geven voor seksuele handelingen (Lynskey, 2013). Het woord “rapey” sloeg al snel aan op andere media platforms, waar ondertussen ook veel kritiek op het liedje los was gebarsten. Niet veel later ontstond er nogmaals een controverse, deze keer over de bijbehorende twee versies van de videoclip (Lynskey, 2013). In beide versies van de videoclip zijn Robin Thicke, Pharrell Williams en TI te zien met een aantal modellen, waarin de vrouwen in de ongecensureerde versie naakt of topless zijn. Dit alles leidde ertoe dat de hit van Thicke onderdeel werd van het debat rondom de boodschap die muziekvideo's en songteksten uitdragen naar het publiek, met name wat betreft seksisme en genderrollen. Echter, Robin Thicke is niet de enige die veel kritiek te verduren krijgt over seksisme en genderongelijkheden in zijn liedjes en videoclips. Steeds meer populaire muziekvideo's komen onder vuur te liggen vanwege de manier waarop vrouwen (en mannen) gerepresenteerd worden (Coy, 2014; Wallis, 2011; Hajdu, 2014; Lynskey, 2013). Muziekvideo's zijn als het ware reclame voor artiesten en hun nummers, welke erg invloedrijk zijn (Coy, 2014). Volgens Coy (2014) gebruiken muziekvideo's, net als andere vormen van reclame, het vrouwelijk lichaam om zoveel mogelijk eenheden te verkopen. Hierdoor worden bepaalde gender discoursen, waarbinnen de dominante manieren van gender representaties centraal staan, met betrekking tot populaire cultuur een steeds groter onderwerp van discussie (Wallis, 2011).

Waar er veel kritiek en discussie geleverd wordt op populaire muziekvideo's via online blogs en andere media platforms (Hajdu, 2014), gebeurt dit ook steeds vaker op een meer creatieve manier. Een vorm hiervan is de parodie. Deze worden tegenwoordig veel gemaakt op bekende en populaire muziekvideo's. Een parodie is een ironisch en/of spottend citaat van een andere tekst, waarbij er zelfbewuste kritiek geleverd wordt op het origineel (Pisters, 2011; Wyer, 2014; Edgar, 2013). De parodie is dan ook een erg bijzondere en specifieke manier van kritiek, welke al gebruikt werd in het oude Griekenland en sindsdien constant op vernieuwende manieren gebruikt en ingezet wordt (Silva & Garcia, 2012).

De oud-Griekse satirische toneelstukken waren een publiek evenement, waarbij de toeschouwers uitgenodigd werden over zichzelf en de samenleving na te denken door middel van humor en gelach (Silva & Garcia, 2012). Tijdens de renaissance werd de satire en parodie gezien als een benodigde sociale functie voor de belichting en openbaring van maatschappelijke vraagstukken (Silva & Garcia, 2012). Ook in de eeuwen hierna bleef de parodie van belang. Humor in het algemeen daagt onze overtuigingen en alles wat men voor lief neemt uit, door middel van een spel met betekenissen (Silva & Garcia, 2012). Op deze manier zou men kritisch naar zichzelf en de samenleving blijven kijken.

Het doel van een parodie is dan ook het uitlokken van zelfreflectie en de re-evaluatie van hoe de geparodieerde tekst of genre daadwerkelijk in elkaar zit (Silva & Garcia, 2012). Namelijk, door middel van parodie wordt de innerlijke werking van een bepaald genre onthult (Silva & Garcia, 2012; Gray, 2005). Het laat zien hoe dit genre een bepaalde ideologie uitdraagt en natuurlijk doet overkomen, om deze ideologie vervolgens te denaturaliseren en ondermijnen door er het middelpunt van de aandacht en parodiërend spel van te maken (Gray, 2005). Met andere woorden, het punt van kritiek wordt duidelijk gemaakt doordat een bepaalde dominante ideologie in de parodie op humoristische wijze extra sterk benadrukt en overdreven wordt. Op deze manier wordt het publiek aan het denken gezet over de betekenis van de parodie en wat de dominante ideologie daadwerkelijk inhoudt, betekent en uitdraagt.

Ook in de huidige samenleving is de parodie een belangrijk instrument voor het leveren van kritiek. Er zijn dan ook veel voorbeelden van parodie in de huidige populaire cultuur te noemen, zoals de televisie programma's *South Park*, *Family Guy*, *The Colbert Report* en *The Daily Show*. Naar onder andere deze parodiërende shows is dan ook al uitgebreid onderzoek gedaan (Gray, 2005; Colletta, 2009; Silva & Garcia, 2012) In dergelijke tv-shows wordt vooral kritiek geleverd op de algemene maatschappij en politiek (Silva & Garcia, 2012). Uiteindelijk kwam Gray (2005) tot de conclusie dat parodiërende programma's, zoals *The Simpsons*, het publiek meer mediageletterd zou kunnen maken middels de humoristische wijze van zelf- en mediareflectie. Echter, deze vormen van parodie zijn voornamelijk gemaakt door professionele mediaorganisaties en bedrijven, waardoor ze onderdeel uitmaken van het traditionele medialandschap. De parodieën die in dit scriptieonderzoek centraal zullen staan zijn gemaakt door individuele burgers en/of kleine groepen van amateurs, welke door de opkomst van het internet en online videoplatformen zoals YouTube steeds meer invloed op het maatschappelijk debat krijgen. Vanwege deze focus zal dit onderzoek dan ook toebehoren aan een relatief nieuwe dimensie.

Het belang van parodie als instrument voor kritiek maakt een verdere groei mee door de snelle vooruitgang van de technologie in de 21^{ste} eeuw. Vanwege deze technologische vooruitgang beschikt nu, in tegenstelling tot 15 jaar geleden, een veel grotere groep burgers over de middelen om kritiek te leveren op een videoclip, door middel van een parodie. Zo heeft de opkomst van YouTube, een online video distributie platform, in 2005 er voor gezorgd dat het verspreiden en bekijken van video's steeds makkelijker geworden is (Burgess & Green, 2009; Silva & Garcia, 2012; Hajdu, 2014; Edgar, 2013). Hierdoor kunnen niet alleen meer mensen zelf video's verspreiden, maar wordt er ook een steeds groter publiek bereikt. De opkomst van de mobiele telefoon/smartphone heeft er voor gezorgd dat deze video's altijd en overal bekeken, gemaakt en doorgestuurd kunnen worden, waardoor het te bereiken publiek nog verder gegroeid is en video's en ander beeldmateriaal in een mum van tijd de wereld rond kunnen gaan. Hier komt nog bij dat steeds meer goede software, waarmee video's ge-edit en beeldmaterialen aangepast kunnen worden, gratis online beschikbaar gemaakt wordt. Ook geeft het internet toegang tot een erg groot online archief van beeldmateriaal wat (her)gebruikt kan worden. Middels deze ontwikkelingen wordt er steeds meer mogelijk op het gebied van media en kritiek voor de gewone burger. De mogelijkheid voor amateurs en gewone mensen, om zelf parodieën te maken en zo kritiek te kunnen leveren, is een vernieuwende factor binnen de wereld van parodie en satire (Hajdu, 2014; Silva & Garcia, 2012; Burgess & Green, 2009).

Waar de parodie dus al een uitgebreide geschiedenis heeft binnen populaire cultuur, is de parodie als middel van kritiek door de burger dus een vrij recente ontwikkeling. Dit maakt de parodieën binnen dit onderzoek erg relevant voor verdere studie. Aangezien muziekvideo's en parodieën steeds meer onderdeel worden van het publieke debat rondom gender representaties in populaire media, is het erg interessant om de inhoud en manier van gender representaties binnen de muziekvideo's en parodieën te onderzoeken (Coy, 2014). Verder kan de manier waarop mannen en vrouwen in de parodieën gerepresenteerd worden een goed beeld geven op het standpunt van het publiek met betrekking tot bepaalde gender verschillen. Vervolgens kan hieruit opgemaakt worden hoe de gender representaties in populaire muziekvideo's verschillen met de parodieën en hoe gender discours aan het veranderen is, of hoe het zou moeten veranderen volgens de parodiemakers.

1.1 Focus en Vraagstelling

In deze thesis zullen een aantal populaire muziekvideo's en de parodieën die erover gemaakt zijn onderzocht worden. De focus van het onderzoek zal hierbij liggen op de mogelijk aanwezige gender discoursen binnen de originele muziekvideo's en de parodieën. Hierbij zal onderzocht worden of en, zo ja, hoe de parodieën kritiek leveren op bepaalde gender discoursen. Met de opkomst van het internet, mobiele telefonie en platformen zoals YouTube wordt het dus steeds gemakkelijker om parodieën op muziekvideo's te maken en verspreiden, ook voor individuele burgers. Hierdoor wordt deze vorm van kritiek steeds meer onderdeel van het maatschappelijk debat, waardoor het van belang is om erachter te komen hoe deze parodieën kritiek leveren op de dominante gender discoursen in de videoclip. Een eventueel verschil in gender discours tussen het origineel en de parodie zou kunnen verklaren hoe en waarop de parodie kritiek levert met betrekking tot de videoclip. Namelijk, parodie werkt door het identificeren en vervolgens humoristisch uitvergrooten en benadrukken van wat als problematisch gezien wordt (Gray, 2005; Silva & Garcia, 2012). Door de parodie te vergelijken met het origineel zou dus vastgesteld moeten kunnen worden hoe en waarop de parodie kritiek levert. Om daadwerkelijk te kunnen onderzoeken of, en zo ja hoe, de parodieën kritiek leveren op bepaalde gender discoursen, zijn de volgende (hoofd)vragen opgesteld:

1. *Hoe worden gender discoursen in de originele videoclip, songteksten en hun parodieën gerepresenteerd?*
2. *Hoe worden de parodieën gebruikt ter ondermijning van de dominante (gender)discoursen in de originele videoclip en songteksten?*

Om de focus van dit scriptieonderzoek goed te begrijpen, is het belangrijk om te weten wat er in dit specifieke geval met gender discoursen bedoeld wordt. Voor deze thesis wordt er vooral onderzocht hoe gender gerepresenteerd wordt in de originele muziekvideo's en parodieën, en hoe deze gender representaties van elkaar verschillen. Gender moet hierbij gezien worden als een sociale constructie, waarbij sociale, economische en politieke krachten beïnvloeden wat als mannelijk en vrouwelijk gezien wordt. De manier waarop beelden van onszelf en anderen worden vormgegeven wordt voor een groot deel bepaald door deze gender constructies, welke de basis vormen voor de culturele distincties tussen mannen en vrouwen (Coltrane & Adams, 1997). Waar mannen vaak nog als onafhankelijk, objectief, actief, competitief, ambitieus en

zelfverzekerd gerepresenteerd en gezien worden, zouden vrouwen gerepresenteerd worden als seksueel object, afhankelijk, subjectief en passief (Coltrane & Adams, 1997).

Populaire cultuur, zoals muziekvideo's, spelen een cruciale rol in het proces van gender constructie, waarbij mannen en vrouwen vaak afgebeeld worden op de manier waarop men denkt dat mannen en vrouwen zich gedragen, in tegenstelling tot hoe mannen en vrouwen zich daadwerkelijk gedragen (Coltrane & Adams, 1997; Tuchman, 1979). Zo zou de manier waarop mannen, in bijvoorbeeld populaire muziekvideo's, afgebeeld worden de bekwaamheid en onafhankelijkheid van de man benadrukken. Doordat mannen als groter en/of neerkijkend op vrouwen afgebeeld worden, wordt het beeld van vrouwen als afhankelijk, subjectief en passief versterkt (Coltrane & Adams, 1997). En waar tegenwoordig zowel mannen als vrouwen steeds vaker naakt (of naakter) te zien zijn in de media en seksuele suggestie alomtegenwoordig is, zijn het volgens een studie van de American Psychological Association (APA) vooral vrouwen die op een steeds meer seksuele manier afgebeeld worden (Zurbriggen et al., 2010). Hierdoor zouden vrouwen steeds vaker als seksueel object gerepresenteerd worden, terwijl mannen hun dominantie behouden (Zurbriggen et al., 2010). Op deze manier kunnen er door middel van bepaalde gender constructies zekere stereotypes ontstaan met betrekking tot wat als mannelijk en vrouwelijk gezien wordt (Coltrane & Adams, 1997; West & Zimmerman, 1987). Onderdeel van gender discours in dit onderzoek zijn dan ook de manieren waarop mogelijke mannelijke en vrouwelijke stereotypes gerepresenteerd worden (Coltrane & Adams, 1997; West & Zimmerman, 1987; Zurbriggen et al., 2010).

1.2 Eerdere onderzoeken en relevantie

Muziekvideo's zijn al vaker het onderwerp van onderzoek geweest, vooral met betrekking tot gender, feminisme, seksisme, racisme en stereotypes (Wallis, 2011; Mayhew, 2001; Conrad et al, 2009; Kalof, 1999; Ottosson & Cheng, 2012). Ook de parodie is een veel bestudeerd fenomeen. Zo heeft Grey (2005) parodie onderzocht aan de hand van de beroemde animatieserie *The Simpsons*, Colletta (2009) analyseerde de satirische nieuwsshows *The Colbert Report* en *The Daily Show* en Silva en Garcia (2012) bestudeerden een "meme" op YouTube, welke gebaseerd was op de film *Der Untergang*. Echter, er is nog vrij weinig onderzoek gedaan naar de reacties en kritieken op muziekvideo's in de vorm van parodieën, met betrekking tot gender discoursen en de manier waarop parodieën gebruikt worden ter ondermijning van de dominante gender discoursen in de videoclip. Hierdoor zal deze thesis

een onderbelichte kant van het parodie- en muziekvideospectrum onderzoeken. Uiteindelijk zal er dus een waardevolle wetenschappelijke opvulling aan de kennis gedaan worden over parodieën, muziekvideo's en de bijbehorende gender discourses.

Het onderzoek zal uitgevoerd worden aan de hand van een semiotiek en discours analyse. Hierbij worden zowel de tekstuele als de visuele componenten van de muziekvideo's en parodieën onderzocht.

2. Theoretisch kader

Dit onderzoek zal uitgevoerd worden met een focus op de dominante gender discoursen binnen de te bestuderen muziekvideo's en parodieën. Hierbij staat de manier waarop gender en mannelijke en vrouwelijke stereotypes gerepresenteerd worden in de videoclip en parodieën centraal (Coltrane & Adams, 1997; West & Zimmerman, 1987; Zurbriggen et al., 2010). Eerst zullen de meest centrale theorieën en concepten besproken worden, namelijk het *sociaal constructivisme* met betrekking tot representatie en betekenis, parodie en gender. Vervolgens zullen de ondersteunende theorieën, zoals de *male/female gaze* en *genderbending*, besproken worden. Veel theorieën met betrekking tot gender, waar onder andere gender representaties en seksueel objectivisme een groot onderdeel van zijn, komen voort uit de psychologie en geven inzicht in hoe bepaalde genderrollen en stereotypen tot stand komen. Ondanks het feit dat dit onderzoek vooral geplaats moet worden in de hoek van de geesteswetenschappen, zijn deze psychologische theorieën van groot belang bij het begrijpen van de manier waarop bepaalde culturele en linguïstische elementen tot stand komen en representaties vormen.

2.1 Sociaal constructivisme: Representatie en betekenis

Aangezien de focus van dit onderzoek ligt op de manier waarop mannen en vrouwen gerepresenteerd worden, is het van belang om te weten hoe representatie werkt. Dit zal uitgelegd worden aan de hand van een sociaal constructivistische benadering. Deze benadering van representatie gaat ervan uit dat men betekenis construeert, met behulp van representatieve systemen (Hall, 1997). Binnen de sociaal constructivistische aanpak zijn representatie en cultuur twee concepten die erg nauw verbonden zijn. Namelijk, cultuur is gebaseerd op wat Stuart Hall (1997) 'gedeelde betekenis' noemt. Hierbij is taal het medium waarmee betekenis geproduceerd en uitgewisseld wordt (Hall, 1997). Betekenis kan volgens Hall (1997) namelijk alleen uitgewisseld worden door middel van onze gedeelde toegankelijkheid tot taal. Doordat taal opereert als een representatiesysteem, waarbij gebruik gemaakt wordt van signalen en symbolen (in de vorm van geluiden, geschreven tekst, afbeeldingen, muziek en zelfs objecten), is het mogelijk onze ideeën, concepten en gevoelens naar anderen te communiceren (Hall, 1997).

Met andere woorden, taal is één van de media waarmee onze gedachten, ideeën en gevoelens gerepresenteerd worden in een cultuur (Hall, 1997). Hierbij moet taal niet begrepen worden als enkel het spreken of schrijven van woorden. Taal zou gezien moeten worden als

een manier van het produceren en communiceren van betekenis, waarbij gesproken taal gebruik maakt van geluid, geschreven taal van woorden, muzikale taal gebruikt muzieknoten, lichaamstaal gebruikt fysieke gebaren, de mode industrie gebruikt kleding en accessoires en verkeerslichten gebruiken de kleuren rood, oranje en groen. Dit allemaal om iets te kunnen communiceren (Hall, 1997). Hoewel deze elementen uit zichzelf geen betekenis dragen, duiden ze deze betekenissen wel aan. Deze elementen werken namelijk als symbolen, welke de betekenis representeren die wij eraan gegeven hebben en wensen te communiceren (Hall, 1997). Volgens Hall (1997) werken deze elementen dus als *signs*, ofwel signalen. Op deze manier is representatie dus te begrijpen als de productie van betekenis door middel van taal (Hall, 1997).

Representatie en betekenis zijn erg belangrijke elementen binnen gender discours. De manier waarop gender gerepresenteerd wordt en de betekenissen die hierachter kunnen zitten zijn, zoals eerder uiteengezet, van groot belang bij het onderzoeken van de muziekvideo's en de parodieën. In de volgende paragrafen zal dan ook dieper ingegaan worden op gender, representatie en betekenis.

2.2 Gender en representatie

Er ontstaat regelmatig verwarring over het verschil in betekenis tussen gender en geslacht. Hoewel gender en geslacht zeker met elkaar te maken hebben, bestaat er een wezenlijk verschil in hoe de twee concepten uitgelegd dienen te worden. Het geslacht is een biologisch bepaald gegeven en wordt toegeschreven door anatomie, hormonen en fysiologie (West & Zimmerman, 1987). Gender, in tegenstelling tot geslacht, is een sociale constructie, waarbij sociale, economische en politieke krachten beïnvloeden wat als mannelijk en vrouwelijk gezien wordt (West & Zimmerman, 1987; Brooks & Hébert, 2006). Wat als typisch mannelijke en vrouwelijke kenmerken gezien wordt is afhankelijk van de maatschappij, welke erg dynamisch en veranderlijk is. Hierdoor veranderen de dominante gender discourses, ofwel de kenmerken en eigenschappen die als typisch mannelijk of vrouwelijk gezien worden, met de tijd (en plaats) mee (West & Zimmerman, 1987; Butler, 1988).

Een erg invloedrijke theorie met betrekking tot gender komt van Judith Butler (1988). Centraal in Butler's *theory of performativity* staat 'het doen van gender', ofwel *performance* (Morison & Macleod, 2013). Dit beschrijft de manier waarop 'gegenderde' subjecten tot stand komen door middel van een proces van terugkerende discursieve imitatie en herhaling van gendernormen (Butler, 1988; Morison & Macleod, 2013). Butler (1988) beschrijft dit proces

als het herhaaldelijk stileren van het lichaam en een set van herhaaldelijke handelingen, welke naar verloop van tijd als natuurlijk gezien worden. Bepaalde lichaamstaal, lichamelijke bewegingen en verschillende soorten gedragingen creëren de illusie van een blijvende ‘gegenderde zelf’ (Butler, 1988). Om haar theorie te verduidelijken gebruikt Butler (1988) een uitspraak van Simone de Beauvoir: "one is not born, but rather, becomes a woman." Het lichaam zou lijden onder bepaalde culturele constructies, waar men uit afleid hoe het lichaam cultureel waargenomen wordt (Butler, 1988). Het ‘vrouwelijke’ of ‘mannelijke’ is dus eigenlijk de sociale betekenis die is toegewezen aan een geslacht, welke van belang is voor het begrijpen van de manier waarop vrouwelijkheid of mannelijkheid werkt als een label van identiteit (Mayhew, 2001). De samenleving en de heersende cultuur binnen deze samenleving zijn dus erg belangrijk bij het vormen van dominante genderidentiteiten (Van Bauwel, 2005).

Gender representaties in populaire cultuur kunnen gezien worden als symbolen of codes, waarmee een onderscheid gemaakt kan worden tussen de manier waarop mannen en vrouwen deelnemen aan sociale situaties (Wallis, 2011). Deze gender representaties worden vaak door zowel de uitvoerder als de ontvanger als natuurlijk gezien, aangezien deze weergaven van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ sociaal verworven, gebruikt en begrepen zijn in relatie tot anderen (Wallis, 2011; Butler, 1988; West & Zimmerman, 1987). Gender representaties, gezien als een aspect van non-verbaal gedrag, bestaan uit vormen van aanraking, gezichtsuitdrukkingen, oogcontact, gebaren en houding (Wallis, 2011). Ook dingen als kleding, accessoires en make-up zijn te zien als symbolen van vrouwelijkheid of mannelijkheid (Pisters, 2011). Zo is het cultureel begrepen dat jurken, rokken en hakken vrouwelijke kledingstukken zijn. Ook het dragen van make-up wordt vaak gezien als een cultureel symbool voor vrouwelijkheid (Pisters, 2011). Door het dragen van bepaalde kledingstukken is er dus ook sprake van bepaalde gender representaties.

Met behulp van deze non-verbale gedragingen worden machtsrelaties gecodeerd (Wallis, 2011). Zo worden mannen in de media vaak afgebeeld als intelligent, onafhankelijk, machtig, succesvol en snel beslissend (Coltrane & Adams, 1997). Ook worden mannen vaak gerepresenteerd op een manier waaruit zou moeten blijken dat ze gewild zijn door veel aantrekkelijke vrouwen (Aubrey & Frisby, 2011). Vrouwen worden daarentegen vaker afgebeeld als passief, emotioneel, minder intelligent, afhankelijk van mannen en onderdanig, waarbij regelmatig gebruik gemaakt zou worden van seksuele suggestie en objectivering (Coltrane & Adams, 1997; Wallis, 2011). Hier komt bij dat mannen vaker als agressief of gewelddadig gerepresenteerd worden, terwijl vrouwen vooral in de slachtofferrol geplaatst worden (Conrad et al., 2009; Sommers-Flanagan et al., 1993). Er zit dan ook een groot

verschil in de manier waarop mannen en vrouwen, in bijvoorbeeld videoclip, gerepresenteerd worden.

2.2.1 Gender representaties en stereotypes

Vanuit de psychologische hoek kunnen gender representaties gezien worden als het neerzetten of uitbeelden van bepaalde stereotypes. Stereotypes bestaan uit een verzameling van concepten die betrekking hebben tot een bepaalde sociale categorie of groep (Eisend, 2010). Stereotypering is een automatisch proces, waarbij men zich vaak een bepaald beeld vormt over anderen. Gender stereotypes bestaan dan ook uit overtuigingen dat bepaalde eigenschappen mannen en vrouwen van elkaar onderscheiden (Eisend, 2010). Deze eigenschappen zouden uit vier onafhankelijke onderdelen bestaan, namelijk: karaktertrekken (zoals geldingsdrang, zorgzaamheid), lichamelijke kenmerken (haarlengte, fysieke lengte), rol gedragingen (leidinggevend/dominant, onderdanig/passief) en beroepsstatus (zakenman, huisvrouw). Elk van deze onderdelen heeft een mannelijke en vrouwelijke versie, waardoor mannen en vrouwen sterk geassocieerd worden met respectievelijk de mannelijke of vrouwelijke versie (Eisend, 2010).

Stereotypes zijn vaak erg voorschrijvend en hebben een grote invloed op de dominante genderidentiteiten. De kenmerken die aan mannen en vrouwen toegeschreven worden, zijn kenmerken waarvan over het algemeen verwacht wordt dat mannen en vrouwen erover beschikken (Prentice & Carranza, 2002). Het stereotype van de vrouw als zorgzaam en warm persoon zou dan ook voort komen uit de maatschappelijke overtuiging dat vrouwen aan deze kenmerken moeten voldoen. Op dezelfde manier wordt het stereotypische geloof dat mannen dominant en sterk zijn geëvenaard door de maatschappelijke voorschrijving dat mannen sterk en dominant moeten zijn (Prentice & Carranza, 2002). Stereotypering heeft dus een grote invloed op de dominante gender discoursen en de manier waarop de wereld vormgegeven, waargenomen en gerepresenteerd wordt. Hoewel stereotypes dus handig kunnen zijn bij het herkennen en indelen van de wereld in bepaalde categorieën, doen ze echter wel vaak de complexe realiteit te kort (Prentice & Carranza, 2002).

Volgens Aubrey en Frisby (2011) spelen stereotypes een grote rol binnen muziekvideo's. Zo nemen mannen en vrouwen in muziekvideo's de eerder genoemde typisch mannelijke en vrouwelijke kenmerken over, waarbij mannen op een dominante manier gerepresenteerd worden en er vaak een sterke nadruk op de vrouwelijke seksualiteit komt te liggen (Aubrey & Frisby, 2011). Hoewel gender stereotypes van nature niet perse een

boodschap over brengen met betrekking tot bijvoorbeeld seksueel objectivisme en/of seksualiteit, hebben deze stereotypes wel het potentieel om opvattingen te vormen over hoe mannen en vrouwen zich met betrekking tot seksualiteit zouden moeten gedragen (Andsager & Roe, 2003). Op deze manier zijn stereotypes van grote invloed op representatie. De dominante ideeën en overtuigingen waaruit stereotypes ontstaan, zijn dus een vormgevende factor met betrekking tot genderidentiteiten en representatie in media en muziekvideo's. Ook parodieën maken gebruik van stereotypering, waarbij er vaak een grote (humoristische) nadruk op de stereotypes komt te liggen. Hierdoor zouden de stereotypes uiteindelijk ontkracht en ondermijnd kunnen worden (Silva & Garcia, 2012; Gray, 2005).

2.2.1.1 Seksueel objectivisme

Zoals gebleken uit de eerdere paragrafen speelt seksueel objectivisme een grote rol bij vrouwelijke stereotypes en representatie in muziekvideo's. Steeds vaker worden vrouwen in populaire cultuur gerepresenteerd als seksueel object. Dit zou tot gevolg hebben dat vrouwen als minderwaardig, incompetent en passief gerepresenteerd worden, vergeleken met mannen die voornamelijk als dominant gerepresenteerd worden (Graff et al., 2012; Vandenbosch et al., 2013; Zurbriggen et al., 2010). Seksueel objectivisme vindt plaats wanneer het lichaam of lichaamsdelen van een vrouw benadrukt worden en hierbij als gescheiden worden gezien van het persoon zelf (Szymanski et al., 2010). Vrouwen zouden voornamelijk gezien worden als lichamelijk object van mannelijk seksueel verlangen (Szymanski et al., 2010).

Vrouwen worden, veel vaker dan mannen, gerepresenteerd op een seksuele en geobjectiveerde manier door het dragen van onthullende en uitdagende kleding, waarbij de vrouwen afgebeeld worden op een manier die bepaalde lichaamsdelen en seksuele bereidheid benadrukt en waarbij ze als decoratieve objecten fungeren (Szymanski et al., 2010; Zurbriggen et al., 2010). Ook zouden vrouwen in de media steeds meer het doelwit van seksistische commentaren zijn van hun mannelijke collega's. Mannen in de media zouden bijvoorbeeld vaak op een afkeurende of denigrerende manier over vrouwen praten. Hierbij wordt door mannelijke artiesten in songteksten bijvoorbeeld vaak gebruik gemaakt van woorden zoals 'bitch' om vrouwen te omschrijven. Verder zouden mannen in de media veel seksueel getinte opmerkingen maken over bijvoorbeeld het vrouwelijk lichaam en veel seksueel ongepast gedrag vertonen (Szymanski et al., 2010; Zurbriggen et al., 2010). De rollen van vrouwen in videoclippen zijn dan ook vooral gegrond in seksualiteit. Hierbij zijn

vrouwen in videoclipen vooral te zien in de rol van prostituee, nachtclub danseres, godin, verleidster en dienaar (Andsager & Roe, 2003).

Seksueel objectivisme correspondeert ook vaak met de socioculturele identiteiten van vrouwen, zoals seksuele oriëntatie, etniciteit en sociale klasse (Szymanski et al., 2010). Aan de hand van deze verschillende socioculturele identiteiten worden unieke manieren van mediarepresentatie gevormd voor de vrouwelijke subgroepen (Szymanski et al., 2010). Zo worden lesbische relaties in de media op een overdreven seksuele manier gerepresenteerd en uitgebuit, waarbij het in de media gebruikt zou worden om de mannelijke heteroseksuele fantasie te voeden (Szymanski et al., 2010). Zwarte vrouwen worden vaak gerepresenteerd als seksueel opdringerig, wild en aanvallend. In contrast, Aziatische vrouwen zouden vaak gerepresenteerd worden als seksueel onderdanig, kinderlijk en exotisch. Vrouwen uit de lagere sociale klasse zouden vooral gerepresenteerd worden als onguur, overseks, ongetemd en grof en zouden daarbij seksuele uitbuiting, agressie en onderdrukking verdienen en uitlokken (Szymanski et al., 2010). Hier komt volgens Szymanski et al. (2010) nog bij dat de media vaak een bekrompen en onrealistische standaard voor vrouwelijke schoonheid zou representeren, waarbij deze standaard vervolgens gelinkt wordt aan de sexappeal en waarde van de vrouw.

Een factor waar rekening mee gehouden zou moeten worden in verband met seksueel objectivisme in de huidige populaire cultuur, is het postfeminisme. Binnen het feminisme wordt er nog uitgegaan van de mannelijke dominantie over vrouwen, terwijl binnen het postfeminisme de keuzevrijheid van vrouwen centraal staat (Adriaens & Van Bauwel, 2014; McRobbie, 2004; Gill, 2007; Jackson, Vares, & Gill, 2012). Volgens Adriaens en Van Bauwel (2014) zouden postfeministen dan ook tegen het volledig afwijzen van traditionele genderrollen door feministen zijn.

Dit houdt in dat het postfeminisme vrouwen de mogelijkheid zou willen geven om vrouwelijk, aantrekkelijk en tegelijkertijd een feminist te zijn (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Het geeft vrouwen zo de macht om zelf te kiezen, waarbij onder andere onafhankelijkheid, individuele keuze, (seksueel) plezier, humor en een hernieuwde focus op het vrouwelijk lichaam centraal staan (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Vrouwen zouden een fundamenteel recht hebben op seksuele vrijheid en plezier, zonder hierover beoordeeld te kunnen worden. Hierdoor zou de seksuele objectivering van vrouwen in het verleden, door middel van het postfeminisme, getransformeerd worden in seksueel subjectivisme (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Gill, 2007). Vrouwen zouden tegenwoordig namelijk zelf in controle zijn over hun seksualiteit, waarbij zij zelf het initiatief kunnen nemen zonder negatieve

gevolgen (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Het postfeminisme zou de uitleg met betrekking tot de representatie van vrouwen als seksueel object, passief, emotioneel, afhankelijk van mannen en onderdanig afwijzen. Doordat vrouwen zelf in controle zouden zijn over de manier waarop ze gerepresenteerd worden, nemen ze eerder een actieve en onafhankelijke machtspositie in. Gebruik maken van wat gezien wordt als ‘typisch vrouwelijke’ eigenschappen zou niet betekenen dat mannen dominantie uitoefenen over vrouwen. Vrouwen zouden eerder hun eigen recht tot vrije expressie uitoefenen (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Gill, 2007).

2.2.1.2 Male gaze en female gaze

De mate waarin er sprake is van seksueel objectivisme in populaire muziekvideo's en andere media, is deels afhankelijk van de manier waarop de videoclip gefilmd wordt. Hierbij moet bijvoorbeeld gedacht worden aan de invalshoek, of vanuit welk perspectief er gefilmd wordt. Zo kan genderbending ontstaan door met de camera een invalshoek te creëren die tegen de dominante mannelijke blik ingaat. Op deze manier kunnen bepaalde cameratechnieken dus erg veel invloed hebben op de representatie van dominante genderidentiteiten en de vorming van gender discours.

Een belangrijk (feministisch) concept, welke deze manier van representatie behandelt, is de *male gaze* van Laura Mulvey (1975). De zogenaamde *male gaze* ontstaat wanneer de camera het publiek in het perspectief zet van de protagonist, welke een heteroseksuele man is (Pisters, 2011; Mulvey, 1975). De afgebeelde vrouw op de televisie en/of in de film fungeert hierbij als een erotisch object voor de mannen en het publiek (Pisters, 2011; Mulvey, 1975). De manier waarop de camera personen weergeeft is dus van grote invloed op de manier waarop zowel mannen als vrouwen gerepresenteerd worden. Hoewel de theorie van de *male gaze* normaal gesproken vooral betrekking heeft tot het publiek, geeft deze theorie ook toegang tot bepaalde inzichten met betrekking tot de manier waarop bepaalde representaties tot stand komen en het belang van cameratechnieken en filmische elementen op deze representaties.

De theorie van de *male gaze* is ontwikkeld door Laura Mulvey (1975). Volgens Mulvey (1975) bieden film en andere audiovisuele technieken verschillende pleziertjes, waarvan *scopophilia*, het voortvloeien van genot door te kijken of gluren, er één van is. In verband met seksualiteit verwijst *scopophilia* naar het verkrijgen van seksueel genot door te kijken naar erotische objecten, zoals (deels) naakte lichamen. Mulvey (1975) stelt dat de

huidige wereld gekenmerkt wordt door een seksuele onbalans, waarbij het genot van kijken is opgesplitst tussen actief/man en passief/vrouw. De bepalende *male gaze* projecteert zijn fantasieën op het vrouwelijke figuur, welke ook als zodoende wordt vormgegeven (Mulvey, 1975). Vrouwen zouden dan ook gekenmerkt worden door *to-be-looked-at-ness*, aangezien zij een traditionele rol van exhibitionisme toegeschreven krijgen. Vrouwen zouden tegelijkertijd worden bekeken en vertoond, waardoor ze gezien worden als seksueel object.

Wanneer de rol van het passieve vrouwelijke object en de actieve kijkende man worden omgedraaid, zou er dus sprake kunnen zijn van genderbending door gaze-omkering, ofwel een *female gaze*. Zo worden bijvoorbeeld de man/vrouw rollen in de parodie op *Blurred Lines* van Robin Thicke omgedraaid, waardoor er een *female gaze* zou kunnen ontstaan. Door middel van deze female gaze en genderbending, wordt de dominante male gaze ondermijnd. Er wordt namelijk tegen de dominante gender discours ingegaan door de traditionele man/vrouw rollen om te draaien.

In haar onderzoek naar de mogelijkheid van een *female gaze* bij de film *Fatal Attraction* (1987), concludeert Jacobsson (1999) dat de ideeën van Mulvey (1975) over de *male gaze* nog steeds relevant zijn. Hoewel het al mogelijk zou zijn zekere vormen van een *female gaze* te vinden in films en andere media, zou de huidige ideologie waarbij de *male gaze* overwint nog te sterk gefundeerd zijn (Jacobsson, 1999).

2.2.1.3 Genderbending

In de vele vormen van populaire cultuur worden mannelijkheid en vrouwelijkheid op een vaak stereotype manier, zoals in de voorgaande (sub)paragrafen besproken, gerepresenteerd (Van Bauwel, 2005). Echter, er is ook sprake van populaire cultuur waarin deze dominante genderidentiteiten tegengesproken en ondermijnd worden (Van Bauwel, 2005), zoals in sommige van de parodieën die geanalyseerd zullen worden. Een manier om dat te doen is *genderbending*, ofwel het representeren van een gender discours waarbinnen er onduidelijkheid gecreëerd wordt met betrekking tot de getoonde genderidentiteiten en waarbij mannelijkheid en vrouwelijkheid in twijfel getrokken wordt (Van Bauwel, 2005). Ook het concept genderbending gaat ervan uit dat gender een sociale constructie is, welke tot stand komt middels performance van gender (Van Bauwel, 2005; Butler, 1988; Hall, 1997). Hierbij wordt genderbending gezien als een verzetsstrategie tegen de stereotype genderweergaven, welke de grenzen aan genderidentiteiten in vraag trekt (Van Bauwel, 2005).

Dit betekent dat er door middel van genderbending een klemtoon komt te liggen op genderambigüiteit, waardoor er hybridisatie van mannelijke en vrouwelijke stereotypen plaats vindt. Genderbending is regelmatig terug te zien in parodieën, waarbij bepaalde dominante ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid bekritiseerd en ondermijnd worden (Van Bauwel, 2005). Genderidentiteit zou dan ook gezien moeten worden als een discursieve, performatieve praktijk en niet als een natuurlijke manier van uitdrukking (Butler, 1988; Van Bauwel, 2005). Door te spelen met de dominante ideeën over genderrollen, kan dus kritiek geleverd worden op de weergave van deze dominante genderrollen in populaire cultuur.

Volgens Van Bauwel (2005) wordt genderbending middels verschillende strategieën ingezet, waaronder: parodie, gaze-omkering, rolomkering en rolovernamen. Bij genderbending door middel van parodie wordt vaak gebruik gemaakt van sterk overdreven representaties van wat als mannelijk of vrouwelijk gezien wordt (Van Bauwel, 2005). Dit wordt vooral geuit middels travestie, waarvan vooral mannelijke artiesten gebruik zouden maken. Bij de zogenaamde gaze-omkering, welke ook nog in de volgende paragraaf besproken wordt, wordt genderbending gearticuleerd door de manier waarop de camera de *protagonist*, ofwel de hoofdrolspeler, in beeld brengt. Op deze manier wordt het perspectief opgesteld van waaruit het publiek met de protagonist meekijkt (Van Bauwel, 2005). Hierbij is er dan vaak sprake van een “female-point-of-view”, wat tegen de dominante mannelijke blik, ofwel male gaze, in gaat (Van Bauwel, 2005). Genderbending door rolovernamen heeft voornamelijk betrekking tot vrouwelijke artiesten die tijdelijk een mannelijke genderidentiteit aannemen (Van Bauwel, 2005). Hierbij treden de vrouwelijke protagonisten over het algemeen toe tot de mannelijke subculturen en worden de vrouwen gerepresenteerd middels ‘typisch mannelijke’ eigenschappen (Van Bauwel, 2005). Ten slotte, genderbending middels rolomkering wordt vooral bereikt door te spelen met traditionele genderrollen en identiteiten. Deze strategie komt veel voor bij zowel mannelijke als vrouwelijke artiesten (Van Bauwel, 2005). Rolomkering kan ook in parodieën gebruikt worden, om zo kritiek te geven op het dominante genderdiscours en om deze te ondermijnen.

2.3 Parodie

De parodie staat voor dit scriptieonderzoek centraal als een manier om kritiek te leveren op dominante gender discoursen binnen de te onderzoeken muziekvideo's. Een parodie is een citaat van een andere tekst, waarbij er zelfbewuste kritiek geleverd wordt op het origineel. Er zit dus vaak een ironische of spottende bedoeling achter (Pisters, 2011; Wyer, 2014; Edgar, 2013). Volgens Hariman (2008) bestaat een parodie uit een combinatie van imitatie en wijzigingen van een origineel taalkundig of artistiek materiaal. Bij het maken van een parodie wordt onder andere gebruik gemaakt van directe citaten, wijziging van woorden, tekstuele herschikkingen, vervanging van onderwerpen of personages, veranderingen in de manier van voordracht en veranderingen van omvang (Hariman, 2008). In het algemeen zou een parodie dan ook gedefinieerd kunnen worden als de komische hervorming van een voorgevormd taalkundig of artistiek materiaal (Hariman, 2008). Hierbij is intertekstualiteit van groot belang, aangezien veel van de humor afhangt van intertekstuele referenties naar andere aspecten van populaire cultuur (Tryon, 2008).

Dit betekent dat parodieën voornamelijk afhankelijk zijn van twee onderdelen: cultureel syncretisme en pastiche (Conti, 2014). Cultureel syncretisme omschrijft de manier waarop parodieën bepaalde culturele expressies bevestigen, terwijl tegelijkertijd geprotesteerd wordt tegen de dominantie ideologieën (Conti, 2014). Hierdoor zijn de parodieën zowel een stelling tegen, als onderdeel van de grotere algemene maatschappij (Conti, 2014). Cultureel syncretisme gebeurt door middel van pastiche, ofwel het willekeurig citeren van een tekst om een vorm of stijl te herhalen (Conti, 2014; Pisters, 2011). Deze herhaling van vorm en stijl zorgt voor herkenning bij het publiek, waardoor uiteindelijk de (verborgen) boodschap en/of kritiek overgebracht kan worden. Er zou dus rekening gehouden moeten worden met de wisselwerking tussen toegeëigende elementen uit de culturele mainstream en de geconstrueerde berichten die verweven zijn binnen de parodieën (Conti, 2014).

Volgens Hariman (2008) werkt een parodie voor het grootste deel door stilzwijgende grenzen aan expressie, bijvoorbeeld gepastheid, te overschrijden. Echter, deze grenzen worden alleen overschreden om zo de beperkingen van de samenleving duidelijk te maken (Hariman, 2008). De parodie creëert en behoudt het publieke geweten door de beperkingen en fouten van dominante ideologieën bloot te leggen. Hierdoor zou men kritisch naar zichzelf en de samenleving blijven kijken.

Zoals eerder gezegd, het doel van een parodie is het uitlokken van zelfreflectie en re-evaluatie van hoe de geparodieerde tekst of genre daadwerkelijk in elkaar zit (Silva & Garcia, 2012). Namelijk, door middel van parodie wordt de innerlijke werking van een bepaalde tekst

of genre onthult (Silva & Garcia, 2012; Gray, 2005). Het laat zien hoe dit genre een bepaalde ideologie uitdraagt en natuurlijk doet overkomen, om deze ideologie vervolgens te denaturaliseren en ondermijnen door er het middelpunt van de aandacht en parodiërend spel van te maken (Gray, 2005). Het punt van kritiek wordt duidelijk gemaakt doordat een bepaalde heersende ideologie in de parodie op humoristische wijze extra sterk benadrukt en overdreven wordt. Op deze manier wordt het publiek aan het denken gezet over de betekenis van de parodie en wat de heersende ideologie nu daadwerkelijk inhoudt en uitdraagt. Hierdoor werkt de parodie vervolgens bepaalde idealisaties, fantasieën en andere vormen van hegemonie, ofwel het overwicht van de staat en instanties, tegen. Om deze reden speelt de parodie een belangrijke rol in de democratische wereld (Hariman, 2008), en is het een belangrijke vorm van kritiek op de samenleving.

Kortom, parodie werkt door middel van het identificeren en vervolgens humoristisch uitvergrooten en benadrukken van wat als problematisch gezien wordt (Gray, 2005; Silva & Garcia, 2012). Hierdoor zou dus, door de parodie te vergelijken met het origineel, vastgesteld moeten kunnen worden of, hoe en waarop de parodie kritiek levert en op welke manier de dominante gender discoursen ondermijnd worden.

3. Methodologie

Dit scriptieonderzoek zal uitgevoerd worden aan de hand van een semiotiek en discours analyse. Hierbij worden zowel de tekstuele als de visuele componenten van de muziekvideo's en parodieën onderzocht. Deze analytische methodes zijn het meest geschikt voor dit scriptieonderzoek, aangezien de focus zal liggen op verschillende manieren van (gender) representatie. Aan de hand van een semiotiek en discours analyse is het mogelijk om verschillende signalen binnen visuele en tekstuele objecten te deconstrueren en vervolgens verborgen betekenissen bloot te leggen. Hierbij is de semiotiek analyse vooral van toepassing op de visuele onderdelen van dit onderzoek en zal de discours analyse vooral toegepast worden op de tekstuele kant. Aangezien de onderzoeksobjecten bestaan uit verschillende muziekvideo's, waarbij het vergelijken van een originele videoclip met een bijbehorende parodie centraal staat, worden op deze manier van onderzoeken zowel de videoclips als de songteksten onderzocht. Dit zorgt voor een erg zorgvuldige en systematische manier van analyse, waardoor de resultaten betrouwbaar en duidelijk zullen zijn. Namelijk, elk element van de muziekvideo's en parodieën zal zorgvuldig onderzocht worden.

Kortom, dit onderzoek bestaat uit een vergelijkende studie tussen populaire muziekvideo's en parodieën. Om tot een antwoord op mijn onderzoeksvragen te komen, worden zowel de originele videoclips en songteksten als de parodie versies ervan onderzocht. Vervolgens worden deze verschillende onderdelen naast elkaar gelegd en met elkaar vergeleken, om er zo achter te komen of er sprake is van een verschil in gender discoursen, hoe deze gender discoursen gerepresenteerd worden en hoe de parodieën ingezet worden ter ondermijning van de dominante gender discoursen in de originele videoclips en songteksten.

3.1 De semiotische benadering

Het eerder besproken sociaal constructivisme en de semiotische aanpak van onderzoek zijn beide gevormd door het werk van de Zwitserse taalkundige Ferdinand de Saussure (Hall, 1997). Volgens Saussure hangt de productie van betekenis voor een groot deel af van taal (Hall, 1997; Berger, 2013). Taal is een systeem van *signs* (signalen) waarbij geluiden, afbeeldingen, geschreven woorden, schilderijen, foto's enzovoorts functioneren als *signs* binnen taal, alleen wanneer zij dienen om gevoelens uit te drukken of ideeën te communiceren (Hall, 1997; Berger, 2013). Echter, om ideeën te kunnen communiceren of gevoelens uit te kunnen drukken moeten deze *signs* onderdeel zijn van een systeem van conventies (Hall, 1997; Berger, 2013).

Saussure verdeelde het concept *signs* in twee elementen. Hierbij maakte hij onderscheid tussen de ‘vorm’ en het ‘idee’. Met de vorm wordt het daadwerkelijke woord of object, zoals een foto of afbeelding, bedoeld. Het idee is het concept welke men in gedachte heeft, waarmee de vorm geassocieerd wordt (Hall, 1997; Berger, 2013). De vorm werd door Saussure de *signifier* genoemd, het idee de *signified*. Om dit te verduidelijken geeft Berger (2013) het voorbeeld van een maaltijd (de *signifier*), waarbij deze niet simpelweg gezien wordt als vlees met aardappels, salade en appeltaart. Echter, de maaltijd wordt gezien als een systeem van *signs*, waarmee betekenissen (de *signified*) gerelateerd aan status, smaak, verfijning en nationaliteit overgebracht worden (Berger, 2013). Op deze manier bestaan verschillende soorten kledingstukken uit verschillende betekenissen, ofwel *signs*. Zo kan een avondjurk gelinkt worden aan formaliteit of elegantie en jeans aan bijvoorbeeld nonchalance (Hall, 1997).

De combinatie van *signifier* en *signified* is wat Saussure als een *sign* identificeerde. Om het voorbeeld van de kledingstukken te nemen: zodra men op het eerste niveau het materiaal als een jurk of broek heeft geïdentificeerd, waardoor er een *sign* geproduceerd wordt, kan men door naar het tweede niveau. Op het tweede niveau kunnen deze *signs* gelinkt worden aan bepaalde culturele thema’s, concepten of betekenissen (Hall, 1997). Roland Barthes noemde het eerste, omschrijvende niveau het niveau van denotatie. Het tweede niveau, waarbij er culturele en/of historische betekenissen gelinkt worden aan de *signifier* om tot de *signified* te komen, is het niveau van connotatie (Hall, 1997). Wanneer connotaties als natuurlijk worden aangenomen, waarbij ze fungeren als een soort conceptuele kaart waarmee betekenis gegeven kan worden aan de wereld, spreken we van *mythe* (Barker, 2003). Mythes zijn sociale constructies, maar kunnen over komen als voorgegeven universele waarheden verankerd in gezond verstand (Barker, 2003). Op deze manier zijn mythes te zien als dominante ideologieën, welke van werking zijn op het niveau van connotatie (Barker, 2003). Ook de eerder besproken dominante stereotypes, van wat als kenmerkend mannelijk of vrouwelijk gezien wordt, kunnen aangemerkt worden als mythe. Namelijk, bepaalde mannelijke en vrouwelijke kenmerken worden op connotatief niveau als natuurlijk aangenomen, waardoor er een (stereotype) mythe van mannelijkheid en vrouwelijkheid ontstaat.

Zowel de *signifier* als *signified* zijn benodigd om betekenis te produceren, maar het is de relatie tussen deze twee concepten, vastgezet door onze culturele en taalkundige codes, welke representatie behoudt (Hall, 1997; Berger, 2013). Echter, de relatie tussen de *signifier* en de *signified* zijn niet permanent vast gezet, aangezien de betekenis van woorden erg

veranderlijk kan zijn (Hall, 1997). Om deze reden is de manier waarop betekenis gegeven wordt afhankelijk van een actief proces van interpretatie. Betekenis moet actief gelezen en/of geïnterpreteerd worden, waardoor er sprake is van een onvermijdelijke onnauwkeurigheid met betrekking tot taal (Hall, 1997).

Volgens Hall (1997) is het onderliggende argument voor gebruik van de semiotische aanpak bij onderzoek het feit dat alle culturele objecten betekenis overbrengen en alle culturele handelingen afhankelijk zijn van betekenis, waarbij zij gebruik maken van *signs*. En in zoverre zij dat doen, zouden ze op dezelfde manier horen te werken als taal. Dit zou deze culturele objecten, zoals de te bestuderen videoclippen en parodieën, vatbaar maken voor analyse aan de hand van de concepten van Saussure (Hall, 1997).

Gezien vanuit een semiotische benadering zijn de verschillende mogelijke betekenis in verband met gender discourses dus erg afhankelijk van onze culturele en taalkundige codes. De heersende ideologieën zijn bepalend voor de manier waarop gender discourses gerepresenteerd worden, maar ook voor de manier waarop betekenis gegeven kan worden aan de gender discourses binnen de originele videoclippen en songteksten en de parodieën.

3.2 De discours benadering

De discursive benadering is het meest beïnvloedt door Michel Foucault (Hall, 1997). Foucault richtte zich vooral op de productie van kennis, in plaats van alleen betekenis, door middel van wat hij discours noemde (Hall, 1997). Met discours bedoelde Foucault een groep uitspraken welke een taal bieden om te praten over een manier om de kennis te representeren met betrekking tot een bepaald onderwerp tijdens een bepaald historisch moment (Hall, 1997). Met andere woorden, discours heeft betrekking op de productie van kennis door middel van taal (Hall, 1997). Het werk van Foucault is dan ook meer van geschiedkundige aard, waarbij er meer aandacht aan de invloed van historische gebeurtenissen op het betekenisgeven besteed wordt (Hall, 1997). Hierbij zijn vooral machtsrelaties de focus van zijn werk.

Het concept discours, zoals gebruikt door Foucault, is in tegenstelling tot semiotiek niet een puur linguïstisch concept. Discours heeft betrekking tot zowel taal als gebruik. Het poogt hierbij de traditionele distinctie tussen wat men zegt (taal) en wat men doet (gebruik) te overwinnen (Hall, 1997). Volgens Foucault zou discours de objecten van onze kennis definiëren en produceren, waarbij het de manier waarop we op een betekenisvolle manier over

een bepaald onderwerp kunnen praten en redeneren leidt (Hall, 1997). Niets zou betekenis hebben buiten discours om. Onderzoek vanuit een discursieve benadering richt zich er dan ook vooral op om erachter te komen waar bepaalde betekenissen vandaan komen (Hall, 1997).

Het idee dat fysieke, materiele dingen en acties wel bestaan, maar alleen een betekenis krijgen en objecten van kennis worden binnen discours, staat centraal in de constructivistische theorie van betekenis en representatie (Hall, 1997). Foucault suggereert dat, aangezien we alleen kennis kunnen hebben over dingen die een betekenis met zich meedragen, het discours is en niet 'de dingen' zelf welke kennis produceren (Hall, 1997). Het is dan ook vrijwel onmogelijk om de betekenis van een object te bepalen, buiten de context van het gebruik ervan om (Hall, 1997). Een rond, leren fysiek object waar tegen aan geschopt kan worden is een bal, maar wordt pas een voetbal binnen de context van de regels van het spel, welke sociaal geconstrueerd zijn (Hall, 1997).

Vanuit een discursieve benadering is de betekenis van gender, het hoofdconcept van dit scriptieonderzoek, in relatie tot macht/kennis in een historisch en cultureel perspectief erg interessant. Hierbij moet er afgevraagd worden welke belangrijke uitspraken er over gender zijn, welke regels er met betrekking tot het bespreken van gender zijn en hoe er nu vanuit instituties met het concept gender omgegaan wordt. Op deze manier kan duidelijk gemaakt worden hoe gender discours opgebouwd is en hoe het de dominante gender representaties in de muziekvideo's en parodieën beïnvloedt.

3.3 Onderzoeksobjecten

Voor dit scriptieonderzoek worden zes verschillende originele muziekvideo's en zes bijbehorende parodieën geanalyseerd en vergeleken. Door zes verschillende originele muziekvideo's te analyseren en deze vervolgens te vergelijken met de bijbehorende parodieën, ontstaat er een divers en uitgebreid beeld van de verschillende gender discourses binnen populaire media. Aangezien elke muziekvideo zich net op een andere manier binnen het gender discours positioneert en de verschillende parodieën ook op verschillende elementen binnen het gender discours kritiek leveren, vangt dit onderzoek een breed scala aan gender discourses en kritieken. Wanneer het onderzoek zich zou richten op één originele muziekvideo en de verscheidene parodieën die daarop gemaakt zijn, kunnen verschillende onderdelen van het gender discours missen, waardoor er een te eenzijdig beeld zou ontstaan. Door het onderzoek te richten op meerdere muziekvideo's en parodieën, moet het mogelijk

zijn om uiteindelijk een breed en divers beeld te vormen van het gender discours dat hiermee gepaard gaat.

De videoclipen en parodieën die voor dit scriptieonderzoek onderzocht zullen worden zijn van liedjes die de afgelopen drie jaar erg populair geweest zijn. Zo heeft elk origineel nummer in de top 3 van de Billboard Hot 100 gestaan, waar de meest populaire liedjes bijgehouden worden op basis van cumulatieve prestatie in de zogenaamde “weekly Hot 100 chart” (Mandler, 2013). Verder zijn de originele videoclipen welke bestudeerd zullen worden allemaal in de media bekritiseerd op de inhoud, vooral met betrekking tot seksisme en genderverschillen. Doordat de originele videoclipen en liedjes erg populair geweest zijn en ook veel discussie deden oplaaien met betrekking tot onder andere seksisme en genderverschillen, zijn deze videoclipen interessant en relevant voor dit onderzoek.

Ook de parodieën die op de videoclipen gemaakt zijn hebben veel populariteit vergaard, vooral op YouTube en andere sociale media platformen. Zo zijn de meeste parodieën al miljoenen keren bekeken. Interessant is dat sommige van de parodieën, welke volgens de omschrijving van parodie kritiek horen te leveren op de originele videoclipen, zelf ook veel kritiek te verduren hebben gekregen met betrekking tot seksisme en soms racisme. Dit maakt de parodieën een interessant en relevant onderdeel van het onderzoek.

3.3.1 Omschrijving van de onderzoeksobjecten

Voor dit scriptieonderzoek worden zes originele muziekvideo's en zes parodieën geanalyseerd (zie tabel 1). De eerste originele muziekvideo is Blurred Lines van zanger Robin Thicke, producer Pharrell Williams en rapper T.I. In de videoclip zijn Thicke, Williams en T.I. te zien met drie naakte vrouwen, waardoor de videoclip veel kritiek van het publiek te verduren kreeg (Lynskey, 2013). Ondanks al deze kritiek bereikte het nummer de eerste plaats op Billboard's 2013 Song of the Summer Chart (Mandler, 2013). In reactie op de Blurred Lines videoclip, maakten de Law Revue Girls de parodie Defined Lines. Hierin spreken de drie vrouwelijke parodiemakers zich uit tegen mannelijke dominantie en seksisme, onder andere door in de videoclip drie mannen in alleen een onderbroek te tonen. Ook Defined Lines van de Law Revue Girls kreeg veel kritiek te verduren. Zo werd de parodie tijdelijk van YouTube verwijderd nadat het meerdere malen aangegeven was voor ongepaste inhoud (Gray, 2013). Hoewel er meerdere parodieën op de Blurred Lines videoclip gemaakt zijn, bleek Defined Lines vanwege zijn populariteit, ontvangen kritieken en feministische inslag de meest interessante.

De tweede originele muziekvideo is Anaconda van rapster Nicki Minaj. In deze videoclip is Minaj te zien met een groepje danseressen in een jungle setting. Al snel na het uitbrengen van de single en de videoclip ontstond er een hevige discussie over het werk van Nicki Minaj, waarbij er veel kritiek geuit werd op het grove taalgebruik in de songtekst en de mate van naaktheid en seksualiteit in de clip (Ahern, 2014). Ondanks alle kritiek werd de videoclip maar liefst 19,6 miljoen keer bekeken in de eerste 24 uur na uitgebracht te zijn (Lewis, 2014). Al snel bracht parodiemaker Bart Baker, in de online sferen bekend om het maken van parodieën op populaire videoclips, met behulp van actrice Tiffany Tynes een Anaconda Parodie uit. Hierin neemt Tynes de rol van Minaj op zich. Echter, ook deze parodie kreeg veel kritiek te verduren. Zo zou de parodie zelf seksistisch en racistisch zijn, waarbij Baker zich vooral schuldig zou maken aan het zogenaamde “slut-shaming” (Dewey, 2014). Ondanks dit alles was de parodie erg populair, met binnen een paar dagen al meer dan 2 miljoen views (Dewey, 2014). Ook op Anaconda zijn meerdere parodieën gemaakt, maar vanwege de kritiek op en populariteit van Baker’s versie is deze het meest relevant en interessant in relatie tot het origineel.

De derde originele muziekvideo is All About That Bass van zangeres Meghan Trainor. In deze videoclip is Trainor te zien met een aantal ‘vollere’ danseressen en danser. Ook het nummer van Trainor is een groot succes geweest, aangezien het acht weken lang aan de top van de Billboard Hot 100 bleef staan en meer dan 450 miljoen views trok op YouTube (Coscarelli, 2015). Ook werd Trainor genomineerd voor twee Grammy’s, waaronder voor liedje van het jaar (Coscarelli, 2015). Ondanks het succes van het nummer, krijgt ook het liedje van Trainor kritiek te verduren. Hoewel Trainor naar eigen zeggen met het liedje duidelijk wou maken dat het niet uitmaakt welke maat je hebt, of dat nou maat 46 of groter is, werd haar boodschap niet altijd op deze manier in ontvangst genomen (Ahern, 2014). Trainor zou in haar liedje namelijk vrouwen met minder rondingen afkraken en het vrouwelijk lichaam laten draaien om mannelijk (visueel) genot (Ahern, 2014). Ook op de videoclip van Trainor zijn meerdere parodieën gemaakt. De parodie die voor dit scriptieonderzoek geanalyseerd wordt is van studenten van de McMaster University. Deze parodie is uitgekozen omdat het, in tegenstelling tot de andere gemaakte parodieën, door ‘echte amateurs’ gemaakt is en de makers gebruik maken van feministische theorieën om kritiek te uiten. Dit maakt de parodie erg relevant voor dit onderzoek, aangezien er voor dit onderzoek vanuit gegaan wordt dat ook amateurs steeds vaker parodieën maken en verspreiden. Het feit dat de studenten kritiek uiten middels feministische theorieën, zoals Mulvey’s male gaze, zorgt ervoor dat de focus van deze parodie het meest overeen komt met de focus van het scriptieonderzoek.

De vierde originele muziekvideo is Bound 2 van rapper Kanye West. In deze videoclip is West te zien met zijn vrouw, Kim Kardashian, welke topless met hem op een motor zit. De videoclip kreeg veel kritiek te verduren vanwege het feit dat Kardashian de gehele videoclip topless is (Ehrenfreund, 2013; Levenson, 2013). Ondanks alle kritiek en opmerkingen, of misschien juist dankzij al deze ophef, is de videoclip ruim 45 miljoen keer bekeken op YouTube en dus erg populair (youtube.com). De meest populaire parodie op Bound 2 is Bound 3, gemaakt door de acteurs Seth Rogan en James Franco, welke zo'n 12 miljoen keer bekeken is op YouTube (youtube.com). In de parodie is Franco te zien in de rol van West, terwijl Rogan de rol van Kardashian op zich neemt. Deze parodie is het meest relevant voor dit scriptieonderzoek, aangezien de parodie erg populair is en er sprake is van een spel met genderrollen.

De vijfde originele muziekvideo is Timber van zangeres Kesha en rapper Pitbull. Het nummer heeft drie weken lang de nummer 1 positie weten te behouden in de Billboard Hot 100 en de videoclip is ondertussen 500 miljoen keer bekeken op YouTube (Trust, 2014; youtube.com). Ondanks het succes van Timber, maakte het liedje en de videoclip weer de nodige kritiek los. In de videoclip zijn Kesha en een aantal danseressen te zien in weinig verhullende kleding en is Pitbull te zien met een mooie vrouw aan zijn arm. Hierdoor werd de videoclip beschuldigd van het hebben van objectiverende en geseksualiseerde beelden van vrouwen. De best bekeken parodie op het nummer van Kesha en Pitbull is gemaakt door een bekende YouTube groep, Barely Political. Barely Political heeft verschillende parodieën gemaakt, welke onder de serie Key of Awesome op YouTube te zien zijn (youtube.com). De parodie op Timber is ondertussen ruim 19 miljoen keer bekeken, waardoor deze erg relevant is (youtube.com).

De zesde en laatste originele muziekvideo die voor dit scriptieonderzoek geanalyseerd wordt is Wrecking Ball van zangeres Miley Cyrus. Ook deze videoclip is erg populair, met ruim 19,3 miljoen kijkers op YouTube in de eerste 24 uur na uitgebracht te zijn (Trust, 2013). De muziekvideo kreeg erg veel kritiek te verduren, omdat deze erg seksueel suggestief zou zijn. Zo is Cyrus meerdere malen naakt te zien, terwijl ze suggestieve handelingen uitvoert. De parodie op Wrecking Ball die voor dit onderzoek geanalyseerd wordt, is gemaakt door Jay Jay, Mike en Dom, dj's van het Nieuw-Zeelandse The Edge radiostation. De parodie is erg populair en heeft in Nieuw-Zeeland zelfs een award gewonnen (Glucina, 2014). Buiten het feit dat de parodie vanwege zijn populariteit relevant voor het onderzoek is, wordt er in de parodie op interessante wijze gespeeld met traditionele genderrollen en wordt er duidelijk kritiek geuit op de manier waarop Cyrus zichzelf representeert in het origineel. Dit maakte

deze parodie uiteindelijk het meeste geschikt voor dit onderzoek, vergeleken met andere parodieën die op de Wrecking Ball videoclip gemaakt zijn.

Origineel	Parodie
1. Robin Thicke – Blurred Lines	2. Law Revue Girls – Defined Lines
3. Nicki Minaj – Anaconda	4. Bart Baker en Tiffany Tynes – Anaconda
5. Meghan Trainor – All about that bass	6. McMaster University – All about that gaze
7. Kanye West – Bound 2	8. James Franco en Seth Rogen – Bound 3
9. Ke\$ha featuring Pitbull – Timber	10. Barely Political – Timber, Key of Awesome #82
11. Miley Cyrus – Wrecking Ball	12. Jay Jay, Mike & Dom – Wrecking Ball Parody

Tabel 1: overzicht videoclips en bijbehorende parodieën

3.4 Dataverzameling

De data die voor dit onderzoek onderzocht wordt zal bestaan uit de eerder genoemde videoclipen en de parodieën daarop (zie tabel 1). De gekozen videoclipen en parodieën zijn van liedjes die in de afgelopen 3 jaar erg populair waren en waar veel ophef en discussie over geweest is in de media met betrekking tot seksisme en genderverschillen. Elke videoclip wordt voor het onderzoek uitgebreid bekeken, net als de bijbehorende parodieën. Om dit te kunnen doen wordt elke videoclip en parodie gedownload en uitgebreid geanalyseerd. Ook worden de songteksten, van zowel de originele liedjes als van de parodie, van het internet gedownload. Deze zullen vervolgens allemaal uitgebreid bestudeerd worden. De videoclipen worden zowel onafhankelijk van de parodie bekeken, als in samenhang met de bijbehorende parodie. Op deze manier kan er meer inzicht verkregen worden in de betekenissen van de videoclipen en de manier waarop mannen en vrouwen gerepresenteerd worden. Hierbij wordt er gekeken naar zowel de visuele en tekstuele inhoud van de videoclipen en parodieën.

Als eerste zullen de songteksten onderzocht en geanalyseerd worden. Hierbij wordt er begonnen met de originele songteksten, opgevolgd door de parodiërende songteksten. Deze zullen eerst onafhankelijk van elkaar bekeken en geanalyseerd worden, waarbij er een ruwe analyse en codering plaats zal vinden. Vervolgens worden de songteksten in paren bekeken, geanalyseerd en gecodeerd. Vervolgens zullen de originele videoclipen en de parodiërende videoclipen onderzocht en geanalyseerd worden. Ook hier wordt er begonnen met de originele videoclipen, opgevolgd door de parodieën, welke eerst onafhankelijk en vervolgens samen geanalyseerd en gecodeerd zullen worden. Hierna worden ook de videoclipen in paren onderzocht, geanalyseerd en gecodeerd. Ten slotte zullen alle songteksten en videoclipen in het geheel samengenomen worden, om ze op deze manier nogmaals te kunnen analyseren en tot diepere betekenissen en inzichten te kunnen komen.

Tijdens de fase van datacollectie worden de bekeken videoclipen en parodieën voorzien van codes, waardoor het mogelijk is thema's te ontdekken die vaak terugkeren in de verschillende muziekvideo's en parodieën. Uiteindelijk zullen hierdoor veel van de overeenkomsten en verschillen duidelijk gemaakt kunnen worden. Het coderen zal worden uitgevoerd aan de hand van het coderingssysteem van Boeije (2010). Dit coderingssysteem bestaat uit drie verschillende stappen. Eerst wordt er gebruik gemaakt van zogenaamde *open coding* om de tekst/data in fragmenten te kunnen verdelen. Hierbij worden zinnen, delen van zinnen, losse woorden en/of visuele kenmerken voorzien van korte codes. Deze korte codes moeten makkelijk en snel te begrijpen zijn, zodat niet steeds de gehele tekst, of in dit geval videoclip en songtekst, opnieuw bekeken hoeft te worden (Boeije, 2010). Vervolgens

begint de fase waarin *axiaal gecodeerd* wordt, waarbij de eerder vastgestelde en gevonden codes onder elkaar gezet worden. Hierbij worden verschillende connecties gemaakt tussen de fragmenten, waarna er een indeling van hoofdcodes en onderliggende codes gemaakt zal worden (Boeije, 2010). Bij dit proces moet er sprake zijn van een continue vergelijking, wat betekent dat er constant gecontroleerd moet worden of de hoofdcodes en onderliggende codes nog bij elkaar passen. Soms zal hieruit blijken dat bepaalde hoofdcodes samengenomen moeten worden, of dat er nieuwe overkoepelende thema's samengesteld moeten worden (Boeije, 2010). De laatste fase bestaat uit het *selectief coderen*, waarbij de meest dominante thema's en codes geselecteerd worden. Ten slotte zal omschreven worden hoe deze thema's en codes met elkaar overeen komen en met elkaar samenhangen (Boeije, 2010).

Bij het coderen en analyseren van de tekstuele elementen van de videoclipen en parodieën zal gebruik gemaakt worden van het software programma MAXQDA. Dit programma is een handig hulpmiddel om te gebruiken tijdens deze fase van het onderzoek, aangezien het een goed overzicht biedt van de gecodeerde data. De analyse van de visuele data zal voor het grootste deel handmatig uitgeschreven worden. Waar mogelijk zal voor de visuele data ook MAXQDA gebruikt worden.

3.5 Operationalisering

Semiotiek en discours analyse vullen elkaar goed aan. Waar de semiotische benadering zich vooral richt op de mogelijke betekenissen van *signs* in taalkundige zin, richt de discours benadering zich meer op de productie van kennis door middel van taal. De discours benadering gebruikt hierbij een meer geschiedkundige invalshoek, waarbij betekenisgeving in de context van de tijd en cultuur gezien moet worden. Onderzoek vanuit een discursieve benadering richt zich er dan ook vooral op om erachter te komen waar bepaalde betekenissen vandaan komen (Hall, 1997). Door beide methoden te gebruiken voor het analyseren van de videoclipen en parodieën wordt zo niet alleen bekeken welke betekenissen er achter bepaalde *signs* zitten, maar dus ook waar deze betekenissen vandaan komen. Hierdoor kan er een duidelijk beeld geschetst worden van de aanwezige gender discourses in de originele muziekvideo's en de parodieën.

De semiotische analyse begint met het opschrijven van de denotaties en connotaties die de videoclipen en parodieën oproepen. Hierbij wordt gebruik gemaakt van *analytische* inductie. Het doel van analytische inductie is het ontdekken van causale relaties door middel van de identificatie van essentiële karakteristieken in de data (Silverman, 2011). Met

denotatie wordt de letterlijke betekenis van woorden en/of fysieke objecten bedoeld (Berger, 2013; Storey, 2009). Connotatie heeft betrekking tot de culturele betekenissen die bepaalde woorden en objecten met zich mee kunnen dragen. De connotatie van een woord komt vanuit symboliek, historie en de emotionele zaken die eraan verbonden zijn (Berger, 2013).

De volgende stap van de semiotiek analyse bestaat uit *paradigmatische* en *syntagmatische* analyse. Met behulp van syntagmatische analyse wordt onderzocht hoe de volgorde waarin dingen verschijnen van invloed zijn op de betekenis van de data (Berger, 2013). Er zit een bepaalde logica achter elk narratief van een tekst (Berger, 2013), zo ook in de manier/volgorde waarop videoclipen opgebouwd zijn. Met behulp van paradigmatische analyse wordt er gezocht naar verborgen patronen van opposities die een betekenis genereren, bijvoorbeeld man vs. vrouw (Berger, 2013). Hierbij is van belang welke elementen bij elkaar gevonden worden en in welk paradigma deze geplaatst kunnen worden.

De derde stap van de semiotiek analyse bestaat uit intertekstualiteit, metafoor en metonymie. Intertekstualiteit betekent het gebruiken van en/of verwijzen naar materiaal uit een eerdere tekst (Berger, 2013). Dit is zeker het geval bij de te onderzoeken parodieën, maar ook bij de originele videoclipen kan er sprake zijn van intertekstualiteit die de betekenissen vormgeeft. Ook metafoor en metonymie zijn twee belangrijke manieren om betekenis over te brengen (Berger, 2013). Bij een metafoor wordt vooral gebruik gemaakt van analogieën, terwijl een metonymie gebaseerd is op beeldspraak (Berger, 2013). Door op deze betekenis gevende elementen te letten kan er meer over de bedoeling achter, voornamelijk, de songteksten ontdekt worden. Door vervolgens al de elementen van de genomen stappen bij elkaar te nemen, kunnen de mythes, ofwel dominante gender discoursen en stereotypes, achter de videoclipen en parodieën onder woorden gebracht worden.

Ook discours analyse begint met analytische inductie, welke hier bestaat uit het gebruik van kernwoorden en –thema's. De analyse is hier een proces van vergelijking en contrasteren van de verschillende manieren waarop deze thema's ontstaan met de data (Tonkiss, 1998). Hierbij moet bekeken worden welke ideeën, representaties en associaties er opgeroepen worden door de te onderzoeken songteksten en videoclipen (Tonkiss, 1998). De tweede stap, constante vergelijking, bestaat uit het zoeken naar variaties in de dataset. Verschillen en contradicties in teksten kunnen wijzen op verschillende processen die aan het werk zijn binnen een bepaalde tekst (Tonkiss, 1998). Bij de derde stap, de afwijkende case analyse, worden de songteksten en videoclipen bekeken om mogelijke benadrukking en details te ontdekken. Hierbij wordt er dieper in gegaan op de tweede stap, waarbij er naar dus naar patronen van variatie gekeken wordt. De vierde en laatste stap, de uitgebreide data

behandeling, bestaat uit het analyseren van de videoclip en songteksten ‘tegen de stroom in’ (Tonkiss, 1998). Hierbij moet er naar bepaalde stiltes en/of leegtes gekeken worden, waardoor vermoedens van een andere manier van lezen ontdekt kunnen worden, welke nu uitgesloten worden door weglating (Tonkiss, 1998).

3.5.1 Verschil in operationalisatie tussen muziekvideo’s en parodieën

Het operationaliseren van gender discoursen door middel van semiotiek en discours analyse zal gebeuren door op verschillende visuele, filmische en tekstuele elementen te letten en deze vervolgens aan de hand van culturele en historische perspectieven en eerdere onderzoeken en theorieën betekenissen toe te schrijven. Echter, de manier waarop gender discoursen gerepresenteerd worden in de originele videoclip verschilt van de manier waarop gender discoursen in de parodieën gerepresenteerd worden. Parodieën maken per definitie gebruik van overdrijving, rolomkering en humor om een punt te maken, waardoor dezelfde elementen in de parodie en het origineel uiteindelijk toch verschillen in betekenis. Waar de operationalisatie van gender discoursen hetzelfde zijn voor de originele videoclip en de parodieën, is er dus wel sprake van een verschil in de manier waarop er invulling gegeven moet worden aan de gender discoursen.

Om beter te begrijpen hoe de parodieën werken, wordt gebruik gemaakt van de theorie van Berthon en Pitt (2012). Volgens Berthon en Pitt (2012) moet een parodie over drie verschillende karakteristieken beschikken om als zodanig geïdentificeerd te kunnen worden, namelijk empathie, ongelijkheid en differentiatie. Empathie houdt in dat men zich kan inleven in een ander en hem, haar of het emotioneel en cognitief kan begrijpen (Berthon & Pitt, 2012). In het geval van parodie moet men in staat zijn zowel het object van parodie te begrijpen als de context waarin het plaatsvindt (Berthon & Pitt, 2012). Hierbij is er sprake van een zekere mate aan identificatie met het object van parodie. Verder moet er sprake zijn van ongelijkheid tussen de realiteit en het weergegeven beeld. Deze ongelijkheid kan manifest, plausibel of latent zijn (Berthon & Pitt, 2012). Wanneer een bekende ongelijkheid tussen de realiteit en het beeld benadrukt of overdreven wordt, is er sprake van een manifeste ongelijkheid. Plausibele ongelijkheid ontstaat doordat de satiricus ongelijkheid creëert of fabriceert door het voorstellen van een alternatieve realiteit, welke niet overeenkomt met het beeld dat het publiek van de realiteit heeft (Berthon & Pitt, 2012). Latente ongelijkheid komt tot stand wanneer de satiricus de aandacht vestigt, of het publiek wijst, op een al bestaande ongelijkheid die vooralsnog onopgemerkt gebleven is (Berthon & Pitt, 2012).

Ten slotte moet er bij parodie sprake zijn van differentiatie. Het object van parodie moet beschikken over een soort unieke eigenschap, welke het object onderscheidt van andere objecten in een bepaalde context (Berthon & Pitt, 2012). Hierbij is er sprake van fysieke en ideologische differentiatie. Fysieke differentiatie heeft betrekking tot materiele karakteristieken, zoals kleur, vorm, maat en zelfs fysieke talenten zoals snelheid. Het ideologische aspect richt zich meer op abstracte talenten, zoals intelligentie, wijsheid, inspiratie, idealen, geloofsovertuigingen, normen en waarden (Berthon & Pitt, 2012). Zo werd de voormalig Amerikaanse president George W. Bush volgens Berthon en Pitt (2012) in karikaturen en parodieën voornamelijk gerepresenteerd als een domme man met erg grote oren.

Zoals eerder gezegd, parodie werkt voornamelijk door middel van overdrijving. Uitvergroting wordt gebruikt om datgene te benadrukken dat een persoon of ding van anderen differentieert (Berthon & Pitt, 2012). Deze uitvergrotingen kunnen gericht worden op zowel fysieke als ideologische kenmerken. Parodie zou dus gedefinieerd kunnen worden als de overdrijving van verschillen in een object van empathie, zodat de kloof/ongelijkheid tussen beeld en realiteit onthult kan worden (Berthon & Pitt, 2012). Door bij het analyseren van de parodieën door de lens van de drie kerneigenschappen volgens Berthon en Pitt (2012) te kijken, zal duidelijk worden hoe de parodieën werken. Door erop te letten welke elementen uitvergroten en benadrukt worden en hoe dat precies gebeurt, kan ontdekt worden hoe deze elementen daardoor betekenis geven en/of krijgen binnen de gender discoursen. Vervolgens kan onderzocht worden hoe deze elementen als kritiek op de meer traditionele (gender)discoursen gezien kunnen worden. Namelijk, parodieën zijn een uiting van kritiek. Elementen uit de originele videoclip die op een overdreven en uitvergroten manier overgenomen zijn door de parodieën moeten dan ook in deze context gezien worden, waardoor het proces van betekenisgeven anders zal verlopen.

3.5.2 Operationalisatie gender discours

Zoals onder andere omschreven in de paragraaf over de *male gaze*, de manier waarop de camera mannen en vrouwen in beeld brengt zegt veel over mogelijke gender discoursen. Zo zouden mannen vaak als groter en/of neerkijkend op vrouwen afgebeeld worden, waardoor het beeld van vrouwen als afhankelijk, subjectief en passief versterkt wordt (Coltrane & Adams, 1997). De camerahoek welke de man groter dan en/of neerkijkend op de vrouw doet overkomen, zou gezien kunnen worden als een *sign*. Door middel van eerdere onderzoeken

naar dit onderwerp en door de culturele geschiedenis en betekenis ervan te achterhalen, kan vervolgens geredeneerd worden wat de betekenis (*signified*) achter deze manier van weergave is. Namelijk, de man wordt als dominant in relatie tot de vrouw gerepresenteerd.

Ook zal er gekeken worden naar de kleding die in de videoclippen en parodieën door zowel mannen als vrouwen gedragen wordt. Zoals eerder beschreven kan kleding ook gezien worden als een manier om *signs* over te brengen. Door de kleding in cultureel en historisch perspectief te zetten, zou vervolgens geredeneerd moeten kunnen worden welke betekenissen de kledingstijlen met zich mee kunnen brengen. Ook hier zal weer gebruik gemaakt worden van eerdere theorieën en onderzoeken. Zo zou ook bij de tegenstelling tussen volledig aangeklede mannen en naakte vrouwen in de videoclip van Robin Thicke een bepaalde betekenis geïnterpreteerd kunnen worden, aan de hand van semiotiek en discours analyse, eerdere onderzoeken en theorieën en culturele en historische perspectieven. De naaktheid van de vrouwen, vergeleken met de volledig aangeklede mannen, benadrukt bijvoorbeeld de kwetsbaarheid en ondergeschiktheid van de vrouw tegenover de dominantie van de mannen (Lynskey, 2013).

Ook de songteksten van de originele liedjes en de parodie zullen aan de hand van semiotiek en discours analyse onderzocht worden. Bepaalde woorden of zinnen, zoals de beruchte zin uit het liedje Blurred Lines van Robin Thicke: “I know you want it” en veelgebruikte scheldwoorden zoals ‘bitch’ kunnen betekenissen toegeschreven worden. Mannelijke artiesten gebruiken termen zoals bitch, hoer en slet vooral om hun dominantie over vrouwen uit te drukken en vrouwen te kleineren (Haugen, 2003; Karru, 2006). Maar ook vrouwelijke artiesten gebruiken deze termen richting andere vrouwen. Dit kan zijn om hun minachting voor de andere vrouwen uit te drukken, maar ook uit een vorm van solidariteit. Bij het gebruik van woorden zoals ‘bitch’ uit solidariteit is er volgens Haugen (2003) sprake van het toe-eigenen van het woord, waarbij er door de vrouwen een nieuwe betekenis aan gegeven wordt. Aan de context van de songtekst kan vaak gezien worden hoe het taalgebruik opgevat moet worden.

Na de verschillende videoclippen en parodieën bekeken en geanalyseerd te hebben, zal er een coderingsschema opgesteld worden. Dit coderingsschema zal bestaan uit een aantal thema's die vaak terug lijken te komen binnen de verschillende gender discourses. Hierbij zal onderscheid gemaakt worden tussen *signifiers* en *signified*, vooral bij de semiotische analyse. De context waarin bepaalde *signifiers* en *signified* gezien moeten worden is hierbij van groot belang en worden natuurlijk ook beschreven in de analyse. Bij de analyses worden, zoals eerder gezegd, de originele videoclippen en songteksten en de parodieën zowel individueel als in

samenhang gecodeerd. Namelijk, de elementen die in de parodieën vergroot en overdreven worden moeten ook gecodeerd kunnen worden en gelinkt aan de originelen.

3.6 Validiteit en betrouwbaarheid

Bij het doen van en rapporteren over (kwalitatief)onderzoek is het van groot belang dat dit op een valide en betrouwbare manier gebeurt. Om de validiteit en betrouwbaarheid van dit onderzoek te waarborgen, wordt elke videoclip en parodie op dezelfde systematische manier geanalyseerd en beschreven, zoals aangegeven in de paragrafen over dataverzameling en operationalisering. Hierbij gebeurt de operationalisering vanuit de achtergrond van eerdere onderzoeken, waardoor er sprake is van een zekere wetenschappelijke houvast waarop dit onderzoek gefundeerd zal zijn.

Echter, het is wel van belang om te melden dat dit scriptieonderzoek van beschrijvende en exploratieve aard is. Hier komt bij dat cultuur en culturele uitingen, zoals de videoclips en parodieën, nooit een vaste betekenis kunnen hebben vanwege de veranderlijke aard van cultuur (Hall, 1997). Het idee van een vaste betekenis of een definitief antwoord heeft dus geen toepassing op dit onderzoek en haar resultaten. Dit gezegd hebbende, het scriptieonderzoek zal zeker een sterke en goed uitgewerkte basis vormen voor een eventueel vervolgonderzoek, waarbij er sterke en nieuwe inzichten geleverd zullen worden met betrekking tot gender discoursen in videoclips en parodieën.

4. Analyse en resultaten

Voor dit onderzoek worden 6 populaire muziekvideo's en 6 bijbehorende parodieën onderzocht. Zoals eerder gezegd zijn er bij het selecteren van de muziekvideo's gebruik gemaakt van een aantal selectie criteria. Om de relevantie van het onderzoek te waarborgen, zijn de videoclip en parodieën die voor dit onderzoek geanalyseerd zullen worden allemaal uitgebracht tussen 2013 en 2015. Hierbij was het van belang dat de geselecteerde videoclips populair bij het publiek waren/zijn en discussies met betrekking tot gender discours op gang gebracht hebben.

De eerste stap van de analyse bestaat uit het analyseren van de songteksten van de originele videoclips en de parodieën. Hierbij zijn eerst alle originele songteksten geanalyseerd, gevolgd door de songteksten van de parodieën. Zowel de originele songteksten als die van de parodieën zijn geanalyseerd en gecodeerd aan de hand van het eerder genoemde coderingssysteem van Boeije (2010). Vervolgens zijn de eerste uitkomsten van deze analyses met elkaar vergeleken, waarna ze verder uitgewerkt zijn om tot duidelijke thema's te komen.

De tweede stap van de analyse bestaat uit een visuele analyse van de muziekvideo's en parodieën. Ook hier zijn eerst de originele videoclips geanalyseerd, gevolgd door de parodieën. Vervolgens zijn de verschillende resultaten met elkaar vergeleken. Hierbij zijn niet alleen de originele videoclip en bijbehorende parodie met elkaar vergeleken, maar ook zijn de resultaten van de verschillende parodieën en de verschillende originele videoclips met elkaar vergeleken.

In het concluderende hoofdstuk worden de tekstuele en visuele analyses samengenomen, om zo tot dieper liggende betekenissen te kunnen komen. Deze stap bestaat uit zowel de discussie van alle resultaten, als de conclusie van dit thesis onderzoek. Hier zijn aan de hand van de resultaten antwoorden geformuleerd op de vooraf gestelde hoofdvragen.

4.1 Tekstuele analyse

Uit de analyse van de songteksten komen een aantal dominante thema's naar boven. Deze resultaten en thema's zullen in de volgende paragrafen uitgewerkt worden. Eerst zullen de originele songteksten besproken worden, gevolgd door de songteksten van de parodieën. Ten slotte zullen de originele songteksten en de parodieën in samenhang besproken worden. Voor de volledige songteksten, zowel de originele als de parodieën, zie appendix 1.

4.1.1 De originele songteksten

Bij het analyseren van de originele songteksten kwamen een aantal dominante thema's naar voren, namelijk: seksuele objectivering, denigrerende/agressieve spraak, vrouw kan geen 'nee' zeggen en afkeurend over vrouwelijk lichaam (zie tabel 2). Hierbij waren de eerste twee thema's het meest prominent.

Thema's	Gezien in
1. Seksuele objectivering	5 van de 6 songteksten
2. Denigrerende/agressieve spraak	4 van de 6 songteksten
3. Vrouw kan geen 'nee' zeggen	2 van de 6 songteksten
4. Afkeurend over vrouwelijk lichaam	2 van de 6 songteksten

Tabel 2: overzicht (hoofd)thema's originele songteksten

4.1.1.1 Thema Seksuele objectivering

Het thema 'seksuele objectivering' omvat songteksten waarin er op een seksuele manier over/tegen vrouwen gesproken wordt. Hierbij worden vooral seksuele opmerkingen gemaakt over vrouwelijke lichaamsdelen en opmerkingen over seksuele handelingen. Zo komt het vaak voor dat (mannelijke) artiesten het in hun songteksten hebben over de billen, benen of borsten van vrouwen. Dit thema is terug te zien in vijf van de zes originele songteksten, waardoor dit het meest voorkomende thema is binnen de originele songteksten. De nadruk binnen dit thema ligt vooral op vrouwelijke lichaamsdelen, op het uitvoeren van seksuele handelingen met vrouwen en vrouwen die schaars gekleed of naakt de mannen als het ware verleiden.

Dit is bijvoorbeeld terug te zien in citaten uit Blurred Lines en Timber, waarbij de mannelijke artiesten de vrouwen op een seksuele manier positioneren. Rapper T.I. legt in Blurred Lines de nadruk op het achterwerk van een vrouw en impliceert het uitvoeren van seksuele handelingen:

“Let me be the one you back that ass into...I'll give you something big enough to tear your ass in two”

Robin Thicke, Pharrel Williams & T.I., Blurred Lines, 2013

Ook Kanye West rapt op expliciete wijze over het uitvoeren van seksuele handelingen:

“I wanna fuck you hard on the sink, after that, give you something to drink”

Kanye West, Bound 2, 2013

Pitbull representeert vrouwen als naakt of in hun ondergoed, waarbij ze ‘twerken’ (met hun kont schudden) zoals de zangeres Miley Cyrus:

“I have em like Miley Cyrus, clothes off, twerkin' in their bras and thongs, timber”

Pitbull & Kesha, Timber, 2013

Hierbij worden niet alleen vrouwen in het algemeen seksueel geobjectiveerd, maar door de verwijzing naar Miley Cyrus wordt de zangeres ook op een seksuele manier gerepresenteerd en/of naar gerefereerd.

Ook bij de vrouwelijke artiesten is er sprake van seksuele objectivering. Hierbij lijkt het voornamelijk te gaan om seksuele zelf-objectivering, waarbij de artiesten verwijzen naar hun eigen lichaamsdelen die verleidelijk zijn voor mannen. Zo refereren Nicki Minaj en Meghan Trainor in hun songteksten regelmatig naar hun eigen achterwerk en de manier waarop dit lichaamsdeel veel mannen verleid. Zo zingt Trainor:

“Cause I got that boom boom that all the boys chase”

Meghan Trainor, All About that Bass, 2014

Minaj is wat grover in haar bewoordingen en rapt het volgende:

“Yeah, he love this fat ass, hahaha!”

Nicki Minaj, Anaconda, 2014

Vergelijkbare tekst komt vaker voor in het nummer van Minaj:

“Little in the middle but she got much back”

“I got a big fat ass (ass, ass, ass)”

Nicki Minaj, Anaconda, 2014

Doordat dit soort teksten regelmatig herhaald worden in de songteksten komt er een sterke nadruk te liggen op het vrouwelijke achterwerk en lichaam, waardoor er seksuele (zelf)objectivering opgebouwd wordt.

4.1.1.2 Thema Denigrerende/agressieve spraak

Het thema ‘denigrerende/agressieve spraak heeft betrekking op songteksten waarin op een kleinerende en soms agressieve manier tegen of over een ander persoon gesproken wordt. Dit blijkt vooral uit de songteksten waarin naar vrouwen verwezen wordt als bitch, hoer of slet, zoals in vier van de zes originele songteksten gebeurt.

Deze manier van spreken is in de originele songteksten voornamelijk gericht op vrouwen. Zowel de mannelijke artiesten als de vrouwelijke artiesten gebruiken deze bewoordingen om naar vrouwen te verwijzen. De mannelijke artiesten gebruiken woorden zoals ‘bitch’ om hun mannelijkheid en dominantie over de vrouwen te bevestigen en te versterken:

“Have you ever asked your bitch for other bitches?”

Kanye West, Bound 2, 2013

Door naar vrouwen te verwijzen als een hoer, bitch of slet wordt de vrouw als minderwaardig aangemerkt vergeleken met de, vaak mannelijke, artiest. Wanneer een mannelijke artiest bewoordingen zoals "my bitch" (mijn bitch) of “your bitch” (je/jouw bitch, citaat 1) gebruikt lijkt hij niet alleen de minderwaardigheid van de vrouw aan te merken, maar ook het idee dat de vrouw zijn eigendom is. Dit versterkt de ideologie van mannelijke dominantie in de media.

Echter, ook de vrouwelijke artiesten gebruiken woorden zoals ‘bitch’ in hun songteksten. De vrouwelijke artiesten gebruiken deze termen vooral om hun minachting voor andere vrouwen te laten blijken:

“Fuck the skinny bitches! Fuck the skinny bitches in the club!

Nicki Minaj, Anaconda, 2014

“Go ahead and tell them skinny bitches that”

Meghan Trainor, All About that Bass, 2014

Zo hebben Nicki Minaj en Meghan Trainor het beide over “skinny bitches”, waarmee zij hun minachting voor dunne vrouwen duidelijk maken.

4.1.1.3 Thema Vrouw kan geen ‘nee’ zeggen

Songteksten waar het thema ‘vrouw kan geen ‘nee’ zeggen in voorkomt, hebben vaak teksten waarin er als het ware door de mannelijke artiesten vanuit gegaan wordt dat vrouwen seks met hen willen. Dit thema komt nadrukkelijk voor in twee van de originele songteksten, namelijk Blurred Lines en Timber.

De songteksten lijken bijna te zeggen dat de vrouwen misschien wel ‘nee’ zeggen, maar ‘ja’ bedoelen. Hierdoor zou de mogelijkheid voor vrouwen om toestemming te geven voor seksuele handelingen worden verminderd (Lynskey, 2013).

Dit thema speelt vooral een prominente rol in het liedje Blurred Lines van Robin Thicke, Pharrel Williams en T.I:

“The way you grab me, must wanna get nasty...”

Robin Thicke, Pharrel Williams & T.I., Blurred Lines, 2013

In Blurred Lines worden de zinnen “I hate these blurred lines”, “I know you want it” en “The way you grab me, must wanna get nasty...” steeds weer herhaald. Hieruit kan opgemaakt worden dat de man zeker denkt te weten dat de vrouw seks met hem wil. Echter, ergens zou de vrouw toch gemixte signalen afgeven, aangezien de Thicke spreekt van

“blurred lines”, ofwel wazige/onduidelijke grenzen/lijnen. Ook hier komt dus het ‘nee betekent ja’ principe weer naar boven. De grenzen zijn vaag, omdat de vrouw misschien wel ‘nee’ zegt maar ‘ja’ bedoelt. Dit komt ook terug in de songtekst van Timber van Kesha en Pitbull:

“She says she won't, but I bet she will, timber”

Pitbull & Kesha, Timber, 2013

Ofwel, de vrouw zegt wel ‘nee’, maar hij weet zeker dat ze toch wel ‘ja’ bedoeld of gaat zeggen.

4.1.1.4 Thema Afkeurend over vrouwelijk lichaam

Het thema “afkeurend over vrouwelijk lichaam” komt voor in twee van de originele songteksten, namelijk in Anaconda van Nicki Minaj en in All about that bass van Meghan Trainor. Wat opvalt is dat deze nummers beide van vrouwelijke artiesten zijn. Vrouwen leveren hier dus kritiek op het lichaam van andere vrouwen en worden hierdoor onderdeel van de discussie rondom vrouwelijke uiterlijke perfectie. De kritiek in deze liedjes heeft vooral te maken met het ‘te dun’ zijn van veel vrouwen en het moeten hebben van meer rondingen:

“Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble”

Meghan Trainor, All about that bass, 2014

Trainor zingt in haar nummer herhaaldelijk dat ze alleen van de “bass” is en niet van de “treble”. Dit is een referentie naar muziek, waarbij de “bass” (de bas) een erg laag en gevuld geluid geeft en de “treble” (sopraan/bovenstem) een erg hoog/dun geluid. De bas zou dus staan voor de vrouwen met een vol figuur, terwijl de sopraan staat voor de dunne vrouwen. Met andere woorden, Trainor lijkt zich uit te spreken voor de vrouwen met een vollere vorm en tegen de dunnere of slankere vrouwen.

Ook in het nummer van Nicki Minaj worden vrouwen met een voller figuur en een dikkere kont bejubeld, terwijl ze dunne vrouwen zonder of met weinig rondingen op grove manier afkeurt:

“Fuck you if you skinny bitches, what?!”

Nicki Minaj, Anaconda, 2014

Door te refereren naar het nummer *Baby Got Back* van Sir Mix-a-Lot uit 1992, laat Minaj ook gelijk weten dat mannen volgens haar niet geïnteresseerd zijn in vrouwen zonder rondingen:

“My anaconda don't want none unless you got buns, hun”

Nicki Minaj, *Anaconda*, 2014

Namelijk, de anaconda staat hier symbool voor het mannelijke geslachtsdeel, de “buns”, ofwel broodjes, staan symbool voor volle billen. Hierdoor wordt duidelijk gemaakt dat mannen alleen een (seksuele) relatie willen met vrouwen die over rondingen beschikken.

4.1.1.5 Samenvatting originele songteksten

De vier hoofdthema's die bij het analyseren van de originele songteksten naar boven kwamen (seksuele objectivering, denigrerende/agressieve spraak, vrouw kan geen 'nee' zeggen en afkeurend over vrouwelijk lichaam), positioneren allemaal op een eigen manier de vrouw in een minderwaardige positie. In de songteksten van de mannelijke artiesten is er veel sprake van seksuele objectivering, door het vooral over vrouwen en het vrouwelijk lichaam te hebben in een seksuele context. Echter, ook binnen de songteksten van de vrouwelijke artiesten is er sprake van seksuele objectivering. Dit bestaat voornamelijk uit seksuele zelf-objectivering, waarbij de vrouwen het over hun eigen lichaam hebben en het hiermee verleiden van mannen. Het idee dat de vrouw voornamelijk gerepresenteerd wordt als het lichamelijke object van mannelijk seksueel verlangen wordt hiermee dus versterkt, door zowel bekende mannelijke als vrouwelijke figuren.

Het thema 'vrouw kan geen nee zeggen' ligt deels in het verlengde van het thema 'seksuele objectivering'. Middels de steeds toenemende seksuele objectivering van vrouwen en door songteksten zoals “I know you want it”, komt het zogenaamde 'nee betekend ja' principe naar boven, waarbij vrouwen de keuze om wel of geen seksuele handelingen te verrichten ontnomen wordt.

Ook wordt er in de songteksten van zowel mannelijke als vrouwelijke artiesten op denigrerende en agressieve toon gesproken in de richting van vrouwen. Dit komt vooral terug door het gebruik van woorden zoals bitch, hoer en slet. Met het gebruik van deze woorden zouden mannen hun dominantie laten gelden, aangezien vrouwen op denigrerende manier als minderwaardig aangesproken worden (Haugen, 2003; Karu, 2006). Wanneer de vrouwelijke artiesten gebruik maken van termen zoals 'bitch', gebeurt dit vooral om hun minachting

jegens andere (dunnere) vrouwen duidelijk te maken. Hierbij worden vrouwen met een bepaalde lichamelijke bouw dus afgewezen en als minderwaardig gezien door de vrouwelijke artiesten. Hoewel het erop lijkt dat de vrouwelijke artiesten willen laten weten dat ook vrouwen die wat voller of dikker zijn gewoon als mooi gezien moeten worden, doen ze dit op zo een manier dat ‘dunne’ vrouwen buiten de boot vallen. In dit geval worden slanke vrouwen als slecht of minderwaardig neergezet, waardoor de beoogde boodschap waarin elke vrouw, ongeacht haar maten, mooi is verloren gaat.

4.1.2 De songteksten van de parodieën

Van de zes parodieën hebben vijf er een eigen songtekst. De parodie op het nummer Bound 2 van Kanye West is alleen visueel, waarbij de originele songtekst en muziek gebruikt wordt. Binnen de vijf parodieën met een herschreven songtekst waren de volgende thema’s dominant: seksuele objectivering, denigrerende/agressieve spraak, vrouw als onintelligent en vrouwelijke dominantie. Echter, de thema’s vallen bij de parodieën net binnen een andere context, aangezien er veel sprake is van sarcasme en overdrijving. Hierdoor hebben de overeenkomende thema’s bij de parodieën een andere betekenis dan bij de originele songteksten.

Thema’s	Gezien in
1. Seksuele objectivering	4 van de 5 songteksten
2. Denigrerende/agressieve spraak	3 van de 5 songteksten
3. Vrouw als onintelligent	2 van de 5 songteksten
4. Vrouwelijke dominantie	2 van de 5 songteksten

Tabel 3: overzicht (hoofd)thema’s parodie songteksten

4.1.2.1 Thema Seksuele objectivering

In vier van de vijf parodiërende songteksten is er sprake van seksueel objectivisme. Ook hier omvat het thema ‘seksuele objectivering’ songteksten waarin er op een seksuele manier over/tegen vrouwen gesproken wordt, waarbij vooral seksuele opmerkingen gemaakt worden over vrouwelijke lichaamsdelen en opmerkingen over het uitvoeren van seksuele handelingen.

Echter, zoals te verwachten bestaat veel van deze ‘seksuele objectivering’ uit sarcasme en overdrijving. Door middel van de songtekst van de Wrecking Ball parodie geven de

Nieuw-Zeelandse radiodj's Jay Jay, Mike en Dom kritiek op het losbandige gedrag van zangeres Miley Cyrus. Miley Cyrus kwam namelijk al eerder onder vuur te liggen voor haar suggestieve gedrag in haar videoclips en optredens (Hann, 2013; Trust, 2013). Door in de songtekst van de parodie op humoristische wijze een extreme nadruk te leggen op haar suggestieve/seksuele gedrag in de originele videoclip van Wrecking Ball, wordt duidelijk gemaakt dat Jay Jay, Mike en Dom dit gedrag afwijzen:

“I'm riding on a wrecking ball, not wearing any clothes at all. Now I'm molesting a dirty chain...”

Jay Jay, Mike & Dom, Wrecking Ball Parody, 2013

De seksuele objectivering wordt hier dus expres overdreven door elke seksueel suggestieve handeling in de videoclip tekstueel te benoemen en benadrukken. Zo wordt duidelijk gemaakt dat dit geen ‘normaal gedrag’ hoort te zijn. De sarcastische en kritiek gevende context kan ook opgemaakt worden uit andere delen van de songtekst, namelijk:

“I want people to know that I am not Hannah Montana. It's the easiest way, it is a cliché, I will try and shock you”

Jay Jay, Mike & Dom, Wrecking Ball Parody, 2013

Hiermee maken Jay Jay, Mike en Dom duidelijk dat Miley Cyrus' gedrag voort komt uit de behoefte om niet langer als Disney kinderster gezien te worden, waardoor ze zichzelf op een cliché en seksuele manier representeert. De parodiërende en kritiek gevende context wordt ook duidelijk doordat Jay Jay, Mike en Dom in de songtekst min of meer zeggen dat de vader van Cyrus zich voor zijn dochter schaamt en dat het niet raar is dat acteur Liam Hemsworth zijn verloving met Cyrus afgebroken heeft.

Ook in de Anaconda parodie van Bart Baker en Tiffany Tynes wordt kritiek gegeven op de seksuele manier waarop Nicki Minaj zichzelf representeert. Net als bij de Wrecking Ball parodie gebeurt dit in de songtekst voornamelijk door het publiek op een overdreven manier op de geseksualiseerde handelingen in de originele videoclip te wijzen:

“I'm dry humping bamboo in a jungle, M-M-My butt's so big it's like two gigantic bubbles, A-A-And I always show it off 'cause it's my greatest asset...”

Bart Baker en Tiffany Tynes, Anaconda Parodie, 2014

Ook hier wordt de seksuele objectivering dus expres overdreven door elke seksueel suggestieve handeling in de videoclip tekstueel te benoemen en benadrukken.

De All about that gaze parodie van de McMaster universiteit studenten geeft voornamelijk kritiek door meer subtiel sarcasme. Zo zeggen de studenten aan het begin van de parodie dat het originele nummer van Meghan Trainor misschien wel de intenties had voor een goede en sterke boodschap, namelijk dat ook vrouwen met een vol figuur mooi zijn, maar dat Trainor dit verkeerd verwoord heeft. Door Mulvey's theorie van de male gaze te gebruiken in hun songtekst en songtitel "All about that *gaze*", proberen de parodiemakers duidelijk te maken dat het originele nummer van Trainor een versterkend effect zou hebben voor de male gaze in populaire cultuur, waardoor ook seksueel objectivisme versterkt zou worden. De zogenaamde *male gaze* ontstaat wanneer de camera het publiek in het perspectief zet van een heteroseksuele man (Pisters, 2011; Mulvey, 1975). De afgebeelde vrouw op de televisie en/of in de film fungeert hierbij als een erotisch object voor de mannen en het publiek, waarbij ze dus seksueel geobjectiveerd wordt (Pisters, 2011; Mulvey, 1975). Vervolgens blijkt uit het volgende couplet welke boodschap de studenten denken dat Trainor daadwerkelijk uitdraagt:

"If you want confidence, you need to make them gaze. Remember that your bass, is for the boys to chase. If you got booty, booty, just raise it up..."

McMaster University, All about that gaze, 2014

Met andere woorden, om zelfvertrouwen te krijgen moeten vrouwen de aandacht van mannen trekken met een vol figuur en achterwerk, ofwel ze moeten de male gaze aantrekken. Door het publiek op deze achterliggende boodschap te wijzen leveren ze dus kritiek op de seksuele zelf-objectivering in het originele nummer van Trainor, waarin alles lijkt te draaien om het krijgen van mannelijke aandacht.

Hoewel er in de songtekst van de Timber parodie niet direct sprake is van seksueel objectivisme, geven de parodiemakers wel kritiek op het seksueel objectivisme in de originele songtekst en videoclips. Zo rapt de Pitbull imitator op een gegeven moment:

"This song's about objectifying women, and selling products like Pitbull's Fried Chicken..."

Barely Political, Timber, 2014

Hier wordt de seksuele objectivering in de originele videoclip dus benoemd en leveren de parodiemakers kritiek door te zeggen dat het originele nummer alleen om mooie vrouwen en productplaatsing lijkt te gaan.

4.1.2.2 Thema Denigrerende/agressieve spraak

In drie van de vijf parodieën is er sprake van denigrerende en/of agressieve spraak. Ook hier heeft het thema ‘denigrerende/agressieve spraak betrekking tot songteksten waarin op een kleinerende, minachtende en soms agressieve manier tegen of over een ander persoon gesproken wordt. Dit blijkt vooral uit de songteksten waarin bijvoorbeeld naar vrouwen verwezen wordt als bitch, hoer of slet.

In het geval van de parodieën wordt denigrerend taalgebruik vooral ingezet om de artiesten van de originele nummer te bekritisieren. Dit blijkt vooral uit de Anaconda parodie, waarin Bart Baker en Tiffany Tynes meerdere keren naar Nicki Minaj verwijzen als een slet, hoer en stripper:

“My super slutty act is wearing real thin...”

Bart Baker en Tiffany Tynes, Anaconda Parodie, 2014

Hoewel ze hiermee ogenschijnlijk kritiek willen geven op het gedrag en de manier waarop Minaj zich representeert, doen ze dit op een erg denigrerende manier die juist overeenkomt met de manier waarop mannelijke artiesten deze termen gebruiken om hun dominantie over vrouwen uit te drukken en vrouwen te kleineren (Haugen, 2003; Karu, 2006). Er wordt dus kritiek geleverd op een manier die de bestaande gender discoursen juist versterkt.

In tegenstelling tot de Anaconda parodie maken de McMaster Universiteit studenten en de Law Revue Girls gebruik van het woord ‘bitch’ uit solidariteit en niet uit minachting voor andere vrouwen:

“They’re bullying the skinny bitch real bad. Nah I’m just playing, you should have not said that. You just offended all the skinny women in here from the bottom to the top”

McMaster University, All about that gaze, 2014

Uit deze songtekst wordt duidelijk dat de studenten zangeres Meghan Trainor juist afvallen om het gebruik van de bewoording ‘skinny bitch’ in het originele nummer. Door het woord zelf te gebruiken, maar de context en boodschap er omheen te veranderen geven de studenten

kritiek op het originele nummer. Hetzelfde geldt voor de Law Revue Girls, die het woord ‘bitch’ op een sarcastische manier lijken te gebruiken, in verwijzing naar de manier waarop mannelijke artiesten vaak vrouwen aanspreken in hun nummers:

“Never tell a bitch she gotta drop a size...”

Law Revue Girls, Defined Lines, 2013

De Law Revue Girls maken in hun parodie vooral gebruik van denigrerend/agressief taalgebruik gericht op mannen en de door mannen gedomineerde wereld:

“It's chauvinistic, you're such a bigot...”

(Law Revue Girls, Defined Lines, 2013).”

Hierbij gebruiken ze voornamelijk het woord ‘bigot’, wat zich vertaald in een intolerant persoon die zich aan de eigen overtuigingen vasthoudt en mensen uit een andere (sociale)groep als minderwaardig ziet (Merriam-Webster.com/dictionary). Zo geven ze niet alleen kritiek op Robin Thicke, Pharrel Williams en T.I., maar ook op mannen en de wereld in het algemeen. Echter, de Law Revue Girls lijken zich bewust te zijn van de agressieve toon van hun parodie. Tegen het eind van hun nummer zeggen ze namelijk nog:

“I apologize if you think my lines are crass. Tell me how it feels, to get verbally harassed”

Law Revue Girls, Defined Lines, 2013

Door op een overdreven agressieve en denigrerende manier over mannen te praten in hun parodie, willen ze dus de boodschap over brengen dat het niet normaal moet zijn om op zo een toon tegen of over vrouwen te praten in de videoclip, media en samenleving. Ook hier wordt er dus gebruik gemaakt van overdrijving en rolomdraaiing om een punt te maken.

4.1.2.3 Thema Vrouw als onintelligent

In twee van de vijf parodiërende songteksten komt het thema ‘vrouw als onintelligent’ nadrukkelijk voor. In deze parodieën wordt kritiek geleverd op vrouwelijke artiesten door ze te representeren als dom en inhoudsloos.

In de Anaconda parodie wordt Nicki Minaj regelmatig letterlijk en op overdreven manier dom genoemd:

“I'm dumb duh duh dumb dumb dumb dumb dumb...”

Bart Baker en Tiffany Tynes, Anaconda Parodie, 2014

Hiermee lijken Bart Baker en Tiffany Tynes duidelijk te willen maken dat Nicki Minaj erg dom en inhoudsloos overkomt door de manier waarop ze zichzelf in de media representeert. Echter, door haar ook op deze manier te representeren, wordt het beeld van vrouwen in de media als minder intelligent (dan mannen) versterkt. Er wordt dus niet perse kritiek gegeven op de zogenaamde genderstereotypes die in de originele videoclip en songtekst voor zouden komen, maar vooral op Nicki Minaj zelf. Dit lijkt dan ook nog eens te gebeuren op een manier die een van de vermeende genderstereotypes niet tegen spreekt, maar juist versterkt. Ongeveer hetzelfde gebeurt in de parodiërende songtekst van Barely Political's Timber. Zangeres Kesha wordt neergezet als een onintelligente alcoholiste, die gedurende het hele nummer haar weg kwijt lijkt te zijn. Dit blijkt uit songteksten zoals:

“I can't remember if I just moved, hey, where's my pants?”

“... But first I'll brush my teeth and gargle with this booze”

Barely Political, Timber, 2014

Hiertegenover staat de mannelijke figuur, de parodie-versie van rapper Pitbull, die gerepresenteerd wordt als helder en in een zekere staat van minachting voor Kesha:

“Hello, exterminator? I have a Kesha infestation in my house...”

Barely Political, Timber, 2014

De parodie-versie van Pitbull verwijst meerdere malen naar Kesha als insect en/of insectenplaag, waardoor de minachting van de parodiemakers voor Kesha uitgedrukt wordt. Wat opvalt is dat de meeste kritiek bij de vrouwelijke artiest komt te liggen, waardoor ook in de parodie er sprake lijkt te zijn van een zekere vorm van mannelijke dominantie.

4.1.2.4 Thema Vrouwelijke dominantie

In twee van de vijf parodiërende songteksten komt het thema ‘vrouwelijke dominantie’ terug. Hierin zetten de vrouwelijke parodie-makers zich af tegen de mannelijke overheersing en vrouwelijke stereotypes.

De Law Revue Girls spreken zich in hun parodie op Robin Thicke’s Blurred Lines niet alleen uit tegen het originele nummer en de bijbehorende videoclip, maar ook tegen seksisme en “this man’s world” in het algemeen:

“It’s time to undermine, the masculine confines...”

Law Revue Girls, Defined Lines, 2013

Hierbij uiten ze hun vrouwelijke dominantie door het te hebben over het ondermijnen van de zogenaamde grenzen die door mannen gesteld worden aan de mogelijkheden van vrouwen. Ook zingen ze over het ontmannen en castreren van mannen en mannelijke dominantie en het vechten tegen vrouwenhaat en de overheersende mannenwereld. Met andere woorden, door mannen figuurlijk gezien te castreren en zo te ontmannen nemen de Law Revue Girls de dominante rol over:

“Prepare for your castration...”

Law Revue Girls, Defined Lines, 2013

De studenten van de McMaster University spreken hun vrouwelijke dominantie uit door duidelijk te maken dat ze niets moeten hebben van de “gaze”, ofwel de male gaze waarbij vrouwen in de visuele media als erotisch object neergezet worden voor mannen:

“Because you know I’m not about that gaze, ‘bout that gaze, not sexual. I’m not about that gaze, ‘bout that gaze, not shallow...”

McMaster University, All about that gaze, 2014

Hierbij zeggen ze niet oppervlakkig en geen seksueel object te zijn. Kortom, door hun standpunt tegen seksuele objectivering en mannelijke dominantie uit te spreken, nemen de McMaster University studentes de dominantie rol over.

4.1.2.5 Samenvatting parodiërende songteksten

De volgende vier hoofdthema's kwamen naar boven bij het analyseren van de parodiërende songteksten: seksueel objectivisme, denigrerende/agressieve spraak, vrouw als onintelligent en vrouwelijke dominantie. Binnen deze thema's wordt veel gebruik gemaakt van overdrijving en sarcasme om een punt over te brengen. Zo is er wel sprake van seksuele objectivering in een aantal van de parodiërende songteksten, maar gebeurt dit vooral om een punt van kritiek over te brengen. Door in de parodiërende songteksten een extreme nadruk te leggen op het suggestieve/seksuele gedrag in de originele videoclip wordt duidelijk gemaakt dat dit soort gedrag en representaties afgewezen dienen te worden. Zo worden de suggestieve handelingen die Miley Cyrus in de originele videoclip van Wrecking Ball uitvoert in de parodiërende songtekst herhaaldelijk benoemd en benadrukt, waardoor het kritiekpunt van de parodiemakers naar voren komt.

Denigrerende/agressieve spraak wordt in de parodiërende songteksten op verschillende manieren gebruikt, maar vooral om kritiek te leveren op de artiest van het originele nummer. In de songtekst van de Anaconda parodie wordt veelvuldig gebruik gemaakt van denigrerende spraak gericht op de artiest van het originele nummer, Nicki Minaj. Zo wordt er vaak naar haar verwezen als slet, hoer of bitch, om zo kritiek te leveren op de manier waarop ze zichzelf representeert in de media. Echter, doordat de parodiemakers dit met deze bewoordingen doen worden de heersende gender discoursen versterkt. Namelijk, door naar vrouwen te verwijzen als bitch, hoer of slet wordt een zekere mate aan vrouwelijke minderwaardigheid uitgedrukt, waardoor de mannelijke dominantie versterkt kan worden (Haugen, 2003; Karru, 2006). Hiertegenover staat de parodiërende songtekst van de Law Revue Girls, die de denigrerende/agressieve spraak op mannen richten. Op deze manier zouden ze mannen willen laten weten hoe het voelt om zo aangesproken te worden en nemen ze de dominante rol over.

In twee van de parodiërende songteksten wordt er kritiek gegeven op de vrouwelijke artiesten van het originele nummer door ze te representeren als dom/onintelligent. Ook door de vrouwelijke artiesten aan te merken en te representeren als dom wordt er een zekere mate aan vrouwelijke minderwaardigheid uitgedrukt. De parodiemakers leveren dus kritiek door de vrouwelijke artiesten op een overdreven, en mogelijk zelfs komische, manier te representeren als dom en minderwaardig. Net als bij het gebruik van denigrerende spraak als bitch, hoer en/of slet om vrouwen als minderwaardig aan te merken, wordt hier dus mogelijk de mannelijke dominantie versterkt. Namelijk, deze vormen van kritiekuiting lijken zich in de onderzochte songteksten voornamelijk op vrouwen te richten.

Echter, er is ook sprake van vrouwelijke dominantie in een aantal van de parodiërende songteksten. Zo spreken de Law Revue Girls en de studenten van de McMaster University zich in hun songteksten uit tegen de mannelijke overheersing. Hierin zijn de Law Revue Girls net wat extremer door te spreken over het ontmannen en castreren van de mannen en de mannenwereld.

4.1.3 Discussie originele en parodiërende songteksten

Bij de analyse van de originele songteksten kwamen de volgende thema's naar boven: seksuele objectivering, denigrerende/agressieve spraak, vrouw kan geen 'nee' zeggen en afkeurend over vrouwelijk lichaam. De analyse van de parodiërende songteksten onthulde de volgende thema's: seksueel objectivisme, denigrerende/agressieve spraak, vrouw als onintelligent en vrouwelijke dominantie. De thema's 'seksuele objectivering' en 'denigrerende/agressieve spraak' zijn dus zowel in de originele songteksten als in de parodiërende songteksten dominant. Echter, de manier waarop deze thema's begrepen moeten worden verschilt wel tussen de originele en parodiërende songteksten. Binnen de parodiërende songteksten is namelijk sprake van een geheel andere context dan bij de originele songteksten. Namelijk, bij een parodie wordt veel gebruik gemaakt van humor, sarcasme en overdrijving, waardoor dezelfde thema's een net andere invulling krijgen.

Bij zowel de originele songtekst als bij de parodiërende songtekst ligt de nadruk binnen het thema 'seksuele objectivering' op de seksuele manier waarop er over/tegen vrouwen gesproken wordt, waarbij er vooral seksuele opmerkingen gemaakt worden over vrouwelijke lichaamsdelen of het uitvoeren van seksuele/suggestieve handelingen. Echter, waar dit bij de originele songteksten vooral een uiting van mannelijke dominantie lijkt te zijn, lijkt het bij de parodiërende songteksten vooral voort te komen als een manier om kritiek te geven. Bij de parodiërende songteksten komt hier een typisch kenmerk van de parodie naar boven: overdrijving. Door in de parodiërende songteksten een extreme nadruk te leggen op het suggestieve/seksuele gedrag in de originele videoclip, wordt duidelijk gemaakt dat dit soort gedrag en representaties afgewezen dienen te worden. Er is dus als het ware sprake van sarcastische seksuele zelf-objectivering, waarbij op een spottende manier kritiek gegeven wordt op de seksuele zelf-objectivering door de artiesten van de originele nummers.

Ook met betrekking tot het thema 'denigrerende/agressieve spraak' zijn er verschillen te ontdekken in de manier waarop dit thema voorkomt in de originele en de parodiërende songteksten. In de originele songteksten lijkt dit thema voornamelijk in te houden dat de

artiesten woorden zoals bitch, hoer en slet gebruiken om hun minachting voor (andere) vrouwen uit te drukken en hun dominantie over hen te bevestigen. De vrouwen waarop dit soort taalgebruik gericht wordt, worden hierdoor gezien als minderwaardig. Het feit dat ook vrouwen bewoordingen zoals bitch, hoer en slet gebruiken om andere vrouwen te omschrijven en als minderwaardig aan te merken, laat zien hoe diep de ideologie van mannelijke dominantie in de populaire cultuur is doorgedrongen. Namelijk, vrouwen zijn dezelfde woorden als mannen gaan gebruiken om andere vrouwen mee aan te vallen en te kleineren (Haugen, 2003; Karu, 2006).

In de parodieën worden woorden zoals bitch voor verschillende redenen gebruikt. Dit kan om dezelfde reden zijn als bij de originele songteksten, maar ook uit solidariteit en sarcasme. Zo worden in de Anaconda parodie denigrerende woorden zoals bitch, slet en hoer gebruikt ter kritiek en in verwijzing naar Nicki Minaj. Hierbij worden deze bewoordingen gebruikt uit een zelfde soort motivatie als bij de originele songteksten, namelijk om de minachting van de parodiemaker voor Minaj uit te drukken en haar minderwaardigheid duidelijk te maken. In andere parodieën worden woorden zoals bitch meer gebruikt om een mate aan solidariteit met andere vrouwen uit te drukken. Door het woord ‘bitch’ te gebruiken, maar vervolgens de context en boodschap eromheen te veranderen, kan er kritiek gegeven worden op het originele nummer. Ook kunnen de bekende, normaal gesproken denigrerende, woorden gebruikt worden om op een sarcastische en spottende manier te verwijzen naar de manier waarop mannelijke artiesten vaak vrouwen lijken aan te spreken in hun nummers.

Kortom, waar de verschillende thema’s met betrekking tot de originele songteksten voornamelijk een uiting van mannelijke dominantie en vrouwelijke minderwaardigheid lijken te zijn, kunnen de thema’s met betrekking tot de parodiërende songteksten veel verschillende betekenissen, contexten en uitingen hebben. Ook bij de parodieën kan er sprake zijn van uitingen van mannelijke dominantie en vrouwelijke minderwaardigheid. Zo wordt er in de originele muziekvideo van Nicki Minaj’s Anaconda een grote nadruk gelegd op haar seksualiteit en achterwerk:

“Yeah, he love this fat ass, hahaha!”

Nicki Minaj, Anaconda, 2014

Deze nadruk komt in de parodie weer terug, waar de seksuele representatie van Minaj dus verder overdreven wordt en ze regelmatig dom en slet genoemd wordt:

“I'm dry humping bamboo in a jungle, M-M-My butt's so big it's like two gigantic bubbles, A-A-And I always show it off 'cause it's my greatest asset...”

Bart Baker en Tiffany Tynes, Anaconda Parodie, 2014

Echter, binnen de parodiërende songteksten is er net zo goed sprake van vrouwelijke dominantie en sarcastisch gebruik van elementen die normaal gesproken als vrouwonvriendelijk gezien worden. Zo wordt vrouwonvriendelijk taalgebruik uit de originele songtekst van Meghan Trainor door de parodiemakers van de McMaster Universiteit in een andere context gebruikt en eigen gemaakt, om zo kritiek te kunnen leveren op het origineel:

“Go ahead and tell them skinny bitches that”

Meghan Trainor, All About that Bass, 2014

“They’re bullying the skinny bitch real bad. Nah I’m just playing, you should have not said that. You just offended all the skinny women in here from the bottom to the top”

McMaster University, All about that gaze, 2014

Humor, overdrijving en sarcasme zorgen dus voor veel verschillende mogelijke contexten binnen de parodieën.

4.2 Visuele analyse

Uit de analyse van de videoclipen komen een aantal dominante thema's naar boven. Deze resultaten en thema's zullen in de volgende paragrafen uitgewerkt worden. Eerst zullen de originele videoclipen besproken worden, gevolgd door de videoclipen van de parodieën.

4.2.1 De originele videoclipen

Bij het analyseren van de originele videoclipen kwam een tweetal dominante thema's naar boven, namelijk: vrouwelijke seksualiteit en mannelijke dominantie. Deze thema's zijn opgebouwd uit verschillende observaties en visuele elementen, welke in de volgende paragrafen besproken zullen worden.

4.2.1.1 Thema *Vrouwelijke Seksualiteit*

In alle zes originele videoclipen worden vrouwen op een seksuele manier gerepresenteerd, waarbij regelmatig gebruik gemaakt wordt van seksuele suggestie. Dit kan gebeuren door bepaalde filmische technieken, tekstuele elementen in de videoclip, kledingkeuzes, gedragingen en gezichtsuitdrukkingen. De verschillende elementen werken hierbij vaak samen om vrouwen op een seksuele manier te representeren.

4.2.1.1.1 Kleding en representatie van vrouwelijke figuren

De manier waarop vrouwen in de videoclipen gekleed zijn, of juist niet gekleed zijn, is van grote invloed op de manier waarop deze vrouwen gerepresenteerd worden. Met betrekking tot kledingkeuzes in de originele videoclipen vielen een aantal dingen op. Hierbij is niet alleen gelet op de soort kleding, maar ook op de tekstuele elementen die op sommige kledingstukken te zien waren.

In drie van de zes originele video's, namelijk *Blurred Lines*, *Bound 2* en *Wrecking Ball*, waren de vrouwelijke figuren geheel naakt of topless te zien. In *Blurred Lines*, de videoclip van Robin Thicke, Pharrell Williams en T.I., zijn drie vrouwen te zien. Deze vrouwen zijn het overgrote deel van de videoclip naakt, waarbij ze vaak alleen een huidkleurige string en schoenen aan hebben. De mannen in deze videoclip vormen hierbij een groot contrast, aangezien zij gedurende de gehele videoclip volledig aangekleed zijn (zie afbeelding 1). Doordat de vrouwen naakt te zien zijn in de videoclip worden zij, bijna onontkoombaar, op een seksuele manier gerepresenteerd. Deze seksuele representatie van de

vrouwen wordt versterkt door het contrast dat de mannen vormen, aangezien zij geheel aangekleed zijn. De vrouwen worden hierdoor als seksueel en kwetsbaar gerepresenteerd, terwijl de mannen hun dominantie behouden en versterken.

Ook in Bound 2, de videoclip van rapper Kanye, is er sprake van een contrast tussen de mannelijke en vrouwelijke figuur. Kanye is namelijk gedurende zijn videoclip aangekleed, terwijl de vrouwelijke figuur (Kim Kardashian) topless is. Kardashian heeft in de videoclip alleen een broek en hakken aan, waardoor de focus op haar naakte bovenlichaam gelegd wordt (zie afbeelding 2). Kardashian is ook een enkele keer te zien terwijl ze topless op de motor ligt. Ze is hierbij verhuld in schaduw, waardoor ze als het ware niet in het geheel te zien is. Echter, de suggestie van naaktheid blijft aanwezig, net als de focus op het lichaam van Kardashian. Hierdoor wordt Kardashian gedurende de videoclip op een seksuele manier gerepresenteerd.

In de videoclip van zangeres Miley Cyrus, Wrecking Ball, is Cyrus een aantal keren volledig naakt te zien (zie afbeelding 3). In de rest van de videoclip draagt ze een witte onderbroek met een kort wit shirtje, waardoor de focus op haar benen en blote buik komt te liggen en ze nog steeds erg bloot is (zie afbeelding 4). Dit valt ook op in de andere videoclips; wanneer de vrouwen niet naakt of topless te zien zijn, zijn ze gekleed in een korte broek met (kort) shirtje, in ondergoed of in badkleding. Hierdoor wordt gedurende de videoclips een zekere mate aan naaktheid bewaard, aangezien er nog steeds sprake is van blote benen, een deels blote buik en nadruk op de borsten en billen van de vrouwen (zie afbeelding 5 en 6).

De naaktheid van de vrouwen zorgt op zichzelf al voor een mate van seksuele representatie. Echter, deze seksuele representatie wordt nog versterkt door andere elementen, welke in de volgende paragrafen besproken zullen worden.



Afbeelding 1: Blurred Lines (minuut 2.27)



Afbeelding 2: Bound 2 (minuut 02.04)



Afbeelding 3: Wrecking Ball (minuut 01.30)



Afbeelding 4: Wrecking Ball (minuut 03.27)



Afbeelding 5: Anaconda (minuut 0.48)



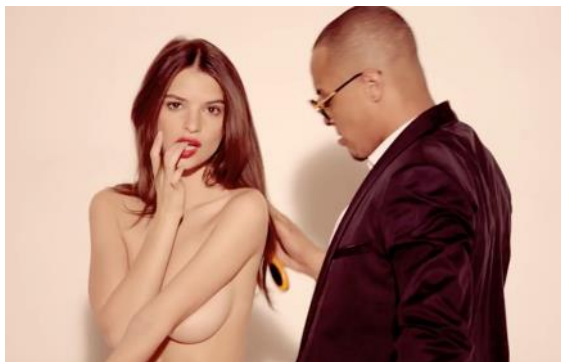
Afbeelding 6: Timber (minuut 0.24)

4.2.1.1.2 Suggestieve gezichtsuitdrukkingen, handelingen en representatie

Bepaalde gezichtsuitdrukkingen en handelingen kunnen veel zeggen over de onderlinge machtsrelaties tussen de figuren in de videoclip. Ook kunnen bepaalde gezichtsuitdrukkingen en handelingen, vooral in het geval van vrouwelijke figuren, erg seksueel suggestief zijn. Het uitstralen van macht wordt hierbij vooral gelinkt aan het veel gebruiken van handgebaren, het aanraken van anderen en aanhoudend staren (Wallis, 2011). Dit soort gedrag zou voornamelijk geobserveerd worden bij mannen. Het aanraken van het eigen lichaam wordt echter vooral in verband gebracht met het uitdrukken van een lagere status, waardoor dit gedrag voornamelijk met vrouwen geassocieerd wordt (Wallis, 2011). Deze, zo gestelde, vrouwelijke gedragingen bestaan uit verschillende kleine handelingen, zoals met de tong over de lippen gaan, in de onderlip bijten, een vinger in de mond nemen en spelen met het haar. Dit soort handelingen en gezichtsuitdrukkingen komen voor in alle zes de originele videoclips en

worden alleen gebruikt door de vrouwelijke figuren (zie afbeelding 7 t/m 12). De vrouwen worden dus op een meer seksuele manier gerepresenteerd dan de mannen in de videoclip.

Echter, er kan natuurlijk ook sprake zijn van minder subtiele seksueel suggestieve handelingen. Zo was er in twee van de zes videoclips sprake van symbolisch seksuele handelingen, waarbij de suggestie van bijvoorbeeld fellatio opgewekt wordt. In *Wrecking Ball*, de videoclip van Miley Cyrus, is een aantal keer te zien dat Cyrus onder andere een hamer likt (afbeelding 13) en de hamer op een suggestieve manier langs haar lichaam en door haar handen laat glijden. In *Anaconda*, de videoclip van Nicki Minaj, is onder andere te zien dat ze slagroom op haar billen en borsten spuit (vanaf minuut 03.12), op een suggestieve manier een banaan eet (afbeelding 14) en als onderdeel van de danschoreografie op de grond ligt en als het ware met haar bekken/kruis op een suggestieve manier van en naar de grond beweegt (vanaf minuut 01.48). Er is dus regelmatig sprake van seksuele toespelingen door vrouwelijke figuren.



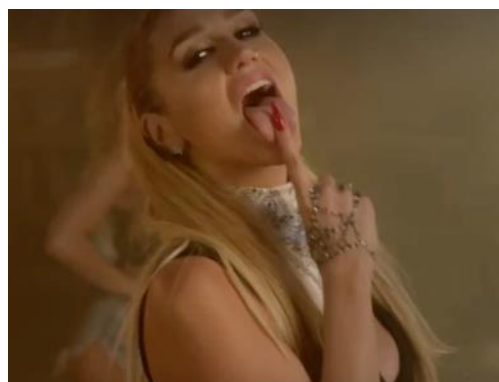
Afbeelding 7: Blurred Lines (minuut 01.45)



Afbeelding 8: Anaconda (minuut 04.16)



Afbeelding 9: Bound 2 (minuut 02.35)



Afbeelding 10: Timber (minuut 01.34)



Afbeelding 11: Wrecking Ball (minuut 02.34)



Afbeelding 12: All About the Bass (minuut 02.33)



Afbeelding 13: Wrecking Ball (minuut 01.24)



Afbeelding 14: Anaconda (minuut 03.21)

4.2.1.1.3 Seksuele objectivering

Wanneer er sprake is van een sterke focus op het lichaam of bepaalde lichaamsdelen van een vrouw, is er sprake van seksueel objectivisme. Hierbij wordt de vrouw voornamelijk gerepresenteerd als een lichamelijk object van mannelijk seksueel verlangen (Szymanski et al, 2010). In alle zes de originele videoclip is er sprake van een zekere mate aan seksueel objectivisme. Hierbij wordt een sterke focus gelegd op vooral de billen, borsten en benen van de vrouwelijke figuren.

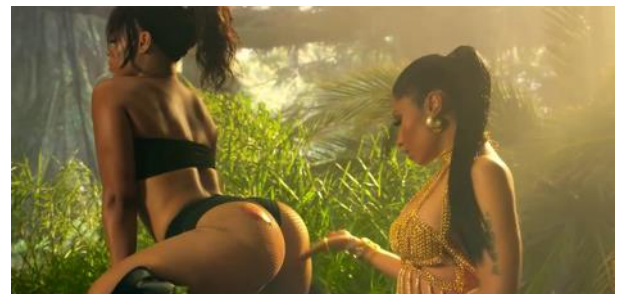
In de videoclip van Nicki Minaj en Meghan Trainor komt er vooral een focus te liggen op de billen van de vrouwelijke figuren. Hierbij worden de billen van de vrouwelijke figuren meerdere malen in beeld genomen, terwijl zij met de billen schudden of door een andere vrouw aangeraakt worden (Zie afbeeldingen 15 t/m 17). Zo komt het in de videoclip van Minaj meerdere malen voor dat de billen van de vrouwen in close-up en/of focus genomen worden, maar ook dat de vrouwen elkaars billen aanraken. Dit laatste voegt nog meer seksuele suggestie toe, waardoor de vrouwen op een nog extremere manier seksueel gerepresenteerd worden. In twee videoclips komt het voor dat de vrouwen op handen en

voeten weergegeven worden, waarbij er nadruk op de billen van de vrouwen gelegd worden (afbeelding 18 & 19). De vrouwen nemen hierbij niet alleen een onderdanige positie aan door op handen en voeten weergegeven te worden, maar worden ook seksueel geobjectiveerd doordat de focus naar het lichaam/de billen van de vrouwen getrokken worden. Door een rood autootje op de billen van de vrouw in afbeelding 19 te zetten en doordat de billen van Minaj in afbeelding 18 boven haar hoofd uitkomen en zo prominente plek in het beeld innemen, wordt de aandacht sneller op deze lichaamsdelen gevestigd.

In de videoclip van Kanye West wordt de focus regelmatig verschoven naar de borsten van Kim Kardashian (afbeelding 20). Ook in de videoclip van Kesha en Pitbull is er terugkerend sprake van seksueel objectivisme doordat de benen, borsten en billen van vrouwen in focus genomen worden. Ook hierbij komt het voor dat deze focus en seksualiteit versterkt wordt doordat de vrouwen deze lichaamsdelen bij elkaar en zichzelf aanraken (afbeelding 21).



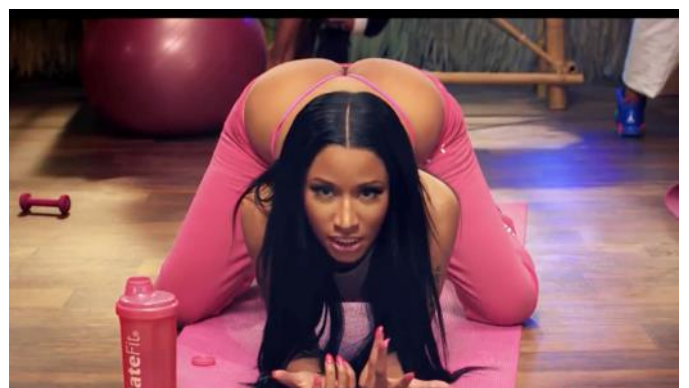
Afbeelding 15: Anaconda (minuut 01.08)



Afbeelding 16: Anaconda (minuut 02.59)



Afbeelding 17: All About the Bass (minuut 01.49)



Afbeelding 18: Anaconda (minuut 02.39)



Afbeelding 19: Blurred Lines (minuut 01.23)



Afbeelding 20: Bound 2 (minuut 02.26)



Afbeelding 21: Timber (minuut 02.03)

4.2.1.2 Thema Mannelijke dominantie

De representatie van de mannelijke figuren als dominant is terug te zien in verschillende elementen, welke voor een klein deel al besproken zijn bij het thema vrouwelijke seksualiteit. De manier waarop de vrouwelijke figuren gerepresenteerd worden naast de mannen is dan ook van invloed op de manier waarop de mannelijke figuren neergezet en gezien worden. De manieren waarop mannelijke dominantie terug te zien is in de geanalyseerde videoclips zal in de volgende paragrafen besproken worden.

4.2.1.2.1 Kleding, accessoires en representatie van mannelijke figuren

Zoals eerder besproken zijn de vrouwelijke figuren voornamelijk naakt, topless, in ondergoed, badkleding of andere weinig verhullende outfits te zien in de videoclips. De mannelijke figuren vormen hier een scherp contrast bij, aangezien zij altijd volledig aangekleed zijn (zie nogmaals afbeelding 1 & 2). Hier komt bij dat de mannen vaak kleding aan hebben die een zekere status en cool representeert. Zo dragen de mannen in de Timber en Blurred Lines

videoclip een (duur) pak, gouden sieraden in de vorm van dure horloges en kettingen en regelmatig een zonnebril. Deze kledingstukken worden vaak geassocieerd met succes, rijkdom en macht, waardoor de mannen ook op deze manier gerepresenteerd worden. De mannen stralen dus veel dominantie uit, vooral in contrast met de naakte vrouwen.

Rijkdom en macht wordt ook op andere manieren gerepresenteerd. Zo zijn de mannen in *Blurred Lines* te zien terwijl ze een stapel geld tellen (ca. minuut 04.13), wat een representatie is van hun status als rijk, succesvol en machtig. Ook zijn er een aantal shots waarin te zien is dat er een hoop geld op de grond ligt (ca. minuut 02.08). Rapper Pitbull is in de videoclip van *Timber* in een aantal snelle en losse shots op een boot te zien. Dit wordt opgevolgd door een shot van Pitbull op een strandje met een grote jacht boot op de achtergrond (ca. minuut 01.58). Hierdoor wordt gesuggereerd dat de boot van hem is, wat vervolgens weer zijn status, rijkdom en macht representeert.

4.2.1.2.2 Arm-candy en mannelijke dominantie

Een andere manier waarmee de mannelijke dominantie getoond wordt in de originele videoclips is door de vrouwelijke figuren als het ware als ‘arm-candy’, ofwel versiering te gebruiken. Dit is terug te zien in drie van de zes videoclips, welke dan ook de videoclips zijn met mannelijke hoofdrollen (zie afbeelding 22 t/m 24). Doordat de mannelijke figuren getoond worden met mooie vrouwen aan hun arm, wordt gesuggereerd dat deze vrouwen bij hen horen en/of dat ze heel gewild zijn door aantrekkelijke vrouwen. Hierbij worden de vrouwen op een afhankelijke, aanhankelijke en onderdanige manier gerepresenteerd naast de mannen. Zo staan de vrouwen voornamelijk achter de mannen, waarbij de mannen dus de voorgrond en de dominante positie innemen. Hier komt bij dat de rol van de vrouw in deze situaties vooral draait om het sexy, mooi en verleidelijk zijn, waardoor de dominantie, mannelijkheid en cool van de mannen versterkt wordt.



Afbeelding 22: *Timber* (minuut 01.53)



Afbeelding 23: *Blurred Lines* (minuut 02.29)



Afbeelding 24: Bound 2 (minuut 01.26)

4.2.1.2.3 Fallussymbolen en mannelijke dominantie

In twee van de drie videoclip met mannelijke hoofdrollen is er sprake van fallussymbolen of verwijzingen naar de grote van het mannelijk geslachtsdeel. Zo kan de motor waar Kanye West in zijn videoclip op zit gezien worden als een fallussymbool, ofwel verlengstuk van zijn mannelijkheid (zie afbeelding 25). Een motor wordt namelijk vaak geassocieerd met kracht en mannelijkheid, waardoor de uitstraling van dominantie versterkt wordt. In Blurred Lines wordt er wat minder subtiel verwezen naar de mannelijkheid van zanger Robin Thicke (zie afbeelding 26). Hier wordt namelijk de tekst “Robin Thicke has a big dick” (Blurred Lines, minuut 03.16) in het beeld getoond, met een dansende naakte vrouw ervoor. Op afbeelding 27 is een ander voorbeeld van een fallussymbool in Blurred Lines te zien, waarbij Thicke een grote injectiespuit op de kont van een van de naakte vrouwen zet, terwijl er in grote letters “#Thicke” in beeld staat (Blurred Lines, minuut 02.26). De injectiespuit is hierbij, vanzelfsprekend, het fallussymbool waarmee Thicke zijn mannelijkheid en dominantie over de vrouw laat blijken. Door met grote letters zijn eigen naam in beeld te zetten eist Thicke nogmaals de aandacht voor zichzelf op en zijn dominantie over de videoclip.



Afbeelding 25: Bound 2 (minuut 00.42)



Afbeelding 26: Blurred Lines (minuut 03.16)



Afbeelding 27: Blurred Lines (minuut 02.26)

4.2.1.3 Samenvatting originele videoclip

Bij de analyse van de originele videoclipen kwamen er thema's en observaties naar boven die zijn ingedeeld in de volgende hoofdthema's: Vrouwelijk seksualiteit en Mannelijke dominantie. Het thema Vrouwelijke seksualiteit is vervolgens in een aantal sub thema's ingedeeld, namelijk: Kleding en representatie van vrouwelijke figuren, Suggestieve gezichtsuitdrukkingen, handelingen en representatie en Seksueel objectivisme. Ook het thema Mannelijke dominantie is in een aantal sub thema's onderverdeeld: Kleding, accessoires en representatie van mannelijke figuren, Arm-candy en mannelijke dominantie en Fallussymbolen en mannelijke dominantie.

Uit de analyse is gebleken dat vrouwen op een heel andere manier gerepresenteerd worden in de videoclipen dan mannen. Zo ligt de nadruk bij vrouwen vooral op hun seksualiteit, terwijl bij mannen vooral hun succes, status, rijkdom en macht gerepresenteerd wordt. In drie van de 6 videoclipen zijn de vrouwelijke figuren naakt/topless te zien, waarbij mannelijke figuren altijd geheel aangekleed zijn. In videoclipen waar de vrouwen wel aangekleed zijn, bestaan de outfits vooral uit korte broekjes, strakke topjes, ondergoed of badkleding. Hierdoor wordt de aandacht nog steeds gelegd op het vrouwelijk lichaam en worden de vrouwen dus op een seksuele manier gerepresenteerd. Aangezien naaktheid vaak geassocieerd wordt met seksualiteit en kwetsbaarheid worden de vrouwen voornamelijk gerepresenteerd als (seksueel) onderdanig en inferieur. De mannelijke figuren staan hierbij in scherp contrast, aangezien zij vooral gekleed zijn in (dure) pakken en dure horloges en andere sieraden dragen. Hierdoor worden de mannen niet alleen gerepresenteerd als rijk en succesvol, maar ook als dominant vergeleken bij de vrouwelijke figuren.

Andere elementen die bijdragen aan de vrouwelijke representatie, lijken de seksualiteit van de vrouwelijke figuren nog verder te benadrukken en bevestigen. Zo is er bij de vrouwelijke figuren veel sprake van seksueel suggestieve gezichtsuitdrukkingen en handelingen, zoals met de tong over de lippen gaan, in de onderlip bijten, een vinger in de mond nemen, spelen met het haar en het aanraken van het eigen lichaam (zie nogmaals afbeelding 7 t/m 12). Dit soort gedragingen worden volgens Wallis (2001) voornamelijk in verband gebracht met vrouwen en het uitdrukken van een lagere status. Hier komt bij dat het ook een aantal keer voor komt dat de seksueel suggestieve handelingen niet zo zeer subtiel zijn. Zo zijn Miley Cyrus en Nicki Minaj een aantal keer in hun videoclippen te zien terwijl zij seksuele handelingen, zoals fellatio, suggereren (afbeelding 13 & 14). Verder is er in alle videoclippen sprake van seksueel objectivisme, waarbij er een sterke focus op het lichaam of bepaalde lichaamsdelen van de vrouwelijke figuren is. Zo worden vooral de billen en borsten van de vrouwelijke figuren seksueel geobjectiveerd (zie nogmaals afbeelding 15 t/m 19). Doordat regelmatig te zien is dat de vrouwelijke figuren de lichaamsdelen die seksueel geobjectiveerd worden bij elkaar en zichzelf aanraken, wordt de seksualiteit en seksuele suggestie nog verder versterkt. Uiteindelijk worden de vrouwelijke figuren dan ook, op bijna extreme wijze, seksueel gerepresenteerd.

Andere aspecten met betrekking tot de mannelijke representatie versterken juist de mannelijkheid en dominantie van de mannelijke figuren. Zo wordt er veel gebruik gemaakt van statussymbolen, zoals dure horloges en sieraden, jachtboten en geld, die de rijkdom en macht van de mannen uitdrukken. Het grote vertoon van geld in *Blurred Lines*, in relatie met de naakte vrouwen en onderliggende machtsrelaties, suggereert een soort seksuele transactie waarbij de vrouwen als koopwaar gezien worden (Coy, 2014). Ook worden vrouwen in de videoclippen bij wijze van spreken gebruikt als statussymbolen, ofwel 'arm-candy' (zie nogmaals afbeelding 22 t/m 24). De mannen worden in de videoclippen vaak getoond met een mooie vrouw die achter hem staat of aan hem hangt. De rol van de vrouw is hierbij vooral om, op de achtergrond, sexy en mooi te zijn, waardoor de dominante positie van de man gewaarborgd wordt. De vrouwen worden dus als het ware gebruikt om de mannelijkheid en dominante positie van de mannelijke figuren te versterken. Doordat de seksualiteit van de vrouwen bewaard wordt en ze op de achtergrond van de mannen staan, worden de vrouwen gerepresenteerd als afhankelijk en onderdanig tegenover de mannen. Verder is er ook een aantal keren sprake van fallussymbolen, die de mannelijkheid en dominantie van de mannelijke figuren versterkt.

Kortom, vrouwen worden erg seksueel gerepresenteerd, terwijl de mannen vooral als rijk, succesvol, machtig en dominant gerepresenteerd worden. Hierbij versterkt de seksualiteit van de vrouwen de dominantie van de mannen, aangezien de aspecten die de vrouwelijke seksualiteit versterken gezien worden als handelingen die een lagere status uitdrukken. De vrouwen komen hierdoor in scherp contrast te staan met de mannen, wiens dominante positie dus verstevigd wordt.

4.2.2 De parodieën

Bij het analyseren van de parodieën kwamen een aantal dominante thema's naar boven, namelijk: Genderbending en representatie, gezichtsuitdrukkingen en seksuele objectivering. Deze thema's zullen in de volgende paragrafen besproken worden.

4.2.2.1 Genderbending en representatie

In drie van de zes parodieën is er sprake van genderbending, waarbij er gebruik gemaakt wordt van sterk overdreven representaties van wat als mannelijk of vrouwelijk gezien wordt, vrouwelijke artiesten tijdelijk een mannelijke genderidentiteit aannemen en er middels rolomkering gespeeld wordt met traditionele genderrollen en identiteiten (Van Bauwel, 2005).

In *Defined Lines*, de parodie van de *Law Revue Girls* op Robin Thicke's *Blurred Lines*, nemen de vrouwen de traditionele mannenrol over. Waar normaalgesproken de vrouwen in hun ondergoed of topless weergegeven worden, zoals ook naar boven gekomen is bij het analyseren van de originele videoclip, zijn het in *Defined Lines* de mannen die in hun ondergoed staan. Hoewel de vrouwen nog steeds vrouwelijk gekleed zijn, met hoge hakken, strakke broek en rokjes aan, worden zij zo toch in de dominantie positie gezet (zie afbeelding 28). Een ander opvallend element is het feit dat de vrouwen in de parodie regelmatig met een hoop geld (tussen minuut 00.29 en 00.39) en een zonnebril op te zien zijn, net als de mannen in de originele videoclip. Op deze manier willen de vrouwen op een sarcastische manier als het ware de status, zelfverzekerdheid, stoerheid en deels ook mannelijkheid overnemen die in de originele videoclip door de mannen uitgestraald wordt. Tegelijkertijd worden de mannelijke figuren in *Defined Lines* op 'typisch vrouwelijke' manieren gerepresenteerd. Buiten het feit dat in *Defined Lines* de mannen in hun ondergoed te zien zijn, nemen ze ook veel van de oorspronkelijk vrouwelijke handelingen over. Zo zijn de mannen gedurende de parodie dansend voor de vrouwen te zien (zie nogmaals afbeelding 28), worden ze gebruikt

als wat in de vorige paragrafen ‘arm-candy’ genoemd werd (zie afbeelding 29) en nemen ze vrouwelijke gezichtsuitdrukkingen over (welke later verder besproken zullen worden).



Afbeelding 28: Defined Lines (minuut 00.44)



Afbeelding 29: Defined Lines (minuut 02.56)

In Bound 3, de parodie op Kanye West's Bound 2, wordt de vrouwelijke rol van Kim Kardashian overgenomen door acteur Seth Rogan. De rol van Kanye West wordt ingevuld door acteur James Franco. Hierdoor is er niet alleen sprake van genderbending middels gaze-omkering, maar ook van raciale rolovername en een omkering van de seksuele oriëntatie (zie afbeelding 30). Namelijk, Kanye West is een zwarte rapper, wiens rol in de parodie overgenomen wordt door een blanke man. Aangezien de vrouwelijke rol overgenomen wordt door een andere (blanke) man is er ook gelijk sprake van een homoseksuele oriëntering, in tegenstelling tot de heteroseksuele oriëntering in de originele videoclip. Hierdoor wordt de context van de parodie, vergeleken met de originele videoclip, op humoristische wijze sterk aangepast.

Hoewel Rogan de vrouwelijke rol overneemt in de parodie, is dit niet noodzakelijk terug te zien aan zijn kleding of uiterlijk. Net als Kardashian in het origineel is Rogan topless, maar behoudt verder zijn mannelijke kenmerken zoals zijn broek, platte schoenen, korte haar, baard en lichaamsbehaarung. Echter, het feit dat Rogan topless is en Franco aangekleed is al een indicatie van de vrouwelijkheid van Rogan. Verder neemt Rogan wel alle vrouwelijke gezichtsuitdrukkingen, gebaren en houdingen over van Kardashian, waardoor zijn vrouwelijke rol benadrukt wordt. Zo wordt zijn bovenlichaam en gezicht meerdere malen in close-up genomen terwijl hij op een ‘sensuele manier’ de camera in kijkt, gaat de camera meerdere malen langs zijn lichaam en wordt hij op dezelfde manier als Kardashian in het origineel als arm-candy gebruikt (zie afbeelding 31 en 24). Er wordt dus veel meer aandacht

op het lichaam en gezicht van Rogan geplaatst waardoor er sprake is van een gaze-omkering, terwijl hij tegelijkertijd als onderdanig tegenover de mannelijke figuur, Franco, neergezet wordt.



Afbeelding 30: Bound 3 (minuut 02:14)



Afbeelding 31: Bound 3 (minuut 01:31)

In de Wrecking Ball parodie van Jay Jay, Mike en Dom wordt de vrouwelijke rol van Miley Cyrus door alle drie de parodiemakers, twee mannen en één vrouw, overgenomen. De mannen uitten hun vrouwelijkheid hierbij middels travestie. Namelijk, net als Cyrus in het origineel hebben Jay Jay, Mike en Dom in de parodie rood gestifte lippen en mascara op, wit gelakte nagels en een witte onderbroek, een korte witte tanktop en laarzen aan. Ook zijn de vrouw en één van de mannen een aantal keren naakt op een sloopkogel te zien, net als Cyrus in het origineel (zie afbeelding 32 t/m 34). Doordat de mannen, net als Cyrus in het origineel en de vrouwelijke parodiemaker, te zien zijn met make-up op, naakt en likkend aan onder andere een hamer, worden zij op een vrouwelijke en soms ook op een ‘typisch vrouwelijke’ seksuele manier gerepresenteerd. De vrouwelijke parodiemaker, Jay Jay, wordt hierbij op dezelfde manier gerepresenteerd als haar mannelijke collega’s, waardoor er bij haar geen sprake van genderbending is. Gesteld zou kunnen worden dat de manier waarop Jay Jay gerepresenteerd wordt juist een bevestiging van de traditionele genderrollen en representaties is. Echter, het feit dat mannen in dit geval op dezelfde manier gerepresenteerd lijken te worden als een vrouwelijk figuur werkt wel ondermijnend voor de dominante ideologie, waarbij mannen voornamelijk als dominant gerepresenteerd worden.



Afbeelding 32: Wrecking Ball Parodie (minuut 00.44)



Afbeelding 33: Wrecking Ball Parodie (minuut 01.40)



Afbeelding 34: Wrecking Ball Parodie (minuut 01.05)



Afbeelding 35: Wrecking Ball Parodie (minuut 00.41)

4.2.2.2 Gezichtsuitdrukkingen en representatie

Zoals ook besproken bij de originele videoclippen, kunnen bepaalde gezichtsuitdrukkingen veel zeggen over de onderlinge machtsrelaties tussen de figuren in de videoclippen. Ook kunnen bepaalde gezichtsuitdrukkingen erg seksueel suggestief zijn, vooral in het geval van vrouwelijke figuren. Deze, zo gestelde, vrouwelijke gedragingen bestaan uit verschillende kleine handelingen, zoals met de tong over de lippen gaan, in de onderlip bijten, een vinger in de mond nemen en spelen met het haar.

Ook in de parodieën is er sprake van dergelijke gezichtsuitdrukkingen. Echter, hier worden deze gezichtsuitdrukkingen vaak erg overdreven of middels genderbending overgenomen door de mannelijke figuren (zie afbeelding 36 t/m 39). De mannelijke figuren nemen hierbij vooral de seksueel suggestieve en sensuele gezichtsuitdrukkingen over, door aan hun vinger of andere objecten te likken en ‘verleidelijk’ de camera in te kijken (afbeelding 35 t/m 38). De vrouwelijke figuren in de parodieën vervormen en overdrijven de, normaal gesproken, seksueel suggestieve en verleidelijke gezichtsuitdrukkingen van de vrouwen in de originele videoclippen op zo een manier dat de gezichtsuitdrukkingen belachelijk worden (afbeelding 39). Door deze genderbending, vervorming en overdrijving van de

vrouwelijke gezichtsuitdrukkingen, wordt de dominante ideologie ondermijnd. Namelijk, de gezichtsuitdrukkingen worden in de parodieën gebruikt op een manier die tegen de vastgestelde gendernormen in gaan.



Afbeelding 36: Defined Lines (minuut 01.38)



Afbeelding 37: Bound 3 (minuut 01.17)



Afbeelding 38: Wrecking Ball Parody (minuut 00.52)



Afbeelding 39: Anaconda Parodie (minuut 02.05)

4.2.2.3 Seksuele objectivering

Zoals eerder besproken is er sprake van seksuele objectivering wanneer er sprake is van een sterke focus op het lichaam of bepaalde lichaamsdelen, voornamelijk bij vrouwen. Hierbij wordt de vrouw gerepresenteerd als een lichamelijk object van mannelijk seksueel verlangen (Szymanski et al, 2010). Ook in de parodieën is er sprake van seksuele objectivering, al is de context hier vaak anders dan bij de originele videoclippen. In Defined Lines, Wrecking Ball Parodie en Bound 3 is er sprake van seksuele objectivering van de mannelijke figuren door middel van genderbending, waarbij er een focus gelegd wordt op het lichaam van de mannen. In Defined Lines, Wrecking Ball Parodie en Bound 3 gebeurt dit door de mannen een aantal keren in dezelfde seksueel objectiverende posities te zetten als de vrouwelijke figuren in het origineel (zie afbeelding 13 & 35, 19 & 40, 20 & 43). Door de mannen te representeren op een manier door normaal gesproken voornamelijk op vrouwelijke figuren toegepast wordt,

nemen de parodieën op humoristische wijze een stelling in tegen de dominante genderweergaven.

Ook in de Anaconda parodie worden veel van de scènes waarin in het origineel sprake is van seksuele objectivering overgenomen (vergelijk afbeelding 16 & 44). De context waarin deze scènes terug komen in de parodie worden echter veranderd door de humoristische toon, welke aangezet wordt door de eerder besproken gezichtsuitdrukkingen (zie nogmaals afbeelding 39) en de songtekst. Door de focus op de billen van de vrouwelijke figuren over te nemen in de parodie en hierbij gebruik te maken van context veranderende humor, overdrijving en gezichtsuitdrukkingen, wordt er juist kritiek geleverd op de seksuele objectivering in de originele videoclip. Namelijk, de context waarin de seksuele objectivering plaatsvindt in de parodie maakt de seksuele objectivering in het origineel belachelijk. Hierdoor maken de parodiemakers duidelijk dat ze de seksuele objectivering, of in ieder geval de extreme nadruk op het achterwerk van vrouwen, in de originele videoclip van Minaj onzinnig vinden.

In de Timber parodie wordt juist gebruik gemaakt van seksuele objectivering om kritiek te leveren. Door op een humoristische wijze gebruik te maken van seksuele objectivering wordt er niet alleen kritiek gegeven op de overdaad aan productplaatsing in de originele videoclip, maar ook op het gebruik van de seksuele objectivering die daaraan te pas komt (zie afbeelding 41). Zo is in de Timber parodie een vrouw in bikini te zien, die op handen en voeten weergegeven wordt met een emmer “PFC” (Pitbull Fried Chicken) op haar onderrug/kont. De humoristische context die hierbij hoort wordt duidelijk gemaakt gedurende de rest van de parodie, waarin er shots te zien zijn van Pitbull en het model met verschillende producten die aangeprezen lijken te worden (afbeelding 42).

Ook de parodiemakers van All About that Gaze maken hun kritiek op de seksuele (zelf)objectivering in All About that Bass duidelijk door middel van overdrijving en humor. Namelijk, in de parodie is verschillende keren te zien hoe mannen achter de billen van vrouwen aan zitten en naar de billen van vrouwen kijken met een vergrootglas (zie afbeelding 45). Het vergrootglas dat door de mannen gebruikt wordt om naar de billen van de vrouwen te kijken kan hier gezien worden als een symbolische en uitvergroete uiting van de male gaze, waarbij de camera (of in dit geval het vergrootglas) de vrouw afbeeldt of neerzet als een erotisch object voor de mannen en eventueel het publiek. De parodiemakers laten zo zien dat de vrouw seksueel geobjectiveerd wordt en leveren hier kritiek op.



Afbeelding 40: Defined Lines (minuut 02.18)



Afbeelding 41: Timber Parodie (minuut 01.42)



Afbeelding 42: Timber Parodie (minuut 01.42)



Afbeelding 43: Bound 3 (minuut 02.32)



Afbeelding 44: Anaconda Parodie (minuut 01.08)



Afbeelding 45: All About that Gaze (minuut 02.12)

4.2.2.4 Mannelijke en vrouwelijke dominantie

In de parodieën is sprake van zowel uitingen van mannelijke als vrouwelijke dominantie. In de videoclip van Defined Lines komt vrouwelijke dominantie erg sterk naar voren, terwijl in de Wrecking Ball parodie en Bound 3 het speelveld omtrent mannelijke of vrouwelijke dominantie (deels) gelijk getrokken wordt middels de eerder besproken genderbending. Echter in de Timber en Anaconda parodie zijn nog veel elementen van mannelijke dominantie terug te vinden.

In de Timber parodie is er een duidelijk verschil te zien in de manier waarop mannen en vrouwen gerepresenteerd worden. Hoewel de parodie aan de ene kant grappen maakt over de manier waarop vrouwen in het origineel seksueel geobjectiveerd worden, zet de parodie aan de andere kant zangeres Kesha neer als een dronkenlap die haar tanden met alcohol poetst (zie afbeelding 46). Pitbull wordt echter nog steeds op een mannelijke manier gerepresenteerd; met een duur pak aan, zonnebril op en een mooie vrouw aan zijn zijde (zie afbeelding 47). Waar er dus op een speelse manier kritiek geleverd wordt op de seksuele objectivering in het origineel, wordt de vrouwelijke hoofdpersoon in de parodie alsnog als minderwaardig gerepresenteerd tegenover de mannelijke hoofdpersoon.

Ook in de Anaconda parodie is er sprake van mannelijke dominantie. Zoals ook naar voren kwam bij de tekstuele analyse lijkt de parodie niet alleen kritiek op de seksuele zelf-objectivering in het origineel te leveren, maar richt het zich ook op Minaj persoonlijk. Zo wordt Minaj er in de parodie van beschuldigd Sir Mix-a-Lot af te zetten door delen van zijn songtekst uit Baby Got Back (1992) te gebruiken. Aan het einde van de parodie pakt Sir Mix-a-Lot Minaj terug door haar door zijn anaconda op te laten eten. De anaconda, welke symbool staat voor het mannelijk geslachtsdeel, laat zo dus zijn dominantie over Minaj gelden. Hier komt nog bij dat wanneer de Sir Mix-a-Lot imitator en de anaconda in beeld komen, zij van onderen gefilmd worden en zo dus groter en dominant gerepresenteerd worden (zie afbeelding 48).

In tegenstelling tot de Anaconda en Timber parodieën is er bij de Wrecking Ball parodie en Bound 3 geen duidelijk onderscheid tussen mannelijke en/of vrouwelijke dominantie. Genderbending heeft er bij deze parodieën voor gezorgd dat de traditionele genderrollen ondermijnd worden. Zo is er in Bound 3 geen sprake meer van een man-vrouw tegenstelling zoals in het origineel, maar worden beide rollen nu vervuld door een man. Echter, de man die de vrouwelijke rol overgenomen heeft lijkt wel in een minderwaardige positie neergezet te worden, aangezien hij alle vrouwelijke gezichtsuitdrukkingen en handelingen overneemt, met ontbloot bovenlijf afgebeeld wordt en er hierbij vooral veel

aandacht aan zijn lichaam gegeven wordt. Dit heeft tot gevolg dat hij op een vrouwelijke en dus minderwaardige manier gerepresenteerd wordt. Vooral vergeleken met acteur James Franco, welke de mannelijke rol op zich neemt. Hierdoor is op indirecte wijze de mannelijke dominantie alsnog overheersend.

Zoals eerder besproken nemen zowel de mannen als de vrouw in de Wrecking Ball parodie de vrouwelijke rol van Cyrus in het origineel over. Hierdoor wordt er gebroken met de traditionele genderrollen en is er geen sprake meer van mannelijke of vrouwelijke dominantie. De mannen dragen net als de vrouw make-up en hebben dezelfde kleding aan. Ook is één van de mannen, net als de vrouw, naakt te zien en likken de mannen op een seksueel suggestieve manier aan een hamer en sloopkogelketting. Hierdoor worden de genderrollen gelijk getrokken en is er geen sprake meer van mannelijke of vrouwelijke dominantie.

In Defined Lines is er nadrukkelijk sprake van vrouwelijke dominantie. De mannelijke figuren worden herhaaldelijk in minderwaardige posities getoond, waarbij de vrouwen hun dominantie over de mannen laten gelden. Zo is bijvoorbeeld te zien hoe een van de mannelijke figuren door een vrouw aan de lijn meegenomen wordt alsof ze een hond uit laat (zie afbeelding 49). De man wordt hierbij heel letterlijk in een minderwaardige positie geplaatst, waarbij de vrouw als zijn baas of zelfs meester gerepresenteerd wordt. In Defined Lines zijn meerdere vergelijkbare uitingen van vrouwelijke dominantie te zien. Zo zijn er shots te zien waarin de vrouwen met geld naar de mannen die in hun ondergoed dansen strooien en geld in de onderbroek van één van de mannen doen (tussen minuut 00.31 en 00.39). Hierdoor worden de mannen als het ware neergezet als strippers en/of prostituees, waardoor ze in een onderdanige en/of minderwaardige positie gezet worden vergeleken met de vrouwen. Verder is te zien hoe de vrouwen, terwijl de mannen aan het opdrukken zijn, met hun voet op de ruggen van de mannen leunen (zie afbeelding 50). Zo lijkt het alsof de vrouwen de mannen naar beneden duwen en toeren de vrouwen boven de mannen uit, waardoor hun dominantie bevestigd wordt. Een laatste voorbeeld van de vrouwelijke dominantie is een shot waarin één van de vrouwen een vibrator in de mond van één van de mannen stopt (afbeelding 51). Met deze handeling wordt de man als het ware psychologische gezien ontmand en/of gecastreerd, aangezien een vibrator een apparaat is waardoor de vrouw geen man meer nodig heeft voor seksueel plezier. Door dit apparaat in de mond van de man te duwen, demonstreert de vrouw haar dominantie over de man en wordt hij symbolisch ontmand en als (seksueel) nutteloos bestempeld. In het geval van Defined Lines is er dus, tot

het extreme toe, sprake van vrouwelijke dominantie en het ontmannen van de mannelijke figuren.



Afbeelding 46: Timber Parodie (minuut 00.31)



Afbeelding 47: Timber Parodie (minuut 00.46)



Afbeelding 48: Anaconda Parodie (minuut 02.37)



Afbeelding 49: Defined Lines (minuut 01.28)



Afbeelding 50: Definded Lines (minuut 00.49)



Afbeelding 51: Defined Lines (minuut 02.06)

4.2.2.5 Samenvatting parodieën

Uit de analyse van de parodieën kwamen verschillende thema's naar voren, namelijk: genderbending en representatie, gezichtsuitdrukkingen en representatie, seksuele objectivering en het thema mannelijke en vrouwelijke dominantie. Genderbending bleek van grote invloed te zijn op de manier waarop mannen en vrouwen gerepresenteerd worden in de parodieën en komt dan ook terug in de andere besproken thema's. Hierdoor heeft genderbending dan ook een grote invloed op de onderlinge machtsrelaties en genderweergaven in de parodieën.

In drie van de zes parodieën is er sprake van genderbending, waarbij er middels rolomkering, rolovernamen en travestie gespeeld wordt met de traditionele genderrollen. In het geval van *Defined Lines* is er sprake van rolovernamen, aangezien de vrouwen de rol van de mannen in het origineel, *Blurred Lines*, overnemen. Hierbij worden drie mannen in de rol van de vrouwen uit het origineel geplaatst. Uiteindelijk ontstond hierdoor extreme vrouwelijke dominantie, waarbij de mannelijke figuren symbolisch gezien ontmand worden door de vrouwen. In *Bound 3* is er sprake van rolomkering, aangezien acteur Seth Rogan in de parodie de rol van Kim Kardashian overneemt. Dit doet hij door al de vrouwelijke gezichtsuitdrukkingen, houdingen en representaties uit het origineel over te nemen en na te doen. Doordat Rogan de vrouwelijke rol en representaties in het geheel overneemt, maar de mannelijke rol nog steeds door een man uitgevoerd wordt, is er nog wel sprake van onderlinge machtsrelaties. De mannelijke figuur straalt hierbij meer dominantie uit dan Rogan in zijn vrouwelijke rol, waardoor mannelijke dominantie alsnog de overhand lijkt te hebben. In de *Wrecking Ball* parodie uiten de mannelijke figuren hun vrouwelijkheid middels travestie. Door dezelfde make-up te gebruiken als Cyrus in het origineel en dezelfde seksuele handelingen en gezichtsuitdrukkingen te gebruiken, pogen de mannen een soort imitatie van de zangeres neer te zetten. Doordat de mannen zichzelf op een traditioneel vrouwelijke manier representeren, wordt het speelveld met betrekking tot mannelijke of vrouwelijke dominantie in de parodie gelijkgetrokken. Kortom, genderbending in de parodieën zorgt ervoor dat de machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen niet meer vanzelfsprekend zijn.

In de parodieën waar geen sprake is van genderbending zijn de traditionele man/vrouw machtsverhoudingen en representaties nog wel zichtbaar. Waar de parodieën op bepaalde onderdelen van de dominantie ideologie kritiek leveren, doen ze dit op een manier die andere elementen van deze ideologie juist versterkt. Hier is dus vaak sprake van cultureel syncretisme, waarbij de parodieën bepaalde dominante culturele expressies bevestigen, terwijl tegelijkertijd geïmproviseerd wordt tegen andere elementen uit de dominantie ideologieën

(Conti, 2014). Zo wordt er in de parodieën nog wel gebruik gemaakt van seksuele objectivering, maar gebeurt dit ook om hier kritiek op te kunnen leveren. Echter, doordat er nog wel sprake is van seksuele objectivering, ondanks de humoristische context, worden de vrouwelijke figuren nog steeds in een minderwaardige positie gerepresenteerd. Hier komt bij dat in bijvoorbeeld de Anaconda en Timber parodie vooral de vrouwelijke figuren uit de originele videoclip geparodieerd lijken te worden. Zo wordt de Nicki Minaj imitator aan het einde van de parodie opgegeten door een anaconda, welke een uiting van mannelijke dominantie is. De Kesha imitator wordt gedurende de parodie gerepresenteerd als een alcoholiste, terwijl de Pitbull imitator voor het grootste gedeelte zijn mannelijkheid en dominantie behoudt.

Waar genderbending voor een vervaging van de traditionele man/vrouw rollen en machtsrelaties zorgt in een aantal van de parodieën, zorgt cultureel syncretisme ervoor dat bepaalde traditionele genderrollen in de andere parodieën nog wel zichtbaar zijn. Hoewel de context binnen deze parodieën in een humoristisch en sarcastisch licht gezien moet worden, is er ook bij de parodieën dus nog sprake van traditionele genderrollen.

4.2.3 Discussie originele videoclips en de parodieën

Bij het analyseren van de originele videoclips kwamen de volgende thema's naar boven: vrouwelijke seksualiteit en mannelijke dominantie. Het thema vrouwelijke seksualiteit is hierbij onderverdeeld in een aantal sub thema's, namelijk het thema kleding en representatie vrouwelijke figuren, suggestieve gezichtsuitdrukkingen, handelingen en representatie, en seksueel objectivisme. Ook het thema mannelijke dominantie is onderverdeeld in een aantal sub thema's: kleding, accessoires en representatie mannelijke figuren, arm-candy en mannelijke figuren, en fallussymbolen en mannelijke dominantie. Bij het analyseren van de parodieën kwamen de volgende thema's naar voren: genderbending en representatie, gezichtsuitdrukkingen en representatie, seksuele objectivering en ten slotte mannelijke en vrouwelijke dominantie.

Waar er in de originele videoclips een sterke nadruk gelegd wordt op de vrouwelijke seksualiteit en mannelijke dominantie, zijn de genderrollen in de parodieën een stuk minder eenzijdig. In de originele videoclips worden de vrouwelijke figuren op een consistente manier seksueel gerepresenteerd door middel van bepaalde kledingkeuzes, seksueel objectivisme en seksueel suggestieve gezichtsuitdrukkingen en handelingen. Zo zijn de vrouwen vaak topless te zien, verrichten ze handelingen die bijvoorbeeld fellatio suggereren en worden ze op zo een

manier in beeld gebracht dat er veel focus op hun lichaam staat. Deze elementen hebben een versterkend effect op elkaar, waardoor er een extreme nadruk op de vrouwelijke seksualiteit komt te liggen. De mannelijke figuren worden hier en tegen op een erg dominante manier gerepresenteerd, vooral in vergelijking met de vrouwelijke figuren. Zo worden de mannelijke figuren voornamelijk getoond in een duur pak, met een zonnebril op en een duur horloge om, met een mooie vrouw aan de arm en met een stapel geld. Ook wordt er gebruik gemaakt van fallussymbolen om de mannelijkheid en dominantie van de mannelijke figuren in de originele videoclips te benadrukken en bevestigen.

Met betrekking tot de parodieën is er sprake van veel context veranderende elementen. Genderbending zorgt ervoor dat de traditionele man/vrouw rollen niet (geheel) meer van toepassing zijn. Zo maakt genderbending extreme vrouwelijke dominantie mogelijk in *Defined Lines* en worden de traditionele machtsrelaties (deels) gelijk getrokken in de *Wrecking Ball* parodie en *Bound 3*. In de andere parodieën zijn vooral humor en overdrijving de context veranderende elementen, waarbij er echter nog wel vaak sprake is van cultureel syncretisme. Zo komt de mannelijke dominantie in de parodieën zonder genderbending regelmatig terug, zoals gezien in de *Anaconda* en *Timber* parodie. Ook is er nog steeds sprake van seksuele objectivering en dragen de vrouwen in de parodieën nog steeds minder verhullende kleding dan de mannen. Echter, de manier waarop de vrouwen zich kleden in de videoclips en parodieën zou als een postfeministische uiting gezien kunnen worden. Het postfeminisme zou vrouwen de macht willen geven om zelf te kiezen en zo de mogelijkheid bieden om vrouwelijk, aantrekkelijk en tegelijkertijd een feminist te zijn (Adriaens & Van Bauwel, 2014). Echter, in de parodieën is er waarschijnlijk eerder sprake van pastiche, waarbij de vrouwelijke figuren dezelfde kleding dragen als de vrouwen in de originele videoclips om herkenning op te roepen bij het publiek.

Kortom, waar de vrouwelijke seksualiteit en mannelijke dominantie in de originele videoclips de traditionele genderrollen lijken te bevestigen, zorgen genderbending, humor, overdrijving en cultureel syncretisme in de parodieën voor een vervaging van deze dominante ideologieën. Doordat de traditionele en dominante genderrollen omgedraaid, overdreven en humoristisch benadrukt worden door middel van onder andere genderbending, wordt de dominante gender discours ondermijnd.

5. Conclusie en discussie

Voor dit thesis onderzoek zijn een aantal populaire muziekvideo's en de parodieën die erover gemaakt zijn geanalyseerd. De focus van het onderzoek lag hierbij op de mogelijk aanwezige gender discoursen binnen de originele muziekvideo's en de parodieën. Er werd vooral onderzocht hoe gender gerepresenteerd wordt in de originele muziekvideo's en parodieën, en hoe deze gender representaties van elkaar verschillen. Met andere woorden, er werd onderzocht of mannen op een andere manier gerepresenteerd worden dan vrouwen in de originele muziekvideo's en parodieën. Hierbij werd onderzocht of en, zo ja, hoe de parodieën kritiek leveren op bepaalde gender discoursen. De volgende hoofdvragen stonden hierbij centraal:

1. *Hoe worden gender discoursen in de originele videoclip, songteksten en hun parodieën gerepresenteerd?*
2. *Hoe worden de parodieën gebruikt ter ondermijning van de dominante (gender)discoursen in de originele videoclip en songteksten?*

Gender is een sociale constructie, waarbij sociale, economische en politieke krachten beïnvloeden wat als mannelijk en vrouwelijk gezien wordt (West & Zimmerman, 1987; Brooks & Hébert, 2006). De samenleving en heersende cultuur zijn hierdoor erg belangrijk bij het vormen van dominante gender discoursen en genderidentiteiten (Van Bauwel, 2005; Mayhew, 2001). Binnen de huidige dominante gender discoursen worden mannen positiever gerepresenteerd dan vrouwen. Zo worden mannen vaak als onafhankelijk, objectief, actief, rijk, succesvol, machtig en zelfverzekerd gerepresenteerd. Vrouwen worden echter voornamelijk afgebeeld als seksueel object, afhankelijk, subjectief en passief (Coltrane & Adams, 1997; West & Zimmerman, 1987; Zurbriggen et al., 2010; Wallis, 2011; Prentice & Carranza, 2002; Conrad et al., 2009; Sommers-Flanagan et al., 1993; Graff et al., 2012; Vandenbosch et al., 2013; Szymanski et al., 2010; Andsager & Roe, 2003).

Deze theoretische inzichten met betrekking tot het dominante gender discours zijn sterk terug te zien in zowel de tekstuele als visuele analyse van de originele muziekvideo's. Zo is er sprake van een sterke nadruk op de vrouwelijke seksualiteit en onderdanigheid, terwijl mannen voornamelijk als dominant en succesvol gerepresenteerd worden. Mannelijke en vrouwelijke stereotypes spelen dus, zoals eerder gesteld door Aubrey en Frisby (2011), een erg grote rol binnen de originele muziekvideo's en het vormen van genderrollen en

identiteiten. Namelijk, de mannelijke en vrouwelijke figuren in de originele muziekvideo's worden gerepresenteerd op een manier die kenmerkend mannelijk of vrouwelijk is en zich daarbij aan de eerder omschreven dominante gender discours aansluit.

Seksuele objectivering speelt een grote rol bij de, soms extreme, seksuele representatie van vrouwen in de originele muziekvideo's. Seksueel objectivisme vindt plaats wanneer het lichaam of bepaalde lichaamsdelen van een vrouw seksueel benadrukt worden en hierbij als gescheiden worden gezien van de persoon zelf (Szymanski et al., 2010). Zowel in de originele songteksten als de videoclipps komt er door middel van seksuele objectivering een grote nadruk te liggen op het lichaam en de seksualiteit van de vrouwen die gerepresenteerd worden. In de songteksten komt dit naar voren middels teksten waarbij vrouwen door een mannelijke artiest op een seksueel onderdanige manier omschreven worden. In de videoclipps komt seksuele objectivering onder andere tot stand door middel van de *male gaze*. De *male gaze* ontstaat wanneer de camera, middels bepaalde invalshoeken, perspectieven of andere filmische technieken, het publiek in het perspectief zet van een heteroseksuele man. Hierbij fungeert de afgebeelde vrouw als een erotisch object voor de mannen en het publiek (Pisters, 2011; Mulvey, 1975). Dit is terug te zien in scènes van de videoclipps waar er bijvoorbeeld een sterke focus ligt op de billen van de vrouwelijke figuren, waarbij vaak ook nog te zien is hoe de vrouwelijke figuren zichzelf en elkaar op deze seksueel geobjectiveerde plekken aanraken (zie nogmaals afbeelding 15 & 16). De dominante *male gaze* projecteert hier de mannelijke fantasieën op het vrouwelijk lichaam, waardoor de vrouwelijke status als seksueel object versterkt wordt (Mulvey, 1975).

Zoals verwacht op basis van eerdere onderzoeken, heeft de verregaande seksuele objectivering van de vrouwelijke figuren in de originele muziekvideo's tot gevolg dat de vrouwen als minderwaardig en passief gerepresenteerd worden, vooral in vergelijking met de dominante mannelijke representatie (Graff et al., 2012; Vandenbosch et al., 2013; Zurbriggen et al., 2010). Ook de overige thema's die naar voren kwamen bij het analyseren van de originele muziekvideo's, zowel tekstueel als visueel, werken op een versterkende manier met betrekking tot de seksuele en minderwaardige representatie van vrouwen. Zo gebruiken zowel de mannelijke als vrouwelijke artiesten van de originele muziekvideo's vrouwonvriendelijke termen, zoals *bitch*, *hoer* en *slet*, in hun songteksten. De mannelijke artiesten gebruiken deze termen voornamelijk om vrouwen te kleineren en hun dominantie uit te drukken (Haugen, 2003; Karu, 2006). De vrouwelijke artiesten gebruiken deze termen richting andere vrouwen voornamelijk om, zoals gesteld door Haugen (2003), hun minachting voor deze andere vrouwen uit te drukken. Verder is er in de originele muziekvideo's ook sprake van

suggestieve handelingen, gezichtsuitdrukkingen en kledingkeuzes welke vrouwelijke seksuele objectivering benadrukken (Wallis, 2011).

De representatie van de mannelijke figuren in de originele muziekvideo's vormt, vooral vergeleken met de representatie van de vrouwelijke figuren, een scherp contrast. Mannen worden namelijk, zoals eerder gesteld door onder andere Zurbriggen et al. (2010), gerepresenteerd als sterk, succesvol, rijk en dominant. De stelling van Aubrey en Frisby (2011), dat mannen vaak gerepresenteerd worden op een manier waaruit blijkt dat ze gewild zijn door veel aantrekkelijke vrouwen, bleek ook een aantal keren terug te komen in de originele videoclips. Kortom, de traditionele mannelijke dominantie en vrouwelijke seksualiteit spelen een grote rol binnen het gender discours van de originele muziekvideo's.

De gender discourses binnen de parodieën zijn een stuk minder eenzijdig. Zo is er sprake van vrouwelijke dominantie, mannelijke dominantie en verschillende gradaties hier tussenin. De grote verscheidenheid aan mogelijke gender discourses ontstaat vanwege de natuurlijke werking van de parodie. De parodieën gebruiken verschillende elementen uit de originele muziekvideo's op een eigen, context veranderende manier, waardoor het mogelijk wordt een boodschap of kritiekpunt over te brengen (Berthon & Pitt, 2012; Conti, 2014). Door middel van uitvergroting worden bepaalde elementen uit de originele muziekvideo's in de parodieën benadrukt, zoals de seksuele objectivering, waardoor vervolgens de kritiek van de parodiemakers en de kloof tussen beeld en realiteit bloot gelegd wordt (Berthon & Pitt, 2012).

Aangezien een parodie onder andere over het karakteristiek empathie moet beschikken om goed te werken, speelt cultureel syncretisme een grote rol bij de parodieën (Berthon & Pitt, 2012; Conti, 2014). Namelijk, aangezien het publiek zich moet kunnen inleven en de parodie cognitief en contextueel moet kunnen begrijpen, wordt er middels intertekstualiteit en pastiche gebruik gemaakt van herkenbare elementen uit de originele muziekvideo (Conti, 2014; Pisters; 2011). Hierdoor ontstaat vervolgens cultureel syncretisme, waarbij bepaalde culturele expressies bevestigd worden en anderen bekritiseerd. Zo worden bepaalde aspecten van de dominante ideologie omtrent gender bekritiseerd, terwijl andere aspecten van het dominante gender discours juist bevestigd, of zelfs versterkt worden (Conti, 2014). Zo wordt er in de Timber, Wrecking Ball en Anaconda parodie kritiek geleverd op Kesha, Miley Cyrus en Nicki Minaj, met betrekking tot de seksuele manier van representatie die de artiesten hanteren. Dit gebeurt onder andere door een extreme nadruk te leggen op de seksueel suggestieve handelingen die voorkomen in de originele muziekvideo's. Echter, de parodiemakers uiten hun kritiek op de vrouwelijke figuren op een erg denigrerende manier.

Zo worden vooral Minaj en Kesha in de parodieën gerepresenteerd als minderwaardig en onintelligent. Hoewel er dus kritiek geleverd wordt op de extreme seksuele objectivering van vrouwen in de originele muziekvideo's, gebeurt dit op zo een manier dat de vrouwen alsnog als minderwaardig gerepresenteerd worden. Hierdoor wordt een deel van de dominante gender ideologie in stand gehouden.

In de parodieën waarbij het gender discours meer gevarieerd is speelt vooral genderbending een grote rol. Door middel van genderbending worden in de parodieën de traditionele, of zelfs stereotiepe genderrollen omgekeerd of overgenomen (Van Bauwel, 2005). Zo nemen de vrouwelijke figuren in *Defined Lines* de mannelijke rol over en vervullen de mannelijke figuren de vrouwelijke rol. Hierdoor ontstaat een soort extreme vrouwelijke dominantie, waarbij de mannelijke figuren seksueel geobjectiveerd worden en als onderdanig naar de vrouwen toe gerepresenteerd worden. Dit heeft tot gevolg dat de dominante gender discours, waarbij de mannen dominant zijn en de vrouwen onderdanig, op humoristische wijze ondermijnd wordt. Er wordt bij wijze van kritiek namelijk gespeeld met de dominante en traditionele ideeën over genderrollen en identiteiten, waarbij genderbending als het ware ingezet wordt als verzetsstrategie (Van Bauwel, 2005). Zo wordt er in de parodieën met genderbending gebruik gemaakt van zowel parodie/travestie (*Wrecking Ball Parodie*), gaze-omkering (*Bound 3*) en rolvername (*Defined Lines*) (Van Bauwel, 2005).

Kortom, de gender discoursen in de originele muziekvideo's houden zich grotendeels aan de traditionele patronen, waarbij de mannelijke figuren als dominant en de vrouwelijke figuren voornamelijk erg seksueel gerepresenteerd worden. In de parodieën zijn de gender discoursen minder vanzelfsprekend. Hoewel ook hier de dominante ideologieën nog terug te zien zijn, waarbij vrouwen in zekere mate nog steeds als minderwaardig neergezet worden vergeleken met mannen, is er tegelijkertijd meer ruimte voor vrouwelijke dominantie en ondermijning van de dominante ideologieën door middel van onder andere genderbending. De parodieën ondermijnen de dominante gender discoursen door bepaalde elementen uit de originele videoclip, waarmee mannelijke dominantie en vrouwelijke seksualiteit uitgedrukt wordt, in een andere context te gebruiken, eigen te maken en zo kritiek te leveren. Een parodie laat zien hoe een bepaalde dominante ideologie zich natuurlijk doet overkomen, om deze vervolgens te denaturaliseren en ondermijnen door er het middelpunt van aandacht en spot van te maken (Gray, 2005; Silva & Garcia, 2012). Dit gebeurt vooral door genderbending, humor, overdrijving en door op bepaalde aspecten een extreme nadruk te leggen (zie tabel 4). Dit proces loopt als volgt: middels intertekstualiteit en pastiche wordt eerst herkenning en empathie opgeroepen. Vervolgens worden deze herkenbare elementen

sterk en op humoristische wijze benadrukt. Ondertussen worden bepaalde herkenbare elementen in een andere context geplaatst en/of vervormd. Dit gebeurt voornamelijk middels genderbending, waarmee dominante genderidentiteiten en gender discoursen in twijfel getrokken worden. Vervolgens wordt het punt van kritiek meerdere malen verder benadrukt en overdreven, door bijvoorbeeld de aanwezige genderbending of seksuele objectivering uit te vergroten. Dit leidt er uiteindelijk toe dat de dominante gender discoursen en ideologieën ondermijnt worden. Namelijk, de parodie heeft de dominante ideologie uit de originele muziekvideo, welke normaalgesproken als natuurlijk ervaren wordt, bloot gelegd, bespot, vervormd en voor iedereen duidelijk gemaakt en bekritiseerd.

Echter, soms lijken de parodieën op een bepaald aspect van de dominante ideologie omtrent gender discours kritiek te geven, terwijl andere aspecten van deze dominante ideologie daarbij versterkt worden. Hieruit blijkt de grote invloed van cultureel syncretisme en de noodzakelijkheid van herkenbare elementen, wat er vooralsnog voor zorgt dat de dominante gender discours zich niet gemakkelijk in zijn geheel laat ondermijnen middels parodieën. Parodieën lijken dus voornamelijk een humoristische en lichtvoetige manier te zijn om een punt van kritiek over te brengen en deel te nemen aan het maatschappelijk debat over gender discours in populaire media, zoals muziekvideo's.



Tabel 4: werking ondermijning dominante gender discours

5.1 Reflectie en toekomstig onderzoek

Dit scriptieonderzoek heeft de invloed van traditionele gender discourses in populaire muziekvideo's en de parodieën die erop gemaakt zijn verder verduidelijkt en uitgewerkt. Aangezien parodieën een steeds belangrijker middel van kritiek worden, is het van belang om te weten in hoeverre deze parodieën kunnen bijdragen aan het veranderen van de dominante ideologieën. De bevindingen uit dit onderzoek geven hier meer inzicht in en maken duidelijk dat ook de parodieën nog beïnvloed worden door de traditionele gender discourses en de dominante ideologieën.

Gesteld zou kunnen worden dat de voornamelijk seksuele manier waarop de vrouwen gerepresenteerd worden, een uiting van het postfeminisme is. Volgens het postfeminisme zouden vrouwen een fundamenteel recht hebben op seksuele vrijheid en plezier, zonder hierover beoordeeld te kunnen worden. Wat voorheen als seksueel objectivisme gezien werd, zou nu getransformeerd kunnen worden tot seksueel subjectivisme, waarbij de vrouwen zelf in controle zijn over de manier waarop ze gerepresenteerd worden (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Gill, 2007). Met andere woorden, de seksuele manier van representatie zou het uitvoeren van het vrouwelijke recht tot vrije expressie in kunnen houden, waardoor dit ook in de parodieën nog sterk terug te zien is (Adriaens & Van Bauwel, 2014; Gill, 2007). Echter, het is net zo waarschijnlijk dat de dominante gender discourses zich zo diep hebben geworteld in de populaire cultuur, dat het ook bij uitingen van kritiek middels parodieën nog naar boven komt.

Hoewel parodieën een goede manier zijn om kritiek over te brengen, zorgt cultureel syncretisme ervoor dat bepaalde dominante culturele expressies alsnog bevestigd worden. De kennis die dit onderzoek voortgebracht heeft zou hierdoor kunnen bijdragen aan de bewustwording van de invloed van de dominante ideologieën op kritiek leverende media. Hierdoor zou in het vervolg op een meer effectieve en tegelijkertijd minder cultureel beïnvloedde manier kritiek geleverd kunnen worden op de dominante gender discourses in populaire media middels parodieën.

Dit onderzoek heeft zich nadrukkelijk gericht op populaire muziekvideo's en parodieën, waarbij een discussie met betrekking tot gender discours al gaande was. Toekomstig onderzoek zou zich ook op muziekvideo's en parodieën moeten richten waarbij hier niet al nadrukkelijk sprake van was. Op deze manier zou het onderzoek meer representatief gemaakt worden, waardoor er een beter beeld gevormd kan worden van gender discours in verschillende soorten muziekvideo's en parodieën. Verder baseert dit onderzoek zich alleen op muziekvideo's. Dit is echter slechts een van vele populaire media uitingen waar

parodieën en andere vormen van kritiek op gemaakt kunnen worden. Wanneer het onderzoek nog een stap verder genomen zou worden, zou men zich dus ook op andere media, zoals films, tv-reclame en reclame afbeeldingen kunnen richten. Tenslotte zou toekomstig onderzoek zich kunnen richten op mogelijke manieren om de invloed van traditionele gender discoursen en de dominante ideologieën in parodieën te verminderen. Hierdoor zou uiteindelijk op een meer effectieve wijze kritiek gegeven kunnen worden op dominante ideologieën en gender discours.

6. Bronnenlijst

- Adriaens, F., & Van Bauwel, S. (2014). Sex and the city: A postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourse. *The Journal of Popular Culture*, 47(1), 174-195. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x>
- Ahern, A. (2014, 9 september). Nicki Minaj and Meghan Trainor miss feminist mark. *Vox Magazine*. Gevonden op <http://www.voxmagazine.com/2014/09/nicki-minaj-and-meghan-trainor-miss-feminist-mark/>.
- Andsager, J., & Roe, K. (2003). “What’s your definition of dirty, baby?”: Sex in music video. *Sexuality and culture*, 7(3), 79-97. <http://dx.doi.org/10.1007/s12119-003-1004-8>
- Attenborough, F. T. (2011). Complicating the sexualization thesis: The media, gender and ‘sci-candy’. *Discourse & Society*, 22(6), 659-676. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926511411693>
- Attwood, F. (2006). Sexed up: Theorizing the sexualization of culture. *Sexualities*, 9(1), 77-94. <http://dx.doi.org/10.1177/1363460706053336>
- Aubrey Stevens, J., & Frisby, C. M. (2011). Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre. *Mass communication and society*, 14(4), 475-501. <http://dx.doi.org/10.1080/15205436.2010.513468>
- Barker, C. (2002). *Making sense of cultural studies: Central problems and critical debates*. London: Sage Publications. <http://dx.doi.org/10.4135/9781446220368>
- Barker, C. (2003). *Cultural studies: Theory and practice*. London: Sage Publications.
- Berger, A.A. (2013). Semiotic analysis. In *Media analysis techniques* (5th edition). (pp. 3-38). London: Sage Publications. Gevonden op http://www.uk.sagepub.com/upm-data/5171_Berger_Final_Pages_Chapter_1.pdf
- Berthon, P. R., & Pitt, L. F. (2012). Brands and burlesque: toward a theory of spoof advertising. *AMS review*, 2(2-4), 88-98. <http://dx.doi.org/10.1007/s13162-012-0027-4>
- Boeije, H. (2010). Doing qualitative analysis. In H. Boeije (Ed.), *Analysis in Qualitative Research* (pp. 93 – 121). London: Sage Publications Ltd.
- Brooks, D. E., & Hébert, L. P. (2006). Gender, race, and media representation. In B. Dow & J.T Wood (Eds.), *Handbook of gender and communication* (pp. 297-317). Thousand Oaks: Sage. Gevonden op <http://www.focusintl.com/GD142-%20Gender,%20Race%20and%20Media%20Representation.pdf>

- Burgess, J., & Green, J. (2013). *YouTube: Online video and participatory culture*. New York: John Wiley & Sons. Gevonden op <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic989302.files/WEEK%2011%20-%20NOVEMBER%2028/Burgess%20and%20Green%20-%20Youtubes%20Popular%20Culture.pdf>
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre journal*, 40(4), 519-531. Gevonden op https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf
- Colletta, L. (2009). Political satire and postmodern irony in the age of Stephen Colbert and Jon Stewart. *The Journal of Popular Culture*, 42(5), 856-874. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00711.x>
- Collins, R. L. (2011). Content analysis of gender roles in media: Where are we now and where should we go? *Sex Roles*, 64(3-4), 290-298. <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-010-9929-5>
- Coltrane, S., & Adams, M. (1997). Work–family imagery and gender stereotypes: Television and the reproduction of difference. *Journal of vocational behavior*, 50(2), 323-347. <http://dx.doi.org/10.1006/jvbe.1996.1575>
- Conrad, K., Dixon, T. L., & Zhang, Y. (2009). Controversial rap themes, gender portrayals and skin tone distortion: A content analysis of rap music videos. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(1), 134-156. <http://dx.doi.org/10.1080/08838150802643795>
- Conti, O. (2014). Video as a Vernacular Discourse. In E. Navas, O. Gallagher & X. Burrough (Eds.), *The Routledge Companion to Remix Studies* (pp. 346-357). New York: Routledge
- Coscarelli, J. (2015, 11 januari). She’s About a Lot More Than That Bass. *The New York Times*. Gevonden op http://mobile.nytimes.com/2015/01/11/arts/music/meghan-trainor-enters-spotlight-with-title.html?_r=0.
- [Coy, M. \(2014\). Pornographic performances: A review of research on sexualisation and racism in music videos. \(The End Violence Against Women Coalition\). Gevonden op http://www.endviolenceagainstwomen.org.uk/data/files/Pornographic_Performances_FINA_Aug_2014.pdf](http://www.endviolenceagainstwomen.org.uk/data/files/Pornographic_Performances_FINA_Aug_2014.pdf)

- Dewey, C. (2014, 17 september). There is nothing funny or smart about that viral Nicki Minaj 'parody' video. *The Washington Post*. Gevonden op <http://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2014/09/17/there-is-nothing-funny-or-smart-about-that-viral-nicki-minaj-parody-video/>.
- Duits, L., & Van Zoonen, L. (2008). Veertig dagen zonder seksualiseringsdebat. *Socialisme en Democratie*, 65(6), 21-28. Gevonden op http://www.wbs.nl/system/files/duits_linda_en_zoonen_liesbet_van_veertig_dagen_zonder_seksualiseringsdebat_sd2008_6.pdf
- Edgar, A. N. (2013). YouTube's "Bad Romance": Exploring the Vernacular Rhetoric of Lady Gaga Parody Videos. *The Journal of Social Media in Society*, 2(1), 8-29. Gevonden op thejsms.org/index.php/TSM/article/download/.../16
- Ehrenfreund, M. (2013, 19 november). Critics bemused after watching Kanye West, Kim Kardashian's 'Bound 2' video. *The Washington Post*. Gevonden op http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/critics-bemused-after-watching-kanye-west-kim-kardashians-bound-2-video/2013/11/19/dff0285e-514f-11e3-9fe0-fd2ca728e67c_story.html.
- Eisend, M. (2010). A meta-analysis of gender roles in advertising. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 38(4), 418-440. <http://dx.doi.org/10.1007/s11747-009-0181-x>
- Gauntlett, D., & Holzwarth, P. (2006). Creative and visual methods for exploring identities. *Visual Studies*, 21(01), 82-91. <http://dx.doi.org/10.1080/14725860600613261>
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture Elements of a sensibility. *European journal of cultural studies*, 10(2), 147-166. <http://dx.doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, R. (2012). Media, empowerment and the 'sexualization of culture' debates. *Sex Roles*, 66(11-12), 736-745. <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-011-0107-1>
- Glucina, R. (2014, 8 mei). The Edge cleans up at NZ Radio Awards. *The New Zealand Herald*. Gevonden op http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objectid=11251964
- Goddard, K. (2000). "Looks Maketh the Man": The Female Gaze and the Construction of Masculinity. *The Journal of Men's Studies*, 9(1), 23-39. <http://dx.doi.org/10.3149/jms.0901.23>
- Graff, K., Murnen, S. K., & Smolak, L. (2012). Too sexualized to be taken seriously?: Perceptions of a girl in childlike vs. sexualizing clothing. *Sex roles*, 66 (11-12), 764-775. <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-012-0145-3>

- Gray, J. (2005). Television teaching: Parody, The Simpsons, and media literacy education. *Critical Studies in Media Communication*, 22(3), 223-238.
<http://dx.doi.org/10.1080/07393180500201652>
- Gray, M. (2013, 9 maart). 'Defined Lines' Is The Robin Thicke 'Blurred Lines' Parody That Trumps All Others. *The Huffington Post*. Gevonden op
http://www.huffingtonpost.com/2013/09/03/defined-lines-robin-thicke-blurred-lines-parody_n_3860969.html
- Hajdu, D. (2014, 27 september). How Parody Videos Transformed Pop Music—for Better and Worse. *New Republic*. Gevonden op
<http://www.newrepublic.com/article/119590/parody-videos-weird-al-yankovic-make-pop-music-ridiculous>.
- Hall, S. (Ed.). (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices (Vol. 2). London: Sage Publications.
- Hann, M. (2013, 10 september). Miley Cyrus's new Wrecking Ball video says young women should be sexually available. *The Guardian*. Gevonden op
<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2013/sep/10/miley-cyrus-wrecking-ball>
- Hariman, R. (2008). Political parody and public culture. *Quarterly Journal of Speech*, 94(3), 247-272. <http://dx.doi.org/10.1080/00335630802210369>
- Haugen, J. D. (2003). “Unladylike Divas”: Language, gender, and female gangsta rappers. *Popular Music and Society*, 26(4), 429-444.
<http://dx.doi.org/10.1080/0300776032000144904>
- Hess, A. (2009). Resistance up in smoke: Analyzing the limitations of deliberation on YouTube. *Critical Studies in Media Communication*, 26(5), 411-434.
<http://dx.doi.org/10.1080/15295030903325347>
- Hsieh, H. F., & Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative health research*, 15(9), 1277-1288.
<http://dx.doi.org/10.1177/1049732305276687>
- Jackson, S., Vares, T., & Gill, R. (2012). ‘The whole playboy mansion image’: Girls’ fashioning and fashioned selves within a postfeminist culture. *Feminism & Psychology*, <http://dx.doi.org/10.1177/0959353511433790>.
- Jacobsson, E. M. (1999). *A Female Gaze?* (Rapport nummer TRITA-NA-D9909, CID-51). Koninklijke Technische Hogeschool van Stockholm:
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.29.2891>

- Jordan, S. (2013, 20 november). Is Kanye West's Bound 2 music video sexist or sexy? *Handbag.com*. Gevonden op <http://www.handbag.com/evening-bag/news/a532472/is-kanye-wests-bound-2-music-video-sexist-or-sexy.html>
- Kalof, L. (1999). The effects of gender and music video imagery on sexual attitudes. *The Journal of Social Psychology*, 139(3), 378-385. <http://dx.doi.org/10.1080/00224549909598393>
- Karru, P. (2006). *Gender references in rap lyrics* (master's thesis). Gevonden op <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/93550/gradu01146.pdf?sequence=1>
- Levenson, E. (2013, 19 november). Kanye West's New Video Is Like a Parody of Himself. *The Wire*. Gevonden op <http://www.thewire.com/entertainment/2013/11/kanye-wests-new-video-parody-himself/355283/>
- Lewis, H. (2014, 22 augustus). Nicki Minaj's 'Anaconda' Video Breaks Vevo Record. *Billboard*. Gevonden op <http://www.billboard.com/articles/news/6229110/nicki-minaj-anaconda-vevo-record>.
- Lloyd, M. (1999). Performativity, parody, politics. *Theory, Culture & Society*, 16(2), 195-213. <http://dx.doi.org/10.1177/02632769922050476>
- Lynskey, D. (2013, 13 november). Blurred Lines: the most controversial song of the decade. *The Guardian*. Gevonden op: <http://www.theguardian.com/music/2013/nov/13/blurred-lines-most-controversial-song-decade>.
- Mandler, A. (2013, 5 september). Robin Thicke's 'Blurred Lines' Is Billboard's Song of the Summer. *Billboard*. Gevonden op <http://www.billboard.com/articles/news/5687036/robin-thickes-blurred-lines-is-billboards-song-of-the-summer>
- Mayhew, E. (2001). The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture (proefschrift, Universiteit van Wollongong). Gevonden op <http://www.ro.uow.edu.au>
- McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist media studies*, 4(3), 255-264. <http://dx.doi.org/10.1080/1468077042000309937>
- Morison, T., & Macleod, C. (2013). A Performative-Performance Analytical Approach Infusing Butlerian Theory Into the Narrative-Discursive Method. *Qualitative Inquiry*, 19(8), 566-577. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800413494344>

- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
<http://dx.doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Ottosson, T., & Cheng, X. (2012). The representation of gender roles in the media: an analysis of gender discourse in Sex and the City movies (bachelor thesis, University West). Gevonden op <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:533504/FULLTEXT02>
- Pisters, P. (2011). *Lessen van Hitchcock, een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Prentice, D. A., & Carranza, E. (2002). What women and men should be, shouldn't be, are allowed to be, and don't have to be: The contents of prescriptive gender stereotypes. *Psychology of Women Quarterly*, 26(4), 269-281. <http://dx.doi.org/10.1111/1471-6402.t01-1-00066>
- Ramirez, E. (2014, 16 december). Nicki Minaj's 20 Biggest Billboard Hits. *Billboard*. Gevonden op <http://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6406562/nicki-minaj-20-biggest-billboard-hits>.
- Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis in Practice*. London: Sage Publications Ltd.
- Shanahan, J., & Morgan, M. (1999). *Television and its viewers: Cultivation theory and research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silva, P. D. D., & Garcia, J. L. (2012). YouTubers as satirists: Humour and remix in online video. *Journal of Democracy and Open Government*, 4(1), 89-114. Gevonden op https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7165/1/ICS_JLGarcia_Youtubers_ARI.pdf
- Sommers-Flanagan, R., Sommers-Flanagan, J., & Davis, B. (1993). What's happening on music television? A gender role content analysis. *Sex roles*, 28(11-12), 745-753. <http://dx.doi.org/10.1007/BF00289991>
- Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Education Ltd.
- Szymanski, D. M., Moffitt, L. B., & Carr, E. R. (2010). Sexual objectification of women: Advances to theory and research. *The Counseling Psychologist*, 39(1), 6-38. <http://dx.doi.org/10.1177/0011000010378402>
- Tonkiss, F. (1998). Analysing discourse. In C. Seale (Ed.), *Researching Society and Culture* (pp. 245–260). London: Sage Publications.
- Trust, G. (2013, 18 september). Miley Cyrus' 'Wrecking Ball' Swings Atop Hot 100. *Billboard*. Gevonden op <http://www.billboard.com/articles/news/5695590/miley-cyrus-wrecking-ball-swings-to-top-of-hot-100>

- Trust, G. (2014, 15 januari). Pitbull and Ke\$ha's 'Timber' Remains Atop Hot 100. *Billboard*.
Gevonden op <http://www.billboard.com/articles/news/5869763/pitbull-kesha-timber-remains-atop-hot-100>
- Tryon, C. (2008). Pop politics: Online parody videos, intertextuality, and political participation. *Popular Communication*, 6(4), 209-213.
<http://dx.doi.org/10.1080/15405700802418537>
- Tuchman, G. (1979). Women's depiction by the mass media. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 4(3), 528-542. Gevonden op <http://www.jstor.org/stable/3173399>
- Van Bauwel, S. (2005). Over de grenzen van de traditionele genderrollen in videoclip: genderbending als discursief performatieve articulatie van verzet in de hedendaagse populaire beeldcultuur. *Genderstudies/een genre apart? Savoirs de genre/genre de savoir? Sophia Colloquium*. Gevonden op
<http://www.sophia.be/app/webroot/files/Acten%202005%20-%20Over%20de%20grenzen%20van%20de%20traditionele%20genderrollen%20in%20videoclips%20-%20Sofie%20van%20Bauwel.pdf>
- Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & society*, 4(2), 249-283. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926593004002006>
- Vandenbosch, L., Vervloessem, D., & Eggermont, S. (2013). "I might get your heart racing in my skin-tight jeans": sexualization on music entertainment television. *Communication Studies*, 64(2), 178-194. <http://dx.doi.org/10.1080/10510974.2012.755640>
- Wallis, C. (2011). Performing gender: A content analysis of gender display in music videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 160-172. <http://dx.doi.org/10.1007/s11199-010-9814-2>
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & society*, 1(2), 125-151.
<http://dx.doi.org/10.1177/0891243287001002002>
- Zukowski, J.A. (2013, 3 december). December's Worst Top 40 Song: 'Timber' by Pitbull. *Spiritual Pop Culture*. Gevonden op <http://spiritualpopculture.com/decembers-worst-top-40-song-timber-pitbull/>
- Zurbriggen, E. L., Collins, R. L., Lamb, S., Roberts, T. A., Tolman, D. L., Ward, L. M., & Blake, J. (2010). Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls. *American Psychological Association: Washington, DC*. Gevonden op
<http://www.apa.org/pi/wpo/sexualizationrep.pdf>

Appendix 1: De songteksten

In Appendix 1 staan zowel de originele songteksten, als die van de parodieën.

1. De originele songteksten

All About That Bass – Meghan Trainor

Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass (bass, bass, bass) (bass)

Yeah, it's pretty clear, I ain't no size 2
But I can shake it, shake it, like I'm supposed to do
'Cause I got that boom boom that all the boys chase
And all the right junk in all the right places

I see the magazines, working that Photoshop
We know that shit ain't real, come on now, make it stop
If you got beauty, beauty, just raise 'em up
'Cause every inch of you is perfect from the bottom to the top

Yeah, my momma she told me, "Don't worry about your size"
She says boys like a little more booty to hold at night
You know I won't be no stick figure silicone Barbie doll
So if that's what's you're into then go ahead and move along

Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, hey

I'm bringing booty back

Go ahead and tell them skinny bitches that
Nah, I'm just playin', I know you think you're fat
But I'm here to tell ya
Every inch of you is perfect from the bottom to the top

Yeah, my momma she told me, "Don't worry about your size"
She says boys like a little more booty to hold at night
You know I won't be no stick figure silicone Barbie doll
So if that's what's you're into then go ahead and move along!

Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass

Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble
(I said) I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
(I said) I'm all 'bout that bass, 'bout that bass

Because you know I'm all about that bass, 'bout that bass, no treble
(I said) I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
I'm all 'bout that bass, 'bout that bass, no treble
(I said) I'm all 'bout that bass, 'bout that bass
('Bout that bass, 'bout that bass)
Hey! Hey!

[Bound 2 – Kanye West](#)

Bound to fall in love
Bound to fall in love (Uh-huh, honey)

All them other niggas lame, and you know it now
When a real nigga hold you down, you supposed to drown, bound

Bound to fall in love

Bound to fall in love (Uh-huh, honey)

What you doing in the club on a Thursday?

She say she only here for her girl birthday

They ordered champagne but still look thirsty

Rock Forever 21 but just turned thirty

I know I got a bad reputation

Walking 'round, always mad reputation

Leave a pretty girl sad reputation

Start a Fight Club, Brad reputation

I turnt the nightclub out of the basement

I'll turn the plane 'round, your ass keep complaining

How you gon' be mad on vacation?

Dutty wining 'round all these Jamaicans

Uh, this that prom shit

This that what we do, don't tell your mom shit

This that red cup, all on the lawn shit

Got a fresh cut, straight out the salon, bitch

I know you're tired of loving, of loving

With nobody to love, nobody, nobody (Uh-huh, honey)

Close your eyes and let the word paint a thousand pictures

One good girl is worth a thousand bitches, bound

Bound to fall in love

Bound to fall in love (Uh-huh, honey)

I wanna fuck you hard on the sink

After that, give you something to drink

Step back, can't get spunk on the mink

I mean damn, what would Jeromey Romey Romey Rome think?

Hey, you remember where we first met?
Okay, I don't remember where we first met
But hey, admitting is the first step
And hey, you know ain't nobody perfect
And I know, with the hoes I got the worst rep
But hey, their backstroke I'm tryna perfect
And hey, ayo, we made it, Thanksgiving
So hey, maybe we can make it to Christmas
She asked me what I wished for on the wishlist
Have you ever asked your bitch for other bitches?
Maybe we could still make it to the church steps
But first, you gon' remember how to forget
After all these long-ass verses
I'm tired, you tired, Jesus wept

I know you're tired of loving, of loving
With nobody to love, nobody, nobody
So just grab somebody, no leaving this party
With nobody to love, nobody, nobody (Uh-huh, honey)

Jerome's in the house, watch your mouth
Jerome's in the house, watch your mouth

Bound to fall in love
Bound to fall in love (Uh-huh, honey)

[Wrecking Ball – Miley Cyrus](#)

We clawed, we chained, our hearts in vain
We jumped, never asking why
We kissed, I fell under your spell
A love no one could deny

Don't you ever say I just walked away

I will always want you
I can't live a lie, running for my life
I will always want you

I came in like a wrecking ball
I never hit so hard in love
All I wanted was to break your walls
All you ever did was break me
Yeah, you wreck me

I put you high up in the sky
And now, you're not coming down
It slowly turned, you let me burn
And now, we're ashes on the ground

Don't you ever say I just walked away
I will always want you
I can't live a lie, running for my life
I will always want you

I came in like a wrecking ball
I never hit so hard in love
All I wanted was to break your walls
All you ever did was break me

I came in like a wrecking ball
Yeah, I just closed my eyes and swung
Left me crouching in a blaze and fall
All you ever did was break me
Yeah, you wreck me

I never meant to start a war
I just wanted you to let me in
And instead of using force

I guess I should've let you in
I never meant to start a war
I just wanted you to let me in
I guess I should've let you in

Don't you ever say I just walked away
I will always want you

I came in like a wrecking ball
I never hit so hard in love
All I wanted was to break your walls
All you ever did was break me

I came in like a wrecking ball
Yeah, I just closed my eyes and swung
Left me crouching in a blaze and fall
All you ever did was break me
Yeah, you, you wreck me

Yeah, you, you wreck me

Anaconda – Nicki Minaj

My anaconda don't, my anaconda don't
My anaconda don't want none unless you got buns, hun

Boy toy named Troy used to live in Detroit
Big dope dealer money, he was gettin' some coins
Was in shootouts with the law, but he live in a palace
Bought me Alexander McQueen, he was keeping me stylish
Now that's real, real, real
Gun in my purse, bitch, I came dressed to kill
Who wanna go first? I had them pushing daffodils
I'm high as hell, I only took a half a pill

I'm on some dumb shit, by the way, what he say?
He can tell I ain't missing no meals
Come through and fuck him in my automobile
Let him eat it with his grills and he tellin' me to chill
And he telling me it's real, that he love my sex appeal
Say he don't like 'em boney, he want something he can grab
So I pulled up in the Jag, and I hit him with the jab like
Dun-d-d-dun-dun-d-d-dun-dun

My anaconda don't, my anaconda don't
My anaconda don't want none unless you got buns, hun

Oh my gosh, look at her butt
Oh my gosh, look at her butt
Oh my gosh, look at her butt
(Look at her butt)
Look at, look at, look at
Look, at her butt

This dude named Michael used to ride motorcycles
Dick bigger than a tower, I ain't talking about Eiffel's
Real country-ass nigga, let me play with his rifle
Pussy put his ass to sleep, now he calling me NyQuil
Now that bang, bang, bang
I let him hit it cause he slang cocaine
He toss my salad like his name Romaine
And when we done, I make him buy me Balmain
I'm on some dumb shit, by the way, what he say?
He can tell I ain't missing no meals
Come through and fuck him in my automobile
Let him eat it with his grills, and he telling me to chill
And he telling me it's real, that he love my sex appeal
He say he don't like 'em boney, he want something he can grab
So I pulled up in the Jag, Mayweather with the jab like

Dun-d-d-dun-dun-d-d-dun-dun

My anaconda don't, my anaconda don't

My anaconda don't want none unless you got buns, hun

Oh my gosh, look at her butt

Oh my gosh, look at her butt

Oh my gosh, look at her butt

(Look at her butt)

Look at, look at, look at

Look, at her butt

Little in the middle but she got much back

Little in the middle but she got much back

Little in the middle but she got much back

(Oh my God, look at her butt)

My anaconda don't, my anaconda don't

My anaconda don't want none unless you got buns, hun

My anaconda don't, my anaconda don't

Don't want none unless you got buns, hun

Oh my gosh, look at her butt

Oh my gosh, look at her butt

Oh my gosh, look at her butt

(Look at her butt)

Look at, look at, look at

Look, at her butt

Yeah, he love this fat ass, hahaha!

Yeah! This one is for my bitches with a fat ass in the fucking club

I said, where my fat ass big bitches in the club?

Fuck the skinny bitches! Fuck the skinny bitches in the club!

I wanna see all the big fat ass bitches in the muthafuckin' club

Fuck you if you skinny bitches, what?! Kyuh

Haha, haha

I got a big fat ass (ass, ass, ass)

Come on!

Blurred Lines – Robin Thicke

Everybody get up

Everybody get up

Hey, hey, hey

Hey, hey, hey

Hey, hey, hey

If you can't hear what I'm trying to say

If you can't read from the same page

Maybe I'm going deaf, maybe I'm going blind

Maybe I'm out of my mind

OK now he was close, tried to domesticate you

But you're an animal, baby it's in your nature

Just let me liberate you

Hey, hey, hey

You don't need no papers

Hey, hey, hey

That man is not your maker

And that's why I'm gon' take a good girl

I know you want it

I know you want it

I know you want it

You're a good girl

Can't let it get passed me

You're far from plastic

Talk about getting blasted

I hate these blurred lines
I know you want it
I know you want it
I know you want it
But you're a good girl
The way you grab me
Must wanna get nasty
Go ahead, get at me

What do they make dreams for
When you got them jeans on
What do we need steam for
You the hottest bitch in this place
I feel so lucky, you wanna hug me
Hey, hey, hey
What rhymes with hug me?
Hey, hey, hey

OK now he was close, tried to domesticate you
But you're an animal, baby it's in your nature
Just let me liberate you
Hey, hey, hey
You don't need no papers
Hey, hey, hey
Than man is not your maker
Hey, hey, hey

And that's why I'm gon' take a good girl
I know you want it
I know you want it
I know you want it
You're a good girl
Can't let it get passed me
You're far from plastic

Talk about getting blasted
I hate these blurred lines
I know you want it
I hate them lines
I know you want it
I hate them lines
I know you want it
But you're a good girl
The way you grab me
Must wanna get nasty
Go ahead, get at me

One thing I ask you
Let me be the one you back that ass into
Yo, from Malibu, to Paribu
Yeah, had a bitch, but she ain't bad as you
So hit me up when you passing through
I'll give you something big enough to tear your ass in two
Swag on, even when you dress casual
I mean it's not almost unbearable
Then, honey you're not there when I'm
With my foresight bitch you pay me by
Nothing like your last guy, he too square for you
He don't smack that ass and pull your hair like that
So I jail watch, hand wave for you to salute
But you didn't pick
Not many women can refuse this pimpin'
But I'm a nice guy, but you get it if you get with me

Shake the vibe, get down, get up
Do it like it hurt, like it hurt
What you doing like word

Baby can you breathe? I got this from Jamaica

It always works for me Dakota to Dakata, uh huh
No more pretending
Hey, hey, hey
Cause now you winning
Hey, hey, hey
Here's our beginning

I always wanted a good girl
I know you want it
I know you want it
I know you want it
You're a good girl
Can't let it get passed me
You're far from plastic
Talk about getting blasted
I hate these blurred lines
I know you want it
I know you want it
I know you want it
But you're a good girl
The way you grab me
Must wanna get nasty
Go ahead, get at me

Everybody get up
Everybody get up
Hey, hey, hey
Hey, hey, hey
Hey, hey, hey

Timber – Kesha & Pitbull

[Ke\$ha]

It's going down, I'm yelling timber
You better move, you better dance
Let's make a night, you won't remember
I'll be the one, you won't forget

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh
Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

[Pitbull]

The bigger they are, the harder they fall
These big-iddy boys, are dig-gidy dogs
I have em like Miley Cyrus, clothes off
Twerkin' in their bras and thongs, timber

Face down. booty up, timber
That's the way we like to what, timber
I'm slicker than an oil spill
She say she won't, but I bet she will, timber

Swing your partner round and round
End of the night, it's going down
One more shot, another round
End of the night, it's going down

Swing your partner round and round
End of the night, it's going down
One more shot, another round
End of the night, it's going down

[Ke\$ha]

It's going down, I'm yelling timber
You better move, you better dance

Let's make a night, you won't remember
I'll be the one, you won't forget

It's going down, I'm yelling timber
You better move, you better dance
Let's make a night, you won't remember
I'll be the one, you won't forget

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh
Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

[Pitbull]

Look up in the sky, it's a bird, it's a plane
No, it's just me, ain't a damn thing changed
Live in hotels, swing on plane
Blessed to say, money ain't a thing
Club jumpin', like LeBron now, Voli
Order me another round, homie
We about to clown, why, 'cause it's about to go down

Swing your partner round and round
End of the night, it's going down
One more shot, another round
End of the night, it's going down

Swing your partner round and round
End of the night, it's going down
One more shot, another round
End of the night, it's going down

[Ke\$ha]

It's going down, I'm yelling timber
You better move, you better dance
Let's make a night, you won't remember

I'll be the one, you won't forget

It's going down, I'm yelling timber

You better move, you better dance

Let's make a night, you won't remember

I'll be the one, you won't forget

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

Hoo oohh, ooohh, hooo oohh, ooohhh oohh

Timber

2. De parodieën

[All About That Gaze – McMaster University](#)

You're listening to a controversial song –versial song, bout bodies

It's message isn't wrong, isn't wrong

Just messy

Can we just get along, get along, despite this super controversial song –versial song

Yeah it's pretty clear, I started off good

Just love your body, body, size 10 or 5 or 2

Cause I tried to empower the women of the world

With all the right intentions, all the wrong wording

If you want confidence, you need to make them gaze

Remember that your bass, is for the boys to chase

If you got booty, booty, just raise it up

Every inch of you is perfect – but not if your butt is small

Yeah my momma she told me some terribly bad advice
She said my self-worth is based on boys holding my bum at night
And yeah I will be contributing to scopophilia
I'm just a passive object of male sexual desire,
Yeah

Because you know I'm all about that gaze, 'bout that gaze
All hetero
I'm all about that gaze, 'bout that gaze
All hetero
I'm all about that gaze, 'bout that gaze
No homo
I'm all about that gaze, 'bout that gaze

Look at these characters
They're bullying the skinny bitch real bad
Nah I'm just playing
You should have not said that
You just offended all the skinny women in here from the bottom to the top
Oh yeah McRobbie she told me 'bout teen femininity
Media is full of patriarchal ideologies
This is totally about the code of fashion and beauty
Emphasis is placed on good looks over personality

Because you know I'm not about that gaze, 'bout that gaze
Not sexual
I'm not about that gaze, 'bout that gaze
Not shallow
I'm not about that gaze, 'bout that gaze
Consensual
I'm not about that gaze, 'bout that gaze

You're listening to a controversial song –versial song, bout bodies
It's message isn't wrong, isn't wrong

Just messy

Can we just get along, get along, despite this super controversial song –versial song

Hey everyone

It's not about that bass, the size of your body or your waist

Or your gender, sexuality or race

It's about your kindness and your grace

And how you make the world a better place

So lets just love each other

No matter how much it takes

Wrecking Ball Parody – Jay Jay, Mike & Dom

I'm here, close-up, it's just my face

Did you, notice the fake tear?

I want people to know that I am not Hannah Montana

It's the easiest way, it is a cliché

I will try and shock you

Here's a sledgehammer

From Mitre10 mega

I will make out with it

I'm riding on a wrecking ball

Not wearing any clothes at all

Now I'm molesting a dirty chain

And I'm wearing boots for, safety

So OSH don't sue me

Up close again, I stroke my face

So you, see my tattooed hands

I've got pants on,

Tighty whiteys

And a matching white tank top

My dad Billy Ray, wonder what he'd say
I doubt he'd understand
It would break his heart
His achy breaky heart
He hates it when I'm nude

I'm riding on a wrecking ball
Not wearing any clothes at all
Now 'm lying in some debris
It's no wonder Liam broke up with me

I'm riding on a wrecking ball
Going back and forth in slow-mo
This really is uncomfortable
And the rusty chain has,
Chafed me
Now it hurts when I pee
Yeah it hurts when I pee

Anaconda Parody – Bart Baker & Tiffany Tynes

[Bart Baker:]

This song is about butts
These girls all have big butts
This video is pretty much just a bunch of big butts

[Tiffany Tynes (Nicki Minaj):]

I'm dry humping bamboo in a jungle
M-M-My butt's so big it's like two gigantic bubbles
A-A-And I always show it off 'cause it's my greatest asset
But it's enhanced by surgery, yes it's made out of plastic
It's not real, real, real
Cost major cash

And my surgery bill
Is going up fast
Got work on my nose and my lips
Got tit implants
My fake teeth Mister Ed status
Feed me a carrot

B-B-B-B-Booty shake
With a snake
Ninety five percent of me is fake
Twerkin' so hard it cause a massive earthquake
Now I'm rappin' so fast think my tongue's about to break
Later in the video I am gonna dance for Drake
Basically I am a stripper who also knows how to rap
But my lyrics are real bad, they're complete and utter crap
I'm dumb duh duh dumb dumb dumb dumb dumb

[Bart Baker:]
A turntable with fruit
A big speaker and skull
This video is things that don't make any sense
And butts

[Tony Frazier (Sir Mix-a-Lot):]
You ripped off
(Damn!)
"Baby Got Back"
(Damn!)
I'm pissed off
(Damn!)
Turned it to trash
(Damn!)
Give me some
(Damn!)

Of all that cash
(Damn!)

[Tiffany:]
Ha ha, bitch please
[farts]
Talk to the ass

For some reason there's a gym out in the jungle
Where I lift these tiny weights to work out my fake muscles
I pump real hard but there's not sweat on my complexion
Cause I numb all my sweat glands with these Botox injections
Then I slam my crotch
Into the floor
Rap about sex non stop
Act like a whore
Waste of talent I got
Writing lyrics that will turn
Your brain to rot
I am a dumb shit

K-K-K-K-K-Kitchen scene
Whipping cream
Squirt the whole can out on my tit skin
My super slutty act is wearing real thin
In about seven years I'm gonna look like Lil Kim
Rapping so damn fast to hide the fact that I am dim
So plastic when I die throw me in recycling
Drake sitting in a chair now I'm gonna dance for him
I'm dumb duh duh dumb dumb dumb dumb dumb

[Bart Baker (Drake):]
I don't want a lap dance
Your butt is too damn fat!

[Tiffany:]

You're gonna eat this ass!

[Bart:]

I can't! No I need air! Stop

Grrrrfmm urvmmem meh furrhhh

[Tiffany:]

What are you saying Drake?

[Bart:]

I'm trying to warn you

Nicki behind you there's a snake

[Tiffany:]

Oh my gosh!

(Damn!)

Look at that snake!

(Damn!)

[Tony:]

That's right bitch

(Damn!)

He hasn't ate!

(Damn!)

And he loves

(Damn!)

Juicy butt steak

(Damn!)

Anaconda

(Damn!)

Eat that fake skank

My anaconda ate Nick's buns and now this dumb song's done!

Defined Lines – Law Revue Girls

[Intro]

Every bigot shut up

Every bigot shut up

Hey-hey-hey

Hey-hey-hey

Hey-hey-hey

[Verse 1]

Boy, you better quit all your sexist ways

So hear our manifesto of the modern age

It's time to undermine

The masculine confines

Cause we don't wanna grind

Gri-ii-iind

You think that you're so slick

Let me emasculate ya

Because your precious dick

Can't beat my vibrator

We're feeling the frustration

From all the exploitation

Prepare for your castration

[Hook]

So we can fuck this man's world

With all its bullshit

Girls don't deserve it

And that's why we quit

We ain't good girls

We are scholastic

Smart and sarcastic
Not fucking plastic

Listen, mankind
If you wanna get nasty
Just don't harass me
You can't just grab me
That's a sex crime
Yeah we don't want it
It's chauvinistic
You're such a bigot

[Verse 2]

What you see on TV
Doesn't speak equality
It's straight up misogyny
Don't want you to come on my face
You think you're hunky
Hey hey hey
You wanna hug me?
Hey hey hey
Don't you mean fuck me?

[Verse 3]

One thing I ask of you
Don't assume that we all just wanna screw
Gotta respect me for me to be your boo
We don't want no scrubs, no we don't approve
Need a universal role reversal
In real life not a dress rehearsal
Gotta resist all the gender roles
Time to put misogyny on parole
Put exploitation on probation
Time for you to witness our liberation

There's more to life than penetration
And sexual discrimination
So tonight, we ignite our civil rights
Resist chauvinism, win the fight
Cause you're living large just like a montage
Of you and your friends actin' out Entourage
But we ain't whores to do your household chores
To make you a sandwich when we're on all fours
From history to her-story
Know you got some opinions that we don't agree
Need to call my sister Joan of A-R-C
Bake a feminist cake, Antoinette Marie
Yeah, guys, we got spies
Know all you wanna do is fertilize
But avert your eyes from my thighs
Never tell a bitch she gotta drop a size
You wanna box gap? Show me your six-pack
You wanna landing strip? You'd better get ripped
I apologize if you think my lines are crass
Tell me how it feels, to get verbally harassed?

Timber Parody – Barely Political

Kesha: I'm in the South
I can't remember if I just moved
Hey, where's my pants?
I spent the night with Mr. Simbers
Hey, where's Pitbull?
Let's make a hit!
Kesha: You're late for the shoot!
Pitbull: I'm at the beach.
Kesha: I'll go down to you!
Pitbull: That's not necessary-
Kesha: But first I'll brush my teeth and gargle with these booze.

(Gargles)

Pitbull: Ew.

Kesha: (Gargles)

Pitbull: Gross.

Kesha: (Gargles)

Pitbull: Stay put- seriously!

Now we just gonna do this one over the phone

So I can k-k-k-keep watching debbety dog

And when you say you're goin' down on me

Do ya' mean, do ya' mean you're goin' down on me Senór Clean?

If that's the case, no thanks!

I got it covered

I get more action than Shamu has blubber

I'll stay here and you stay on your rock

And kids always remember to drink Dalé Vodka

If Kesha sings on your song

Make the space between you long

Last time I saw her

We made love

When she left, I had bed bugs

Had to put my stuff in bags

Even Lassie, sucha' drag

What is Kesha up to now?

What is her part of the song about?

Kesha: I just fell down

Crashed through a window

But its cool-

Hey, there's my pants!

I have to go

I promised Pitbull

I'd be the girl on his new jam

I think we should move in together

Pitbull: Please, no!

Kesha: I'll do the chores

Pitbull: I gotta maid!
Kesha: You pay the rent
Pitbull: I fly solo!
Kesha: We'll get bunkbeds!
Pitbull: Bunkbeds?!
Kesha: Bestfriends forever!
Pitbull: No, thanks!
Kesha: Come on, it'll be fun
You won't regret
Pitbull: Dios mío. . .
Come, on Kesha
Now stay two states away
I don't want to have to have the guy come and spray
This song's about objectifying women
And selling products like Pitbull's Fried Chicken
Stay right there in the that dive- Lu-Ganus
Bet that place smells like ass- anus
Hey, what happened to that model?
Uh oh- she just got ate by sharks
Chew tobacco do-si-do
Is this country? I don't know
This video don't make no sense
I have to speak to my agent
He made me replace Dalé with Timber
I used to say Dalé, do you remember?
Dalé is an awesome word!
Timber's just a piece of wood
Kesha: I'm in your house
And I'll come over
I'm gonna puke
Where is your trash?
Oh, here it is!
It's on your dresser
A golden cone

Pitbull: NO!

Kesha: Its on a stand

Pitbull: Not my Latin Grammy!

Kesha: (Vomiting)

Pitbull: No!

Kesha: (Vomiting)

Pitbull: why, Kesha? Why?

Kesha: (Vomiting)

Pitbull: Aw, man. At least its over.

Kesha: (Vomiting)

Pitbull: Aw, come on! How much puke you got inside!

Hello, exterminator

I have a Kesha infestation in my house

Yes, I can hold

Appendix 2: Axiaal codeerschema

In appendix 2 staan de axiale codeerschema's van zowel de originele muziekvideo's, als de parodiërende videoclips.

Originele songteksten

- Mannelijke dominantie
 1. Man als “de baas” → 10x
 - Vrouwelijke Minderwaardigheid
 1. Prostituerende rol → 3x
 2. Lichamelijke afkeuring → 11x
 3. Denigrerende/agressieve spraak (bitch, hoer, slet) → 32 x
- Seksuele objectivering vrouw
 1. Vrouw kan geen nee zeggen → 8x
 2. Verwijzing naar seksuele dansstijl → 2x
 3. Verwijzing naar seksuele handeling → 3x
 4. Verwijzing naar achterwerk → 15x

Parodiërende songteksten

- Vrouwelijke dominantie
 1. Pro-vrouwelijke vorm → 5x
 2. Anti-male gaze → 5x
 3. Verwijzing naar ontmannen/castratie → 5x
- Seksuele objectivering vrouw
 1. Verwijzing naar seksuele handeling → 8x
 2. Verwijzing naar achterwerk → 8x
 3. Verwijzing naar gaze → 3x
- Vrouwelijke minderwaardigheid/Mannelijke dominantie
 1. Vrouw als stripper/hoer → 5x
 2. Gebruik woorden zoals bitch → 6x
 3. Onintelligent → 10x

Uiteindelijke hoofdthema's songteksten

Originele songteksten:

4. Seksuele objectivering
5. Denigrerende/agressieve spraak
6. Vrouw kan geen 'nee' zeggen
7. Afkeurend over vrouwelijk lichaam

Parodiërende songteksten:

1. Seksuele objectivering
2. Denigrerende/agressieve spraak
3. Vrouw als onintelligent
4. Vrouwelijke dominantie

Originele muziekvideo's

- Seksualiteit vrouw / seksuele objectivering
 1. Vrouwen naakt/topless/sexy gekleed → 5 van de 6 videoclip
 2. Suggestieve gezichtsuitdrukkingen → 6 van de 6 videoclip
 3. Focus op lichaam (lichaamsdelen) vrouw → 6 van de 6 videoclip
- Mannelijke dominantie
 1. Fallussymbolen/verwijzingen mannelijk geslachtsdeel → 3 van de 6 videoclip
 2. Man in pak → 2 van de 6 videoclip
 3. Man aangekleed tegenover naakte/topless/sexy gekleedde vrouw → 3 van de 6 videoclip
 4. Tonen van geld/rijkdom → 2 van de 6 videoclip

Parodiërende videoclip

- Genderbending → 3 van de 6 parodieën
 - Suggestieve gezichtsuitdrukkingen (mannen) → 2 van de 6 parodieën
- Seksuele objectivering → 6 van de 6 parodieën
 - Suggestieve gezichtsuitdrukkingen (vrouwen) → 3 van de 6 parodieën
- Vrouwelijke dominantie → 1 van de 6 parodieën
- Mannelijke dominantie (middels vrouwelijke minderwaardigheid) → 2 van de 6 parodieën

Uiteindelijke hoofdthema's muziekvideo's

Originele videoclip:

- Thema vrouwelijke seksualiteit
 1. Kleding en representatie vrouwelijke figuren
 2. Suggestieve gezichtsuitdrukkingen, handelingen en representatie
 3. Seksuele objectivering
- Thema mannelijke dominantie
 1. Kleding, accessoires en representatie van mannelijke figuren
 2. Arm-candy en mannelijke figuren
 3. Fallussymbolen en mannelijke dominantie

Parodiërende videoclip:

- Genderbending en representatie
- Gezichtsuitdrukkingen en representatie
- Seksuele objectivering
- Mannelijke en vrouwelijke dominantie