

# **BUITEN DE LIJNEN KLEUREN**

## **HOLEBIREPRESENTATIES IN DE POPULAIRE MUZIEKCULTUUR**

Wetenschappelijke verhandeling

Aantal woorden: 26 929

**Barbara Sprangers**

Stamnummer: 01403729

Promotor: Prof. dr. Frederik Dhaenens

Copromotor: Prof. dr. Florian Vanlee

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen  
afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2017-2018



## Inzagerecht in de masterproef (\*)

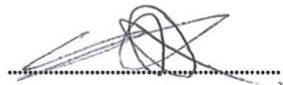
Ondergetekende,

Barbara Sprangers

geeft hierbij toelating / ~~geen toelating~~ (\*\*) aan derden, niet-behorend tot de  
examencommissie, om ~~zijn~~ / haar (\*\*) proefschrift in te zien.

Datum en handtekening

16, 05, 2018



Deze toelating geeft aan derden tevens het recht om delen uit de scriptie/masterproef te  
reproducen of te citeren, uiteraard mits correcte bronvermelding.

---

(\*) Deze ondertekende toelating wordt in zoveel exemplaren opgemaakt als het aantal exemplaren van de  
scriptie/masterproef die moet worden ingediend.

Het blad moet ingebonden worden samen met de scriptie onmiddellijk na de kaft.

(\*\*) schrappen wat niet past.

Een welgemeende ‘dankuwel’ aan iedereen die een informatieve, emotionele, lay-out  
gerelateerde of ondersteunende bijdrage heeft geleverd aan deze thesis.

## Abstract

De 21<sup>ste</sup> eeuw bracht een debat met zich mee over de representatie van sociale en culturele minderheden in een heteronormatieve populaire cultuur. Muziekvideo's vormen door de combinatie van beelden en muziek een bron van plezier voor lichaam en geest, maar geven tegelijkertijd ook informatie over sociale en culturele normen in een – heteronormatieve – samenleving. Deze masterproef wilt een niet-exhaustief overzicht bieden van verschillende representatiestrategieën van holebi's in de hedendaagse, populaire muziekcultuur met als doel het hegemonisch dan wel subversief potentieel van deze holebirepresentaties te onderzoeken. Vertrekkende vanuit genderstudies en *queer theory*, wordt er gefocust op het mainstream en het alternatieve mainstream popgenre, gezien deze twee circuits het massapubliek bereiken. Enerzijds zal er aandacht geschonken worden aan hegemonische genderrepresentatiestrategieën, zoals stereotypering en heteroflexibiliteit. Opvallend hierbij is de commercialisering van seksualiteit: mainstream popartiesten gebruiken biseksualiteit als een middel om zowel een heteroseksueel als een homoseksueel publiek aan te trekken. Representatiestrategieën als glamourisatie, sacralisering en vervreemding zorgen bovendien voor geïdealiseerde doch onrealistische holebirepresentaties, die voorbijgaan aan de sociale en politieke moeilijkheden waar holebi's in realiteit mee te maken krijgen. Anderzijds komen er queer verzetsstrategieën aan bod, die vaak afkomstig zijn uit een *queer* subcultuur, zoals ironische genderparodieën die ontstaan door *gender bending*. Representatiestrategieën met veel kritisch potentieel zijn een queer gaze – waarbij er wordt uitgegaan van een fluïde begrip van seksualiteit en gender – en het doorbreken van heteronormatieve verwachtingspatronen door middel van queer plottwisten. Hoewel verzetsstrategieën de dominantie van heteronormativiteit trachten te ondermijnen, worden ze door hun opname in het mainstream en het alternatieve mainstream circuit vaak gecommmercialiseerd, waardoor ze een belangrijk deel van hun kritisch potentieel verliezen. De indeling in hegemonische en verzetsstrategieën is bovendien niet eenduidig: eenzelfde representatie kan zowel hegemonisch als kritisch potentieel bezitten, afhankelijk van de manier waarop deze wordt toegepast en de betekenis die eraan gegeven wordt.

## **Inhoud**

<b>Literatuurstudie</b> .....	<b>7</b>
1. Inleiding: holebithematieken in een heteronormatieve populaire muziekcultuur .....	7
2. Genderstudies en <i>queer theory</i> : een nieuwe visie op genderidentiteit en –representatie....	9
2.1. Genderstudies: de ontmanteling van de binaire gendernormen .....	9
2.2. Queer theory: hoe queer is queer? .....	11
2.1.1. <i>Homonormativiteit: niet alle holebirepresentaties zijn queer</i> .....	12
3. Holebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur.....	13
3.1. De structuur van de populaire muziekcultuur: in theorie .....	14
3.1.1. <i>Verhoudingen van normativiteit en mainstream/underground</i> .....	15
3.2. ‘ <i>Here we are</i> ’: holebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur .....	17
4. Binnen de lijnen kleuren: conformistische holebirepresentaties in de populaire muziekcultuur .....	18
4.1. De hegemonie van heteronormativiteit .....	18
4.2. Stereotypering: homo’s willen roze, lesbiennes willen blauw .....	19
4.2.1. <i>Biseksualiteit als een geval apart: commercialisering</i> .....	20
4.2.2. <i>Heteroflexibiliteit</i> .....	21
5. Buiten de lijnen kleuren: kritische holebirepresentaties in de populaire muziekcultuur ..	22
5.1. Verzet als een machtsspel .....	22
5.2. Gender bending: spelen met de traditionele gendernormen .....	23
5.2.1. <i>Gender bending als ironische parodie: camp representaties</i> .....	23
5.2.2. “ <i>Come on, vogue</i> ” .....	25
6. Conclusie literatuurstudie.....	27
<b>Onderzoeksdesign</b> .....	<b>28</b>
1. Kwalitatieve, tekstuele analyse als onderzoeksmethode.....	28
2. Kwalitatieve, tekstuele analyse in de praktijk.....	29
2.1. Samenstelling van de steekproef.....	29
2.2. Verloop tekstuele analyse .....	31
2.3. Betrouwbaarheid .....	32
<b>Resultaten</b> .....	<b>33</b>
1. ‘ <i>I’m feeling like a rockstar</i> ’: seksualiteit en gender in een droomwereld.....	33
1.1. Glamourisatie van seksualiteit en gender .....	33

1.1.1.	<i>Bisexual lighting</i> .....	35
1.1.2.	<i>Alcohol &amp; drugs</i> .....	36
1.2.	Sacralisering van gender en seksualiteit .....	38
1.2.1.	<i>Vervreemding van het aardse</i> .....	39
2.	<i>‘Is it desire, or is it love that I’m feeling for you?’</i> : seksualiteit in een private sfeer .....	40
2.1.	Seksualiteit binnen vier muren .....	41
2.2.	Fysiek verlangen en emotionele aantrekking.....	42
2.2.1.	<i>Anonimisering van seksualiteit</i> .....	44
2.2.2.	<i>De normatieve macht van de gaze</i> .....	46
3.	<i>‘I’ll put one finger in the air’</i> : parodieën van heteronormatieve representaties .....	47
3.1.	Parodieën van stereotiepe, heteronormatieve settings .....	48
3.2.	Genderparodieën: drag, cross-dressing en gedragscodes .....	50
3.3.	Countering van het subversief potentieel.....	51
3.3.1.	<i>Hypervrouwelijkheid als counterstrategie</i> .....	53
4.	<i>‘What’s it gonna be?’</i> : transformaties van heteronormatieve narratieven .....	55
4.1.	Een spel met heteronormatieve verwachtingspatronen .....	55
4.2.	Transformatieproces van personages .....	56
	<b>Conclusie en discussie</b> .....	<b>58</b>
	<b>Bibliografie</b> .....	<b>63</b>
	<b>Videografie</b> .....	<b>80</b>
	<b>Bijlagen</b> .....	<b>81</b>

## Literatuurstudie

### 1. Inleiding: holebithematieken in een heteronormatieve populaire muziekcultuur

“Holebi’s kwaad omdat *Youtube* hun video’s zou wegfilteren” luidt de titel van een artikel dat op 21 maart 2017 verscheen op de nieuwswebsite van de VRT. Hoewel *Youtube* beweert trots te zijn op LGBTQ-stemmen<sup>1</sup> die de website vertegenwoordigen, zou het platform clips met verwijzingen naar holebithema’s wegfilteren voor wie kijkt in de *restricted mode*, een kijkmodus die ‘volwassen’ inhoud blokkeert (Verstraete, 2017). Ongeveer een jaar later censureerde het Chinese webplatform MangoTV een romantische dans tussen twee mannen en beelden van regenboogvlaggen tijdens de uitzending van de halve finale van het Eurovisiesongfestival. Ten gevolge van deze onterechte censuur legde de European Broadcasting Union (EBU) het webplatform een verbod op wat betreft de uitzending van de finale van het festival (Heylen, 2018). Gaat het hier louter om het beschermen van kijkers tegen gevoelige content of is er iets meer aan de hand?

Politieke gelijkheid en diversiteit in culturele representaties spelen een belangrijke rol in de emancipatiestrijd van holebi’s. Een eerste doorbraak kwam er in de jaren ’80 van de vorige eeuw: de uitbreiding van hun rechten ging gepaard met meer visibiliteit in de populaire cultuur. Toch gaat de aanwezigheid van holebi’s op het tv-scherm en de radio helaas niet gepaard met het volledig doorbreken van het taboe rond homoseksualiteit, gezien stereotypen nog vaak kenmerkend zijn voor de representatie van holebi’s in de populaire media (Fejes & Petrich, 1993; Dyer, 1993; Diamond, 2005; Capulet, 2010). De *‘politics of the image’*, een door Stuart Hall geïntroduceerd begrip dat duidt op wat en hoe er gerepresenteerd wordt, is medeverantwoordelijk voor de (re)productie van stereotypen in de maatschappij. Deze machtige beeldvormingspolitiek zorgt ervoor dat er zowel positieve als negatieve linken ontstaan tussen bepaalde representaties en betekenissen en beïnvloedt zo de kennis die er in een samenleving aanwezig is (Hall, 1997).

---

<sup>1</sup> LGBTQ is een afkorting die staat voor Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender en Queer. Het staat voor de gemeenschap die zich niet als heteronormatief identificeert. Transgender personen worden in deze studie buiten beschouwing worden gelaten. De term ‘transgender’ wordt vaak ingezet als een paraplueterm voor mensen die hun gender op een niet-traditionele manier uiten, bijvoorbeeld butch-lesbiennes, *drag kings* en *queens*, queers, *he-shes*, *gender-blenders*, (Burdge, 2007; Hunter & Hickerson, 2003) Deze studie beschouwt transgenders echter als personen die zichzelf identificeren op basis van hun genderidentiteit, die verschilt van hun geslacht. Holebi’s, de groep waarop deze literatuurstudie focust, identificeren zichzelf op basis van hun seksuele oriëntatie. Daarnaast kunnen holebi’s zich als transgender of als cisgender beschouwen (Burdge, 2007; Jobe, 2013). Hoewel de gemarginaliseerde en vaak schaarse representatie van transgenders in populaire media verder onderzoek vereist (Jobe, 2013), past dit niet binnen het doel van deze literatuurstudie, gezien transgenders en holebi’s zich op een verschillende manier identificeren.

Ook in de populaire muziekcultuur blijft de representatie van seksuele diversiteit een probleem. Zowel in de mainstream als in de alternatieve mainstream popcultuur – het circuit dat de brug vormt tussen *underground* en mainstream muziek en sterk inspeelt op hypes (Keunen, 2014) – domineren heteronormatieve representaties nog steeds. In vele gevallen blijft de afbeelding van seksuele diversiteit beperkt tot de stereotiepe representatie van cisgender holebi's die geen bedreiging vormen voor de dominante heteronormatieve normen (Capulet, 2010; Dhaenens, 2015).

Naast de kenmerkende stereotiepe representaties van gender en identiteit bestaan er echter ook representaties die tegen deze dominante heteronormatieve normen ingaan (Dhaenens, 2015). *Queer* representaties zijn steeds gelinkt met een queer subcultuur, die zich verzet tegen de dominante, heteronormatieve, mainstream cultuur en de mainstream cultuur van holebi's (Halberstam, 2005; Taylor, 2012). Een belangrijke verzetsstrategie van genderrepresentatie in het emancipatieproces van de holebi-gemeenschap is *gender bending*, een concept dat sterk gelinkt is aan genderstudies en *queer theory*. *Gender benders* beschouwen het concept 'gender' als vloeibaar en niet-vaststaand en spelen met de traditionele gendernormen en –rollen om zo in te gaan tegen de fixatie van gendergrenzen door de heteronormatieve, populaire cultuur. *Camp*<sup>2</sup> en *vogueing*<sup>3</sup> zijn twee veelgebruikte verzetsstrategieën die gebruik maken van gender bending (Butler, 1990, 1993; Chatzipapatheodoridis, 2017; Horn, 2012; Jackson, 2002; Mazzone & Peressini, 2013; Van Bauwel, 2004; Van Bauwel, 2005).

De diversiteit van genderrepresentaties in de populaire muziekcultuur is dus een belangrijk instrument in de emancipatiestrijd van de holebi-gemeenschap. Hoewel de komst van de 21<sup>ste</sup> eeuw zorgde voor meer holebivisibiliteit in de massamedia, blijft de kwaliteit van deze genderrepresentaties nog vaak een probleem (Fejes & Petrich, 1993; Dyer, 1993; Diamond, 2005; Capulet, 2010). Studies die het fenomeen van genderrepresentaties van holebi's bestuderen, focussen vaak op holebirepresentaties in populaire media zoals televisie en films (Avila-Saveedra, 2009; Battles & Hilton-Morrow, 2002). Het doel van deze masterproef is bijgevolg om, met genderstudies en *queer theory* als theoretische fundamenten en gebaseerd op de dichotomie tussen de reproductie van en verzet tegen een hegemonische ideologie (Van Bauwel, 2006), verschillende representatiestrategieën van holebi's in de populaire muziekcultuur van de 21<sup>ste</sup> eeuw te identificeren. Tegelijkertijd zal onderzocht worden in welke mate deze holebirepresentaties bijdragen tot de hegemonie van dan wel het verzet tegen heteronormativiteit in de populaire cultuur. Zowel bevestigende representatiestrategieën als verzetsstrategieën die vaak gebruikt worden door hedendaagse artiesten in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit komen dus aan bod. Deze studie kan gebruikt worden ter

---

<sup>2</sup> Cf. infra

<sup>3</sup> Cf. infra



vergelijking met vroegere onderzoeken naar holebirepresentaties in de populaire cultuur om te bekijken in welke mate deze wel of niet geëvolueerd zijn. Ook kan deze studie dienen als vertrekpunt en hulpmiddel voor muzikartiesten en producers – of andere personen die actief zijn in de populaire cultuur – die de culturele diversiteit van holebirepresentaties willen garanderen in hun producten. De onderzoeksvraag is dan als volgt: hoe dragen de holebirepresentaties in hedendaagse muziekvideo's van artiesten in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit bij tot de hegemonie van dan wel het verzet tegen de dominantie van heteronormativiteit in de populaire muziekcultuur? Bijvragen zullen zijn: hoe bevestigen hedendaagse genderrepresentaties in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit het dominante heteronormatieve discours? Hoe kunnen genderrepresentaties in dit circuit mogelijk verzet bieden tegen dit dominante discours? Hoe incorporeren verschillende *queer* genderrepresentaties de praktijk van *gender bending*?

## 2. Genderstudies en *queer theory*: een nieuwe visie op genderidentiteit en –representatie

Dit deel gaat in op de twee theoretische fundamenteën van deze literatuurstudie: genderstudies en *queer theory*. Genderstudies vertelt iets over de manier waarop gender en genderrelaties geconstrueerd worden in en door de maatschappij. In een heteronormatieve samenleving worden de gendernormen en –rollen geconstrueerd op basis van een heteroseksuele matrix, die heteroseksualiteit normaliseert en homoseksualiteit als deviant beschouwt. De populaire media – dus ook de muziekindustrie – nemen de dominante genderconstructies over, waardoor er een normalisering plaatsvindt van deze heteronormatieve representaties (Burdge, 2007; Butler, 1988, 1990, 1993; Connell, 1987; West & Zimmerman, 1987). *Queer theory* – een paraplueterm voor theorieën die de sociale constructie van de dominante, vaak heteronormatieve orde inzake gender, identiteit en seksualiteit willen blootleggen en aankaarten – zegt iets over de manier waarop genderrepresentaties in de populaire cultuur mogelijk potentieel kunnen bevatten om weerstand te bieden aan de hegemonische gendernormen in een heteronormatieve maatschappij. Belangrijk hierbij is dat zowel heteroseksuele als homoseksuele personen als *queer* gerepresenteerd kunnen worden. Bovendien kunnen niet alle holebirepresentaties als *queer* gecategoriseerd worden, gezien er een mainstream, homonormatieve<sup>4</sup> holebicultuur bestaat (Avila-Saavedra, 2009; Brown, 2009; Dhaenens, 2015; Duggan, 2002; Halberstam 2005; Pilcher & Whelehan, 2016; Puar, 2006).

### 2.1. Genderstudies: de ontmanteling van de binaire gendernormen

“*One is not born, but rather becomes, a woman*”, schreef de Franse filosofe en feministe Simone de Beauvoir in haar boek “*The Second Sex*” (1973). Dit citaat gaat in tegen het traditionele *sex role*

---

<sup>4</sup> Cf. infra

*model of gender inequality*<sup>5</sup> en kan gekaderd worden binnen genderstudies. Gestimuleerd door de tweede feministische golf, begonnen onderzoekers zich in de jaren 60 van de vorige eeuw toe te spitsen op het bestuderen van gender en genderongelijkheden<sup>6</sup>. Over de tijd heen heeft genderstudies zich ontwikkeld tot een complex en multidisciplinair onderzoeksveld, dat alle facetten van gender – genderidentiteit, genderrepresentatie en genderrelaties – bestudeert. Onderzoeken die gekaderd worden binnen dit onderzoeksveld kunnen bovendien vertrekken vanuit verschillende theorieën of invalshoeken, bijvoorbeeld feminisme of *queer theory* (Butler, 1988, 1990, 1993; Connell, 1987; Pilcher & Whelehan, 2016).

Binnen genderstudies wordt ‘gender’ niet gezien als een natuurlijke dichotomie tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar als een vloeibare, sociale constructie. Een centraal begrip van genderstudies is ‘*gender performativity*’: de performance van gender als genaturaliseerd geheel van verschillende acts, die samen de gendernormen vormen. Deze *performativity* is geen op zichzelf staande en vrijwillige act, maar eerder een geritualiseerde, geforceerde en gereguleerde reproductie van sociale (gedrags)normen met als functie het vergemakkelijken van sociale interacties. Indien deze normen niet gerespecteerd worden, kan dit een sanctie als gevolg hebben, zoals sociale uitsluiting (Butler, 1988, 1990, 1993; Connell, 1987; West & Zimmerman, 1987).

De constructie van gendernormen – steeds herhaalde en regulerende acts – gebeurt in relatie tot de heteroseksuele matrix die heteroseksualiteit normaliseert en homoseksualiteit als abnormaal beschouwt (Butler, 1988, 1990, 1993; Pilcher & Whelehan, 2016). Foucault (1978) stelt dat seksualiteit en seksuele categorieën sociale constructies zijn om mensen die deviant gedrag vertonen ten opzichte van het heteroseksuele ideaal te onderdrukken. De genderorde – een begrip geïntroduceerd door Matthews in 1984 dat slaat op een op gender gebaseerde hiërarchie – die op deze manier ontstaat, structureert bijgevolg de genderrelaties in een maatschappij. Geseksualiseerde lichamen krijgen een plaats in deze genderorde – waarbij mannen superieur zijn ten opzichte van vrouwen – en worden gelinkt aan een sociaal bepaalde genderrol, wat de status quo van heteronormativiteit bevestigt (Butler, 1988, 1990, 1993; Pilcher & Whelehan, 2016). Niet alleen seksuele identiteit, maar ook klasse en etniciteit spelen een belangrijke rol in de constructie van de genderhiërarchie. Het begrip ‘intersectionaliteit’ wijst erop dat een geseksualiseerd lichaam altijd

---

<sup>5</sup> Volgens dit model bepaalt de menselijke anatomie niet alleen het geslacht, maar ook de genderidentiteit van een persoon. Dit model ziet het mannelijke en vrouwelijke gender als twee dichotome, complementaire, maar ongelijke culturele constructies die elk hun eigen set van gedragsnormen en persoonlijkheidskenmerken bezitten (Ferree & Hess, 1987; Burdge, 2007).

<sup>6</sup> Vrouwen werden in die tijd uitgesloten van het economische en politieke leven. Tot en met het begin van de jaren 70 van de vorige eeuw, hielden sociale wetenschappers vrouwen zelfs buiten beschouwing in hun onderzoeken, die zich voornamelijk toespitsten op onderwerpen uit het sociale leven die enkel van belang waren voor mannen, bijvoorbeeld politiek (Pilcher & Whelehan, 2016).

gevormd wordt in interactie met factoren zoals klasse, etniciteit, leeftijd... (Avila-Saavedra, 2009; Dhaenens & Van Bauwel, 2014; Pilcher & Whelehan, 2016).

Het onderzoeksveld genderstudies ijvert dus voor een gendermodel dat rekening houdt met sociale temporaliteit en de mogelijkheid tot verandering van de gendernormen en –rollen. Een arbitraire, genormaliseerde opeenvolging van acts of performances bepaalt dan de genderidentiteit. Deze nieuwe invulling van het genderbegrip vormt echter een bedreiging voor de heteronormatieve hegemonie in de samenleving, gezien het dichotome genderideaal de hegemonie van heteroseksualiteit aanmoedigt (Butler, 1988, 1990, 1993; Connell, 1987; Pilcher & Whelehan, 2016).

## 2.2. Queer theory: hoe queer is queer?<sup>7</sup>

*Queer theory* is een theoretisch model dat ontstond uit de meer traditionele *lesbian and gay studies* en dat vanaf de jaren 80 van de 20<sup>ste</sup> eeuw populair werd in de sociale wetenschappen. Dit denkkader, gebaseerd op inzichten uit het poststructuralisme<sup>8</sup>, het sociaal constructivisme en het feminisme, omvat verschillende theorieën die sociale en culturele kritiek geven op het dominante, vaak heteronormatieve discours van gender en seksualiteit in een samenleving. Het gaat in tegen biologische en essentialistische aannames van gender en identiteit: begrippen die, zoals in genderstudies, als vloeibaar en sociaal geconstrueerd gedefinieerd worden (Avila-Saavedra, 2009; Dhaenens & Van Bauwel, 2014; Jagose, 1996; Pilcher & Whelehan, 2016).

Het begrip ‘*queer*’ verwijst naar alles wat niet conformeert aan de dominante socio-cultureel geconstrueerde norm. Het probeert actief de vastgezette dominante seksuele en gendercategorieën te doorbreken. Foucault (1978) stelt dat deze op het eerste gezicht onveranderbare categorieën van gender en identiteit het resultaat zijn van en gereproduceerd worden door het dominante discours in de samenleving. Deze macht, die het discours over seksualiteit in een samenleving bepaalt, is terug te vinden in verschillende niveaus van het sociale leven. Butler (1990, 1993) gaat hiermee akkoord: zij zegt dat deze categorieën sociale constructies zijn die voortvloeien uit een bepaalde set van *gender performances*. In een heteronormatieve samenleving zullen heteroseksuele personen die conform de heteroseksuele normen leven dus een superieure categorie vormen ten opzichte van heteroseksuele personen die dit niet doen en holebi’s. In deze literatuurstudie zal ‘queer’ verwijzen naar

---

<sup>7</sup> Zie ook deel 3.1.1.: in queer theory worden vaak automatisch en ondoordacht linken gelegd tussen mainstream en normativiteit en alternatieve mainstream/underground en antinormativiteit of queerness. Hier moet genuanceerd worden: ook op het eerste gezicht mainstream lijkende genderrepresentaties kunnen queer aspecten bevatten. Queer lijkende holebirepresentaties kunnen op hun beurt ook een ‘verborgen’ normatieve laag hebben (Amin, 2016; Ewald, 1990; Jagose, 2015; Wiegman & Wilson, 2015).

<sup>8</sup> De poststructuralistische theorie situeert zich binnen het sociaal constructivisme. In tegenstelling tot het structuralisme, gaat het poststructuralisme uit van tijdelijke, niet-consistente structuren. Betekenissen en associaties kunnen met andere woorden veranderen doorheen de tijd (Jorgensen & Phillips, 2002).

representaties van gender en seksualiteit die ingaan tegen de hegemonische heteroseksuele normen: ze dagen dus de dominante genderorde uit. Zowel holebi's als hetero's kunnen dus als queer gerepresenteerd worden. Ook moet duidelijk zijn dat niet elke holebi als queer gecategoriseerd kan worden (Cohen, 1997; Connell, 1987; Halberstam, 2005; Jagose, 1996).

De mainstream populaire cultuur erkent en absorbeert queer subculturen ten voordele van grote mediaconglomeraten. Hierdoor vindt er een normalisering van de term 'queer' plaats, waarbij de destabiliserende kwaliteiten van dit concept geneutraliseerd worden. Deze term beschrijft dan nog maar één enkele categorie van *queerness*, die het minst bedreigend is voor de hegemonie van heteronormativiteit: de categorie van de stedelijke, gesofisticeerde homoseksuele man. Bovendien is de interesse van de mainstream media in subculturen vaak voyeuristisch. Hoewel queer subculturen deels geaccepteerd en erkend worden, blijven ze volgens het mainstream discours dus toch inferieur aan de mainstream cultuur. Het begrip 'queer' heeft bijgevolg zijn flexibiliteit verloren en wordt gereduceerd tot een interpretatie die de traditionele dichotomie tussen homoseksualiteit en heteroseksualiteit eerder bevestigt dan ondermijnt. Queer is dus vaak niet zo queer meer (Avila-Saavedra, 2009; Halberstam, 2005).

### *2.1.1. Homonormativiteit: niet alle holebierepresentaties zijn queer*

Een queer representatie kan ingaan tegen de dominante heteronormatieve mainstream cultuur, maar ook tegen de mainstream cultuur van holebi's die enkel bepaalde vormen of uitingen van homoseksualiteit accepteert en andere als deviant beschouwt (Connell, 1987; Halberstam, 2005; Jagose, 1996). Hierbij is het begrip 'homonormativiteit' van belang. Duggan (2002) noemt homonormativiteit de seksualiteitspolitiek van het neoliberalisme. Het is de 'Derde Weg' die zich positioneert tussen het extreem conservatief anti-holebi denken en progressieve queer politiek<sup>9</sup>. In dit onderzoek zal dit bediscussieerd begrip (zie o.m. Brown, 2009; Duggan, 2002; Puar, 2006) staan voor geassimileerde vormen van homoseksualiteit die zelf een normatief karakter hebben gekregen en geïntegreerd zijn geraakt in de heteronormatieve cultuur. Er is sprake van heteronormatieve assimilatie: de dominante heteroseksuele waarden en normen worden toegepast op homoseksualiteit. Een voorbeeld van heteronormatieve assimilatie is het homohuwelijk. Homoseksuele relaties gelijken

---

<sup>9</sup> Homonormativiteit als een denkpiste van neoliberale politiek is voor de volledige integratie van holebi's in de samenleving, wat inhoudt dat deze seksuele minderheid moet kunnen genieten van wettelijke gelijkheid en sociaal respect. Het homohuwelijk en de mogelijkheid voor holebi's om in het leger te gaan, werken echter als een politiek compromis: conservatieve politiciers en activisten hopen dat de holebigemeenschap zich hiermee tevreden stelt en zich niet verder gaat inzetten voor andere actiepunten. De gelijkheid van holebi's wordt dus in zekere mate beperkt tot formele toegang tot een aantal conservatieve instituties, bijvoorbeeld het huwelijk. Ook het recht op privacy werkt bovendien beperkend, gezien dit leidt tot een gedomesticeerde opsluiting (Duggan, 2002).

zo meer op de genormaliseerde structuur van een nucleaire, heteroseksuele familie. Holebi's die zich assimileren aan de dominante heteronormativiteit – cisgender en blanke holebi's die leven volgens heteroseksuele waarden en ideeën, zoals monogamie – worden bijgevolg makkelijker geaccepteerd in een heteronormatieve samenleving. Op deze manier ontstaat er een homonormatieve genderhiërarchie, waarbij op heteronormatieve normen gebaseerde homoseksuele relaties superieur zijn ten opzichte van anders georganiseerde homoseksuele relaties. Homonormativiteit zorgt op deze manier mee voor het behoud van de heteroseksuele hegemonie en een intersectionele genderhiërarchie (Brown, 2009; Duggan, 2002; Puar, 2006; Stryker, 2008; Van Eeden-Moorefield, Martell, Williams & Preston, 2011).

Homonormativiteit kan bekeken worden vanuit verschillende standpunten. Vanuit een heteronormatief perspectief, dat uitgaat van een essentialistische en dualistische invulling van gender, geslacht en seksualiteit, zijn homoseksuele relaties en families in elke vorm onnatuurlijk en deviant. Dit standpunt zal holebi's niet accepteren in de samenleving, zelfs niet wanneer ze zich assimileren aan de heteroseksuele normen. Radicale queer denkers, die het tegenovergestelde denken van het heteronormatief perspectief, vinden dan weer dat het fenomeen van heteronormatieve assimilatie en homonormativiteit draait om de integratie van homoseksualiteit in de heteronormatieve genderhiërarchie. Het radicale queer perspectief strijdt voor het volledig doorbreken van het heteronormatief paradigma en zal daarom holebi's die zich assimileren eveneens niet accepteren. Daarnaast bestaat er echter ook een niet-radicaler queer lens, die aangenomen zal worden in deze studie en die het fenomeen van homonormativiteit ziet als een manier voor holebi's om te functioneren in en betekenis te geven aan een heteronormatieve cultuur. Indien ze geen moeite zouden doen om zich aan te passen aan de heteroseksuele normen, zouden ze volledig worden buitengesloten uit de samenleving. Door deze assimilatie kunnen homoseksuele personen echter wel toegang krijgen tot bepaalde sociale rechten, wat uiteindelijk wel kan leiden tot een transformatieve, sociale verandering (Butler, 1990; Van Eeden-Moorefield e.a., 2011).

### 3. Holebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur

Dit deel zal eerst dieper ingaan op de structuur van de populaire muziekcultuur. In theorie bestaat het popcircuit uit een dichotomie tussen *underground* en mainstream, waarbij alternatieve mainstream de brug vormt tussen de twee (Keunen, 2014; Negus, 1999; Wall, 2003). Vanuit queer theory zullen er vaak automatisch en ongecontroleerd linken gelegd worden tussen deze drie segmenten en niveaus van normativiteit. Daarom is het nodig te nuanceren: het is niet zo dat *underground* volledig non-normatief is en ook het mainstream segment kan niet zomaar zonder verder onderzoek als normatief bestempeld worden. Deze literatuurstudie zal focussen op zowel het mainstream, als het alternatieve mainstream circuit. Ondanks een aantal belangrijke verschillen, zijn beide segmenten immers gericht

op het massapubliek. Ook de evolutie van halebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur komt in dit deel aan bod.

### 3.1. De structuur van de populaire muziekcultuur: in theorie

Vaak wordt er uitgegaan van een dichotomie binnen het popcircuit: een tweeledigheid tussen mainstream en *underground* (Keunen, 2014; Negus, 1999; Wall, 2003). Mainstream muziek richt zich tot de massamarkt en is vaak conformistisch ten opzichte van de mainstream cultuur. Niet de toegang tot dit soort muziek, maar het ontsnappen eraan is de moeilijkheid. Mainstream muziek is conformistisch, non-deviant en artiest-gericht. Het maakt gebruik van herkenbare, steeds terugkerende thema's waar het grote publiek zich makkelijk mee kan identificeren: liefde, verlies, jaloezie. De focus ligt op entertainment en de economische logica domineert (Keunen, 2014; Toynbee, 2002; Wall, 2013).

*Underground* muziek is de muziek die terug te vinden is in subculturen, die belangrijk zijn voor queer representaties (Halberstam, 2005). Toegang verkrijgen tot underground milieus, die vaak erg lokaal zijn, vereist dan ook moeite. Dit soort muziek omvat specifiekere stijlen dan mainstream muziek en het is vaak de broedplaats van nieuwe genres of stijlen. Media-aandacht kan leiden tot een tijdelijke doorbraak van een underground hit, genre of artiest in de alternatieve mainstream muziek. Underground muziek is minder gericht op artiesten en hits. De culturele en niet de economische logica domineert: de focus ligt op erkenning en prestige (Keunen, 2014; Negus, 1999; Wall, 2003). In dit circuit zijn bovendien queer subculturen van populaire muziek terug te vinden, die belangrijk zijn voor de collectieve identificatie en verzetspraktijken van queer adolescenten (Bennett, 2000).

Het alternatieve mainstream circuit vormt bijgevolg de brug tussen het underground en het mainstream circuit: het is de meest prominente ontmoetingsplaats van de culturele en economische logica. Het is een culturele constructie die bestaat uit en sterk inspeelt op (voorbijgaande) hypes. De alternatieve mainstream omvat die muziek waaraan de meest invloedrijke actoren in het professionele circuit (muziekpers, platenlabels, bookers) op dat moment aandacht besteden. Er vindt dus een globalisatie plaats van lokale underground-milieus (Keunen, 2014; Shuker, 1998). Dit circuit is gericht op de massamarkt, maar heeft muzikale omnivoren en muziekliefhebbers als primaire doelgroep. Voorbeelden van Belgische media en evenementen die zich bezighouden met het alternatieve mainstream circuit zijn Pukkelpop, de Ancienne Belgique, Studio Brussel en De Morgen (Keunen, 2014). Hoewel het alternatieve mainstream popcircuit aanleunt bij de mainstream cultuur, behoudt deze een subcultureel residu dat erkend wordt als resistent en kritisch. De counter-hegemonische kracht, die zijn oorsprong kent in een queer subcultuur, wordt toegankelijker gemaakt voor het massapubliek (Chatzipapathodoridis, 2017).

Deze literatuurstudie zal focussen op genderrepresentaties in zowel het mainstream als het alternatieve mainstream popgenre, gezien deze circuits gericht zijn op de massamarkt en het grootste maatschappelijke bereik hebben. Toch is ook het underground circuit van belang. In dit non-conformistische circuit ontstaan immers de queer representaties die opgenomen worden door het alternatieve mainstream circuit (Halberstam, 2005; Keunen, 2014). Bovendien wordt het begrip ‘popmuziek’ opgevat in de breedste zin van het woord: het omvat alle genres die vanuit blues, jazz en folk zijn gegroeid. Zowel mainstream popmuziek die puur gericht is op commercialisering als alternatieve mainstream, authentieke popmuziek (rock) komen aan bod (Keunen, 2014; Shuker, 1994).

### *3.1.1. Verhoudingen van normativiteit en mainstream/underground*

Nu structuur van de populaire muziekindustrie in theorie duidelijk is, volgt er een noodzakelijke relativisering van de relatie van deze categorieën – mainstream, underground en alternatieve mainstream – met niveaus van normativiteit. Vaak ontstaan er automatische, cognitieve linken tussen normativiteit en mainstream enerzijds en anti-normativiteit en underground of alternatieve mainstream anderzijds. Queer theory bekritiseert met zijn non-normatieve karakter de normativiteit die het toeschrijft aan de mainstream cultuur. In het begin kon deze antinormativiteit geïnterpreteerd worden als een kritisch verzet tegen elke vorm van institutionele domesticatie, tegen de conceptuele geslotenheid van begrippen en tegen de normativiteit van politiek denken. Queer theory heeft echter zelf – in de vorm van queer studies en queer liberalisme<sup>10</sup> – normalisatieprocessen doorstaan, wat geleid heeft tot de institutionalisatie van standaarden van seksueel gedrag en politiek en intellectueel engagement binnen dit denkkader (Amin, 2016; Jagose, 2015, Wiegman & Wilson, 2015).

Queer theory stelt normativiteit voor als de negatieve kracht waartegen verzet moet worden geboden en vereenvoudigt zo het systematische en dynamische spel van normen – differentiaties, verzwakkingen, vergelijkingen – in een set van regels en imperatieven. Normen – gekenmerkt door een vergankelijke en vreemde aard – zijn bijgevolg constructies die voortkomen uit non-normatief onderzoek en worden gezien als politiek limiterend, beperkend en controlerend<sup>11</sup>. Door normen voor te stellen in oppositionele termen – centrum versus periferie – wordt echter vergeten dat ze ook

---

<sup>10</sup> Queer liberalisme is de samenwerking tussen de politiek en economische sfeer die aan de basis ligt van de inclusie van holebi's, die opkomen voor hun rechten en wettelijke erkenning in de samenleving. De holebigemeenschap wordt hier echter gereduceerd tot een massamedieerde groep van consumenten. Queer liberalisme sluit sterk aan bij begrippen zoals ‘homonormativiteit’ en ‘heteronormatieve assimilatie’ (Duggan, 2010; Eng, 2010; Talburt & Rasmussen, 2010).

<sup>11</sup> Heteronormativiteit is een voorbeeld van een constructie van non-normatief onderzoek. Zonder anti-normatieve analyses zou het begrip ‘heteronormativiteit’ niet kunnen bestaan (Amin, 2016; Wiegman & Wilson, 2015).

deviante zaken en personen mee integreren en verzamelen (Halberstam, 2011; Rubin, 1984; Sedgwick, 1993; Wiegman & Wilson, 2015). Daarom stellen een aantal auteurs (Ewald, 1990; Foucault, 1978; Wiegman & Wilson, 2015) een andere visie voor, die de dynamische activiteit en complexiteit van normen behoudt. Zij beschouwen normen als instructief: normen werken dan als een ‘gemiddelde’, dat gevormd wordt op basis van iedereen en dat tegelijk geldt voor iedereen. Het idee van dit gemiddelde is gebaseerd op deviantie: normaliteit kan pas bestaan als er ook extremen zijn. In deze zin is het moeilijk om te bepalen wat antinormativiteit is, gezien normen zelf reeds de condities voor differentiatie scheppen, waarnaar antinormativiteit streeft (Ewald, 1990; Halley, 2008; Wiegman & Wilson, 2015). Bovendien moeten normativiteit en antinormativiteit niet enkel bekeken worden in relatie tot elkaar, maar ook in relatie tot bredere historische shifts. Iets kan immers pas non-normatief zijn in vergelijking met een bestaande norm: de politieke of kritische waarde van een praktijk, subject of handeling is immers relatief. Zogenaamde tegenstellingen – heteroseksueel en homoseksueel – moeten samengebracht worden in dezelfde ambivalente historische logica (Amin, 2016; Jagose, 2015, Wiegman & Wilson, 2015).

Volgens queer theory bezitten de sociale en seksuele praktijken van queer subjecten het meeste potentieel om politiek transformatief te zijn (Amin, 2016; Wiegman & Wilson, 2015). Jagose (2015) bekritiseert de manier waarop queer theory vaak onbezonnen politieke waarde toekent aan seksuele praktijken van gemarginaliseerde sociale identiteiten. Het anti-identitair element van queer theory stelt immers dat ‘queer zijn’ niet gereduceerd kan worden tot het behoren tot een seksuele minderheid. Toch wordt de studie van seksuele praktijken van gemarginaliseerde minderheden gebruikt ter legitimering van dit denkkader.

Praktijken en handelingen die op het eerste gezicht politiek hegemonisch lijken, kunnen echter ook een non-normatieve laag bevatten, die gekenmerkt wordt door ambivalentie, *queerness* en complexiteit. Er bestaan immers verschillende queer categorieën, die los van elkaar kunnen voorkomen: queer subjecten, queer seksuele praktijken, queer politieke en sociale transformaties en een queer methodologie. Queer theory neemt vaak onterecht aan dat al deze queer aspecten steeds tegelijk bestaan in één subject. Na een disaggregatie van de multipelen en ongelijke registers van queerness, kan dus blijken dat ook heteronormatieve genderrepresentaties van holebi's queer elementen bevatten (Amin, 2016; Jagose, 2015; Wiegman & Wilson, 2015).

Normativiteit en anti-normativiteit worden door queer theory dikwijls gezien als direct oplosbare vergelijkingen, hoewel dit denkkader juist tegen systematisatie is. Anti-normativiteit wordt vaak automatisch geassocieerd met queer zijn, wat maakt dat normativiteit als begrip analytisch dood is, enkel nog geschikt voor kritiek. Hoewel queer theory gedeeltelijk genormaliseerd is in de samenleving, kan het nog steeds kritisch en queer zijn door weerstand te bieden aan liberale politieke



normen<sup>12</sup>, de compromissen en tekortkomingen van geïnstitutionaliseerde queer theory bloot te leggen en non-normatieve seksuele praktijken en identiteiten prioriteit te stellen. Naast het proberen omkeren van normen, is ook het diepgaand bestuderen van normativiteit van belang (Ewald, 1990; Jagose, 2015, Wiegman & Wilson, 2015). Wanneer deze literatuurstudie spreekt over het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit, zal het deze begrippen wel loskoppelen van niveaus van normativiteit.

### 3.2. 'Here we are': holebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur

In de jaren 1970 begonnen holebiverenigingen gebruik te maken van provocatiestrategieën door bijvoorbeeld zichzelf namen te geven zoals *'Queer Nation First'*. Op deze manier streefden ze politieke doeleinden na en probeerden ze de status quo wat betreft holebirepresentatie in de populaire cultuur te destabiliseren. Ook muziek werd een middel om de hegemonie van heteronormativiteit te bekritisieren (Brett & Wood, 2002). Tot en met het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw bleef de kritiek van de populaire muziekcultuur op heteronormativiteit echter beperkt. De muziekzender MTV zond *safe cut versions* van videoclippen uit waarin expliciet homoseksuele content werd gecensureerd en holebirepresentaties waren vaak oppervlakkig, stereotiep of zelfs onbestaande. Dit kan verklaard worden door de toenmalige angst voor *threatening content* en de grote rol van adverteerders in de muziekwereld. Ook de link die veel mensen legden tussen aids en homoseksualiteit hield deze censuurcultuur mee in stand. Dit wil niet zeggen dat er geen openlijk homo- of biseksuele artiesten<sup>13</sup> en narratieven bestonden, maar holebirepresentaties werden wel steeds op subtiele, connotatieve en ambigue wijze overgebracht (Avila-Saveedra, 2009; Dhaenens, 2014; Peterson, 2011; Vernallis 2004). Met het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw was er echter verbetering in zicht. Er vond een doorbraak plaats wat betreft de holebivisibiliteit in de *prime time*. Het 'gevaar' om geassocieerd te worden met niet-heteroseksuele identiteiten is verdwenen en homofobie wordt niet langer expliciet gebruikt als instrument ter verdediging van de hegemonie van de heteroseksuele mannelijke identiteit. Bovendien vormt het internet het perfecte distributiekanaal voor controversiële content (Avila-Saveedra, 2009; Anderson, 2012; Peterson, 2011).

Plezier staat centraal in de populaire muziekcultuur. De seksuele narratieven en de grote diversiteit aan danspassen<sup>14</sup> die erin terug te vinden zijn, openen de mogelijkheid om te spelen met verschillende

---

<sup>12</sup> Zie 2.1.1. over homonormativiteit (Duggan, 2002).

<sup>13</sup> Bijvoorbeeld de Pet Shop Boys en en k.d. lang (Bruzzi, 1997; Maus, 2001).

<sup>14</sup> Zo gebruiken homoseksuele mannen in nachtclubs vaak 'vrouwelijke' danspassen, waarbij er bijvoorbeeld handbewegingen boven het middel worden gemaakt. Doordat er queer homoseksuele choreografieën worden uitgevoerd op als heteroseksueel beschouwde muziek – muziek van popdiva's zoals Beyoncé en Lady Gaga – gaat het hier over een verzet tegen het dominante, heteronormatieve discours (Peterson, 2011; Westhaver, 2006).

hegemonische en verzetsdiscoursen van gender en seksualiteit (Peterson, 2011; Whiteley, 1997). Hoewel er reeds voor het begin van de 21<sup>ste</sup> eeuw gespeeld werd met verzetsdiscoursen in holebirepresentaties<sup>15</sup>, gebeurde dit vanaf nu minder subtiel en op grotere schaal, gezien het risico om controverse te veroorzaken veel kleiner was geworden. Homo- en biseksuele muzikartiesten, zoals bijvoorbeeld George Michael en Ricky Martin, bezitten bovendien een authentieke positie ten opzichte van holebigerelateerde issues en zijn geloofwaardiger in hun claim voor gelijkwaardige rechten dan heteroseksuele artiesten (Dhaenens, 2015). Ze bezitten ‘*celebrity capital*’ (Driessens, 2013): ze kunnen hun zichtbaarheid omzetten in symbolisch kapitaal en dragen zo bij aan de emancipatie van de holebigemeenschap. Tegelijkertijd richten ook heteroseksuele muzikartiesten zich op de holebigemeenschap: zij zetten zich in voor de holebigemeenschap en proberen tegelijk een nieuwe potentiële *fanbase* aan te spreken (Anderson, 2012). Mainstream popdiva’s brengen *gay music video*’s uit waarin homoseksuele verlangens en holebi-identiteiten centraal staan om zo een gay-vriendelijk beeld te vormen rond hun persona en een homoseksueel publiek aan te trekken. De populaire cultuur heeft echter meestal geen politieke agenda: sociale verandering teweegbrengen is vaak niet het doel (Dhaenens, 2015).

#### 4. Binnen de lijnen kleuren: conformistische holebirepresentaties in de populaire muziekcultuur

Nu zowel de theoretische als de culturele context van deze literatuurstudie geschetst is, wordt het tijd om de genderrepresentaties van holebi’s in de mainstream en de alternatieve mainstream popcultuur onder de loep te nemen. Dit deel behandelt de genderrepresentatiestrategieën die de dominante, heteronormatieve cultuur bevestigen. Na een bespreking van het begrip ‘heteronormativiteit’, komt de stereotiepe representatie van holebi’s in de populaire muziekcultuur aan bod. Het zal duidelijk worden dat genderrepresentaties die op het eerste gezicht kritisch potentieel lijken te bevatten, uiteindelijk toch de dominantie van heteronormativiteit bevestigen.

##### 4.1. De hegemonie van heteronormativiteit

Heteronormativiteit is de dominante representatiestrategie in de populaire cultuur. Heteroseksualiteit heeft een hegemonie verworven: er bestaan heteroseksuele idealen in de samenleving waaraan iedereen moet voldoen (Chung, 2007; Dhaenens & Van Bauwel, 2014). Heteroseksualiteit is de norm, terwijl homoseksualiteit voorgesteld wordt als negatief en deviant (Meyer, 2010). Dit leidt tot een politiek van sociaal-culturele discriminatie van mensen met non-normatieve identiteiten en verlangens (Battles & Hilton-Morrow, 2002). Homoseksualiteit wordt gezien als een bewuste keuze en levensstijl: er is dan ook een verschil tussen *being homosexual* en *acting homosexual*. Bovendien bestaat er geen beeldvorming rond de aspecten van homoseksualiteit waar de heteronormatieve

---

<sup>15</sup> Madonna gebruikte reeds verzet door middel van danspassen in haar single ‘*Vogue*’ (Chatzipapatheodoridis, 2017; Horn, 2012; Jackson, 2002)

samenleving moeite mee heeft, zoals homoseksuele intimiteit (Fejes & Petrich, 1993). Daarnaast wordt homoseksualiteit gereduceerd tot een aspect dat enkel van belang is in het privéleven van mensen, wat bijdraagt tot het behoud van de hegemonie van heteroseksualiteit als sociale institutie (Diamond, 2005). Heteronormativiteit laat echter wel ruimte toe voor heteronormatieve assimilatie<sup>16</sup>, waardoor holebi's die leven volgens heteroseksuele normen en waarden toch deels kunnen functioneren in een heteronormatieve samenleving.

De representatie van holebi's in de populaire muziekcultuur is dus vaak heterocentristisch en heteronormatief (Dhaenens, 2015; Diamond, 2005; Leibetseder, 2016)<sup>17</sup>. Holebi's worden voorgesteld als potentiële slachtoffers die de steun van heteroseksuelen nodig hebben of als volledig geassimileerd aan de heteronormatieve normen, wat de dominantie van heteronormativiteit mee in stand houdt. *Fan made*, ongeautoriseerde parodieën en online covers hebben echter een groter subversief potentieel, gezien ze los staan van commerciële doeleinden en daarom buiten de grenzen van de traditionele gendernormen kunnen treden (Dhaenens, 2015; Duggan, 2002).

#### 4.2. Stereotypering: homo's willen roze, lesbiennes willen blauw

Heteronormatieve representaties van homoseksualiteit vallen vaak terug op stereotypen (Dyer, 1993; Gross, 1998). In zijn invloedrijke werk *'The matter of images'* (1993) baseert Dyer zich op Lippmanns theorie omtrent stereotypen<sup>18</sup>. Hij stelt dat stereotypen noodzakelijk zijn om de wereld te ordenen, maar daardoor vaak begrenzend werken en ideologische gevolgen hebben. Het zijn geen neutrale voorstellingen: ze bezitten steeds een positieve of negatieve lading (Lippmann, 1922). Belangrijk is dat stereotypen niet per se negatief zijn: er bestaan ook positieve stereotyperingen die positieve eigenschappen toekennen aan een sociale groep (Lippmann, 1922; Czopp, 2008). Zo worden er bijvoorbeeld positieve (vrouwelijke) eigenschappen toegekend aan homoseksuelen, zoals hartelijkheid en gevoeligheid (Madon, 1997). Toch behouden deze positieve stereotyperingen vaak een link met negatieve eigenschappen om zo de blijvende inferioriteit van de gestereotypeerde groep ten opzichte van de eigen sociale groep te legitimeren (Czopp, 2008).

---

<sup>16</sup> Zie ook punt 2.2.1 over homonormativiteit, een begrip dat gelinkt is met heteronormatieve assimilatie (Connell, 1987; Duggan, 2002; Halberstam, 2005; Puar, 2006; Van Eeden-Moorefield e.a., 2011).

<sup>17</sup> Een voorbeeld van een muziekvideo die holebithematieken representeert, maar toch heteronormatief blijft, is *'Same Love'* van Macklemore (Dhaenens, 2015).

<sup>18</sup> Een stereotype is een gegeneraliseerde aanname over een sociale groep, gelinkt aan de hegemonie van bepaalde dominante waarden en overtuigingen in de samenleving. Een sociale groep wordt gereduceerd tot een aantal makkelijk herkenbare en zichtbare kenmerken. Voor holebi's komt dit neer op een reductie tot hun seksualiteit (Dyer, 1993; Lippmann, 1922).

Stereotypering is dus gericht op onderscheid en definieert de sociale groep die buiten de samenleving staat. Deze praktijk is gelinkt met de machtsposities in een samenleving, wat het concept ‘*politics of the image*’ van Hall (1997) bevestigt. Stereotypering verdedigt de tradities van de wij-groep ten nadele van de zij-groep ter behoud van de status quo. De media spelen een belangrijke rol in de verspreiding van stereotypen: het opnemen van een bepaald stereotype in een mediadiscours bevordert de inburgering ervan in de samenleving (Duggan, 2002; Dyer, 1993; Berger & Luckmann, 1967).

Een zeer belangrijk aspect van stereotypering van homo’s en lesbiennes is *gender inversion*, wat de omkering van de genderrollen betekent. Homoseksuele mannen worden afgebeeld als zeer vrouwelijk, terwijl lesbiennes als mannelijk worden voorgesteld (Battles & Hilton-Morrow, 2002; Foucault, 1978). Het stereotiepe beeld van de charmante, modebewuste en rijke homoseksuele man is echter schadelijk voor de representatie van deze gemeenschap: het trivialiseert de emoties en ervaringen van homoseksuele mannen, gezien dit beeld slechts een deel van deze gemeenschap representeert (Avila-Saavedra, 2009). Opmerkelijk is de evolutie van stereotypering van homoseksuelen en lesbiennes om tegemoet te komen aan de heteroseksuele idealen. Vroeger bestond er bijvoorbeeld een sterke associatie tussen lesbiennes en overgewicht, onaantrekkelijkheid en onzedige kleding. Dit negatieve stereotype was dan ook één van de redenen voor de lage visibiliteit van lesbiennes in de populaire cultuur. De media begon hen uiteindelijk in beeld te brengen als ‘lipstick-lesbiennes’: aantrekkelijke, hyperseksuele, sympathieke vrouwen, die niet bereid waren tot monogamie. Er gebeurde dus een assimilatie van de representatie van lesbiennes aan de heteronormatieve normen om ze aanvaardbaarder te maken voor hetero’s, specifiek voor heteroseksuele mannen (Diamond, 2005; Duggan, 2002; Streitmatter, 2009; Van Eeden-Moorefield e.a., 2011).

#### 4.2.1. *Biseksualiteit als een geval apart: commercialisering*

De stereotiepe representatie van biseksuelen vormt een belangrijke uitzondering op het principe van *gender inversion*. In plaats van te focussen op genderrollen, worden biseksuelen vaak voorgesteld als hyperseksuele personen die moeilijk beslissingen kunnen nemen, veel experimenteren en weigeren monogame relaties aan te gaan (Capulet, 2010; Cover, 2004). In een heteronormatieve samenleving wordt biseksualiteit bovendien vaak afgebeeld als iets situationeel: het is een tussenfase, die meestal uitmondt in een uiteindelijke keuze voor heteroseksuele of homoseksuele waarden en normen. Belangrijk is dat een heteronormatieve samenleving biseksualiteit als een tijdelijk gegeven wel sociaal aanvaardt (Barker, Bowes-Catton, Lantaffi, Cassidy & Brewer, 2008; Meyer, 2010). Sinds de groeiende normalisering van hetero- en homoseksualiteit in zowel de populaire media als de samenleving, vormt biseksualiteit de nieuwe uitdaging. Biseksualiteit wordt nog steeds meer negatief gestereotypeerd dan homoseksualiteit (Diamond, 2005; Meyer, 2010). Een voorbeeld van een mainstream muzikartieste die de biseksuele stereotypen bevestigt, is Lady Gaga. Hoewel andere

studies haar prijzen wegens haar verzet tegen de heteronormatieve cultuur (Annandale, 2012; Horn, 2012), stelt Capulet (2010) dat de popdiva de biseksuele stereotypes bevestigt in zowel de lyrics als de videoclip van 'Lovegame' en 'Pokerface'. In deze songs komen volgens Capulet biseksuelen naar voor als manipulatief, onbetrouwbaar en gedreven door lust.

Biseksualiteit wordt niet enkel negatief gestereotypeerd, maar ook gecommmercialiseerd. Veel beroemdheden komen publiekelijk uit voor hun zogenaamde biseksualiteit, maar doen dit enkel met het oog op meer publiciteit. Vooral vrouwelijke celebrities die hun biseksualiteit openbaar maken en zichzelf actief promoten als seksueel object kunnen rekenen op meer media-aandacht. De commercialisering van biseksualiteit door vrouwelijke beroemdheden draait niet om *empowerment* of een grotere visibiliteit van biseksuelen, maar wel om de voldoening van seksuele fantasieën van heteroseksuele mannen. In tegenstelling tot de seksuele geaardheid van vrouwelijke celebrities, wordt de seksualiteit van mannelijke beroemdheden veel minder uitgemolken en opgeblazen in de media, met uitzondering van enkelen, zoals Billie Joe Holiday. Hoewel celebrities op deze manier functioneren als woordvoerders van de biseksuele gemeenschap in de populaire media, bestaat er een groot verschil tussen hen en onbekende biseksuele personen die vaak elke dag in strijd liggen met hun seksualiteit (Barker et al., 2008; Capulet, 2010; Diamond, 2005).

#### 4.2.2. *Heteroflexibiliteit*

Naarmate de representatie van seksuele diversiteit in de populaire media groeide, kwam ook de term 'heteroflexibiliteit' ter sprake. Dit concept, dat voortvloeit uit de stereotiepe representatie van biseksualiteit in de heteronormatieve samenleving, houdt in dat heteroseksuele personen gaan experimenteren met homo- en biseksualiteit. Heteroflexibele representaties in de populaire media tonen echter vaak enkel jonge, blanke heteroseksuele vrouwen die behoren tot de middenklasse en willen experimenteren met een andere vrouw. Naast discriminatie op basis van etniciteit en klasse, zijn ook representaties van homoseksuele ervaringen tussen twee mannen zeer schaars (Diamond, 2005; Meyer, 2010). Een voorbeeld van heteroflexibiliteit in de populaire muziekcultuur is de kus van Madonna met Britney Spears en Christina Aguilera. Het gaat hier om een expliciet lesbische kus, maar toch worden de heteroseksuele idealen weer maar eens bevestigd. Madonna neemt hier immers de rol aan van een mannelijke, oudere bruidegom die aan elke arm een maagdelijke, jonge bruid vastheeft (Meyer, 2010).

Hoewel de representatie van vrouwelijke heteroflexibiliteit een positieve invloed heeft op de negatieve stereotypes van lesbiennes als agressief, mannelijk en onaantrekkelijk, dienen ze vooral ter bevestiging van de heteroseksuele normen en ter voldoening van de erotische verlangens van heteroseksuele mannen. Het verbergt de sociaal-politieke context van de 'verplichte' en 'dwingende' heteroseksualiteit door dit voor te stellen als een vrije keuze, afhankelijk van de persoonlijke voorkeur. De vrouwen die betrokken zijn in dergelijke heteroflexibele, lesbische experimenten zullen

op het einde van de rit meestal heteroseksueel blijken te zijn. Op deze manier blijven ze toegankelijk voor heteroseksuele mannen, ondanks hun lesbische escapades (Diamond, 2005; Moore, 2007). Een ander voorbeeld hiervan is Tatu<sup>19</sup>, een vrouwelijk popduo dat gebruik maakte van heteroflexibele praktijken.

Heteroflexibiliteit vormt dus geen bedreiging voor de hegemonie van heteronormativiteit. Hoewel deze praktijk net de mogelijkheid biedt om de dichotomie tussen hetero- en homoseksualiteit te doorbreken, lijkt net het omgekeerde te gebeuren. Bovendien ontkent heteroflexibiliteit het bestaan van biseksualiteit. Deze praktijk bewijst dat een positieve representatie van homoseksualiteit niet altijd grensverleggend hoeft te zijn (Diamond, 2005; Meyer, 2010; Moore, 2007).

## 5. Buiten de lijnen kleuren: kritische holebirepresentaties in de populaire muziekcultuur

Na een niet-exhaustief overzicht van veelgebruikte, bevestigende genderrepresentatiestrategieën in een heteronormatieve, populaire muziekcultuur, zal dit laatste deel tenslotte verder ingaan op populaire verzetsstrategieën van genderrepresentatie. Door genderrepresentatiestrategieën met zowel een hegemonisch karakter als kritisch potentieel te onderzoeken, tracht deze studie een bijdrage te doen aan de bestaande literatuur. Eerst volgt er een bespreking van het concept ‘verzet’, waarna verschillende strategieën van *gender bending*, een populair verzetsinstrument, aan bod komen en geïllustreerd worden met voorbeelden.

### 5.1. Verzet als een machtsspel

Naast conformistische holebirepresentaties die het dominante heteronormatieve discours bevestigen, bestaan er ook verzetsstrategieën in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit. Hoewel sommige studies het begrip ‘verzet’ bekritisieren en stellen dat het een leeg concept is dat vaak gebruikt wordt in een geromantiseerd discours (Harvey, 1996; Thorpe, 1999), blijft de term toch waardevol. Het paradigma van de *cultural studies* linkt het verzet tegen een bepaald discours met een actief publiek en de reproductie van een bepaalde ideologie met een passief publiek. Het theoretische fundament dat aan de basis van deze invulling van het concept ‘verzet’ ligt, is het *encoding/decoding* model van Stuart Hall (1980). Verzet betekent dan dat het publiek zelf een interpretatie gaat geven aan wat ze consumeren in plaats van zonder nadenken het dominante discours over te nemen (Van Bauwel, 2006). Bovendien beleeft het publiek plezier aan het zelf toekennen van een betekenis. Dit

---

<sup>19</sup> Hoewel ze zichzelf niet categoriseerden als lesbisch of biseksueel, praatten ze in interviews wel openlijk over hun seksuele en romantische relatie met elkaar. Bovendien poseerden ze vaak in ondergoed terwijl ze elkaar omhelsden. De commercialisering van hun lesbische seksualiteit met als doel in te spelen op de seksuele verlangens van heteroseksuele mannen deed het potentieel dat deze groep bezat om een positief rolmodel te zijn voor lesbische en biseksuele jonge vrouwen verdwijnen (Diamond, 2005).

plezier komt voort uit het winnen van het betekenisconflict dat steeds in de populaire cultuur aanwezig is (Fiske, 1989; Whiteley, 1997).

Van Bauwel (2006) pleit voor een *resistance model* dat rekening houdt met ‘incorporatie’ om de verschillende dimensies van verzet in de mediasfeer te identificeren en te erkennen. ‘Incorporatie’ duidt op de adoptie van een articulatie van verzet in de dominante orde, waardoor deze geneutraliseerd wordt. De dominante media nemen steeds meer verzetspraktijken in zich op, waardoor het verzet zich conformeert aan het dominante discours en samenwerkt met de markt. Toch blijft er gedeeltelijk verzet mogelijk (Van Bauwel, 2006). Toegepast op deze literatuurstudie wijst ‘verzet’ op culturele en machtspraktijken die effectief, ineffectief, bewust en onbewust het binaire begrip van seksualiteit en genderidentiteit trachten te verbreken. Resistentie werkt het best wanneer deze vertrekt vanuit de dominante orde zelf, omdat de machtsstructuren in deze orde het verzet zullen ondersteunen (Foucault, 1980; Van Bauwel, 2006; Whiteley, 1997).

## 5.2. Gender bending: spelen met de traditionele gendernormen

*Gender bending*, een concept gelinkt aan *gender theory*, is een kritische, flexibele en meervoudige voorstelling van gender om zo tot een culturele verandering van genderrepresentatie te komen in de populaire cultuur. Het is een verzetsstrategie die ingaat tegen de vastgeroeste genderstructuren in de heteronormatieve samenleving en wordt gezien als *resistance through pleasure*, gezien het verzet op een speelse en vaak ironische manier wordt veruiterlijkt (Lucal, 1999; Van Bauwel, 2005, 2006). Gender bending focust zich op genderambigüiteit door te spelen met genderstereotypen en verzet zich zo tegen het dominante genderdiscours waarin de dichotomie van mannelijkheid en vrouwelijkheid centraal staat. Deze verzetsstrategie omvat vele verschillende uitvoeringsvormen en –praktijken die spelen met het genderconcept, waarbij parodie en ironie vaak essentieel zijn (Chatzipapatheodoridis, 2017; Van Bauwel, 2005, 2006). Daarnaast komt gender bending ook tot uiting in strategieën die spelen met de traditionele genderrollen, waarbij de protagonist steeds zijn zeggenschap inzake zijn seksualiteit behoudt (Van Bauwel, 2006). Indien een bepaalde genderrepresentatie, die gebruikt maakt van gender bending, voldoende overtuigend is en steeds herhaald wordt, zal het publiek deze genderrepresentatie overnemen en zal het vastgeroeste stereotype vervagen. Het subversieve karakter van gender bending blijkt echter te vervagen door een te verregaande normalisering van de term. Een paar voorbeelden van bekende *gender benders* zijn David Bowie – met zijn persona Ziggy Stardust, een icoon van de *glam rock* in de jaren 1970 –, Annie Lennox en Le1f (Auslander, 2006; Dhaenens, 2016; Van Bauwel, 2005, 2006).

### 5.2.1. *Gender bending als ironische parodie: camp representaties*

*Gender bending* bekritiseert de heterodominante structuren van gender en seksualiteit door zijn sociale omgeving te parodiëren en te dramatiseren. Parodieën vertrekken vanuit de structuur van de

dominante cultuur: ze zijn afhankelijk van dominante stereotypen, die vaak homofob, heteronormatief of homonegatief<sup>20</sup> zijn (Chatzipapatheodoridis, 2017; Mayfield, 2001). Dit lijkt op het eerste gezicht misschien een zwakte, maar na een grondige analyse blijken parodieën net kritisch potentieel te bevatten. Parodieën tonen immers de standvastigheid en de koppigheid van het dominante discours aan, terwijl tegelijk de gebreken en incongruenties ervan duidelijk worden en de claim van totaliteit en waarheid onderuitgehaald wordt (Chatzipapatheodoridis, 2017; Horn, 2012). Hutcheon (1987) stelt dat een parodie een herhaling is van de werkelijkheid, maar met een significant betekenisverschil. In tegenstelling tot pastiche, een lege parodie, bezit een parodie dus wel degelijk een betekenis, die weliswaar verschilt van de originele betekenis (Hutcheon, 1987; Jameson, 1988). Parodieën hebben dus een transformatieve relatie met andere teksten, maar bevatten een ironisch betekenisverschil (Hutcheon, 1987). Ironische parodieën creëren een afstand van hegemone ideologieën en maken het mogelijk om nieuwe associaties aan te gaan (Dhaenens, 2015; Leibetseder, 2016). Het subversieve karakter van parodieën komt voort uit het constant herhalen van de hoofdkenmerken van het dominante discours, waaraan een andere betekenis gekoppeld wordt. Vastgeroeste, heteronormatieve genderidentiteiten worden op deze manier doorbroken (Dhaenens, 2015; Langman, 2008; Van Bauwel, 2006). Toch getuigen actoren die deze genderrepresentatiestrategie gebruiken niet vaak van zeggenschap inzake seksualiteit, gezien het verzet op een erg subtiele en impliciete manier gebeurt (Van Bauwel, 2006).

Gender bending in parodieën komt vaak tot uiting via kinetische, vestimentaire en gesticulaire codes, bijvoorbeeld door middel van travestie (*drag*) en cross-dressing (Langman, 2008; Van Bauwel, 2006). Een verzetsstrategie waarin ironische parodieën worden gebruikt als een veruiterlijking van gender bending, is *camp*. Deze representatiestrategie, die ontstond in de mannelijke gaycultuur, wil heteronormativiteit ondermijnen door middel van parodieën die de gendercodes tot in het extreme omkeren. Op deze manier stelt het de naturaliteit en de originaliteit van heteroseksualiteit en gender in vraag. Vier basiskennmerken van camp representaties zijn ironie, esthetiek, humor en theatraliteit (Butler, 1990, 1993; Horn, 2012; Medhurst, 1997, Van Bauwel, 2006). Een bekend voorbeeld van camp representaties die volop gebruik maken van ironische genderparodieën door middel van cross-dressing is *glam rock*<sup>21</sup>, een provocatieve performancestijl die opkwam in de jaren 1960. Performers

---

<sup>20</sup> Representaties van homoseksualiteit lokken negatieve reacties uit bij het publiek. Deze negatieve reacties omvatten meer dan enkel angstgevoelens, zoals bij homofobie het geval is. De samenleving interneert met andere woorden het idee dat homoseksualiteit slecht en zondig is. Ook heteroseksisme, dat uitgaat van heteronormativiteit en homoseksualiteit verwerpt, valt onder de noemer van homonegativiteit, gezien homoseksualiteit hier niet geaccepteerd wordt of als positief wordt aanzien (Hudson & Ricketts, 1980; Mayfield, 2001).

<sup>21</sup> Rockbands presenteerden een *glam masculinity*: ze creëerden een beeld rond zichzelf door het dragen van uitgesproken make-up en kostuums, wat door de heteronormatieve cultuur als vrouwelijk bestempeld zou



meten zich een vervrouwelijkte (of in het geval van vrouwelijke artiesten, een vermannelijkte), contra-normatieve positie aan en krijgen hierdoor een queer karakter (Chatzipapatheodoridis, 2017; Horn, 2012).

In de populaire muziekcultuur is vooral de ambiguïteit van deze representaties belangrijk: artiesten willen sociale kritiek geven zonder dat de politieke boodschap die ze overbrengen hun publiek wegjaagt. De ironie die vervat zit in genderparodieën vermijdt dat de performers beschouwd worden als ‘bewakers van de moraal’, die het publiek de les willen spellen (Dhaenens, 2015). Een voorbeeld van een (betwiste) hedendaagse, vrouwelijke camp performer in het mainstream popcircuit is Lady Gaga. Hoewel Capulet (2010) stelt dat zij eerder de biseksuele stereotypes bevestigt dan wel de traditionele gendernormen doorbreekt, tonen andere studies aan dat deze muzikartieste wel degelijk queer potentieel bezit.

### 5.2.2. “Come on, vogue”

In de jaren 1980 was vogueing een populaire dansstijl in het *ballroom* subcultuur waar vele donkerkleurige Latijns-Amerikaanse homoseksuelen zich in bewogen. Deze subcultuur verzette zich tegen de dominante heteronormatieve cultuur door de traditionele gendernormen te overschrijden met dansbewegingen. De essentie van deze dansstijl is stilering: er zijn dan ook invloeden in terug te vinden van de vaak elegante en als vrouwelijke beschouwde modelposes op de cover van het legendarische tijdschrift *Vogue*. Zowel camp als vogueing maken gebruik van genderparodieën, gender bending en de *performativity* van gender om hegemonische genderconstructies te destabiliseren. Hoewel camp representaties vaak beperkt blijven tot het tonen van de blanke, Amerikaanse, mannelijke homoseksuelen behorende tot de middenklasse en afkomstig uit een stedelijk omgeving, omvatten representaties van vogueing vaak ook elementen verwijzend naar etniciteit en klasse (Chatzipapatheodoridis, 2017; Jackson, 2002; Mazzone & Peressini, 2013). Vogueing werd echter opgemerkt door populaire media, die deze praktijk commercialiseerde en beschikbaar maakte voor het massapubliek. Dit gebeurde onder andere door de etnografische

---

worden. Het gaat hier dus over queer, androgyn genderparodieën die de traditionele gendernormen uitdagen. Glam rock was daarom een belangrijke steun voor mensen die hun eigen seksuele identiteit nog niet zo goed kenden en op zoek waren naar rolmodellen (Auslander, 2006; Leibetseder, 2016). Little Richard was de eerste gender bender in het rock-‘n-roll tijdperk. Marc Bolan, Lou Reed en David Bowie gebruikten glam rock dan weer niet alleen om hun gender uit te drukken, maar voegden hier de dimensie van homo- en biseksualiteit aan toe (Auslander, 2006; Buckley, 1999; Leibetseder, 2016). *Glam rock* opende bovendien ook de deuren voor onconventionele performances van het vrouwelijke gender. Quatro presenteerde een *glam femininity*, waarbij vrouwen zich kenmerken toe-eigenen, die door de heteronormatieve cultuur als mannelijk bestempeld worden (Auslander, 2006; Buckley, 1999).

documentaire *'Paris is Burning'* van Jennie Livingstone en Madonna's hit *'Vogue'* (Chatzipapatheodoridis, 2017; Jackson, 2002).

Hoewel vogueing zijn queer karakter gedeeltelijk heeft bewaard, gaat er toch een belangrijk deel van het kritisch potentieel verloren door deze commercialisering. De praktijk wordt immers vaak gereduceerd tot een spektakel, een camp hommage aan het abstracte en iconische idee van fluïde gendergrenzen dat gelinkt kan worden aan het verleden van de holebigemeenschap. Het publiek herkent dan wel de queer traditie die vervat zit in deze praktijk, maar ziet het meer als een exotisch spektakel dan als een manier om sociale en politieke verandering teweeg te brengen ten voordele van de holebi-gemeenschap. Door de link die bestaat tussen vogueing en spektakels vormt deze praktijk bovendien geen bedreiging voor de hegemonie van de blanke, patriarchale samenleving (Chatzipapatheodoridis, 2017; Jackson, 2002; Mazzone & Peressini, 2013). Bovendien is vogueing niet gelinkt aan erotisch verlangen: hoewel het een performance is van vrouwelijkheid, blijft het heteroseksuele ideaal van een gespierde en blanke man vaak onaangeraakt (Chatzipapatheodoridis, 2017; Mazzone & Peressini, 2013). De hiphopzanger Le1f vormt hierop een belangrijke uitzondering. Hij performt een gay identiteit die niet gedeseksualiseerd of mainstream is en die bijgevolg queer potentieel behoudt. In zijn muziekvideo van *'Wut'*, zet hij zijn seksualiteit centraal en is daar bovendien erg zelfzeker over. Deze muziekclip legt de interactiviteit bloot tussen gender, etniciteit, ras en seksualiteit, gezien seksualiteit niet opereert in een vacuüm. Door middel van vogueing en de expliciete erkenning van homoseksuele verlangens wil Le1f kritiek leveren op de hegemonie van heteronormativiteit en dominante mannelijkheid in de hiphopcultuur, die cisgender performances als norm stelt (Dhaenens, 2015).

## 6. Conclusie literatuurstudie

Hoewel de 21<sup>ste</sup> eeuw enige verbetering met zich meebracht inzake genderrepresentaties van holebi's en holebivisibiliteit in de populaire muziekcultuur, is er toch nog werk aan de winkel wat betreft de kwaliteit. Genderrepresentaties van holebi's lijken dan wel vaak emancipatorisch op het eerste gezicht, maar na een nauwkeurigere analyse blijken ze meestal toch de hegemonie van heteronormativiteit te herbevestigen. Holebirepresentaties worden immers vaak gekenmerkt door stereotypering en heteroflexibiliteit. Bovendien is seksualiteit in het mainstream en soms zelfs in het alternatieve mainstream popgenre onderhevig aan commercialisering: het wordt gezien als een instrument om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken (o.a. Cover, 2004; Diamond, 2005; Dyer, 1993; Streitmatter, 2009).

Toch bestaan er ook verzetsstrategieën, die ingaan tegen de dominantie van heteronormativiteit en fluïde gendergrenzen verdedigen. Een populaire verzetsstrategie is gender bending, een praktijk die focust op genderambigüiteit door te spelen met genderstereotypen, gebruikmakend van ironische genderparodieën. Gender bending komt tot uiting in representatiestrategieën die spelen met de traditionele gendernormen en -rollen en deze omkeren (o.a. Chatzipapathodoridis, 2017; Van Bauwel, 2005, 2006). Camp en vogueing zijn twee specifieke verzetsstrategieën waarin gender bending centraal staat. Camp representaties maken gebruik van ironische en vaak theatrale genderparodieën door middel van bijvoorbeeld cross-dressing en keren zo de traditionele gendernormen om (o.a. Butler, 1990,1993; Van Bauwel, 2006). Vogueing, een dansstijl afkomstig uit de *ballroom* subcultuur en gebaseerd op stilering waarbij de poses op de cover van het tijdschrift *Vogue* als inspiratiebron dienen, is een verzetspraktijk die populair is bij de holebigemeenschap. De uitgevoerde dansbewegingen bieden verzet tegen de dominantie van de genderdichotomie. Helaas zijn deze verzetsstrategieën vaak het slachtoffer van commercialisering, waardoor ze een groot deel van hun kritisch potentieel verliezen. Dit bewijst dat er nog veel plaats is voor verbetering wat betreft genderrepresentaties van holebi's in de populaire muziekcultuur, waarin heteronormativiteit nog steeds domineert (Chatzipapathodoridis, 2017; Jackson, 2002; Mazzone & Peressini, 2013).

## Onderzoeksdesign

De literatuurstudie besprak verschillende representatiestrategieën van holebi's. Zowel hegemonische als verzetsstrategieën van genderrepresentatie kwamen aan bod. Hoewel de 21<sup>ste</sup> eeuw een grotere visibiliteit met zich meebracht van holebi's op wettelijk en cultureel vlak, vervalt de diversiteit van culturele holebirepresentaties nog vaak in stereotiepe, heteronormatieve afbeeldingen (Battles & Hilton Morrow, 2002; Dhaenens, 2014; Meyer, 2010). Bovendien laat de bestaande literatuur nog ruimte voor een onderzoek dat focust op verschillende genderrepresentatiestrategieën van holebi's in hedendaagse<sup>22</sup> muziekvideo's van verschillende artiesten die behoren tot het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit. Het doel van deze masterproef is bijgevolg om te onderzoeken in welke mate genderrepresentaties van holebi's in de populaire muziekcultuur bijdragen tot de hegemonie van dan wel het verzet tegen heteronormativiteit in de populaire cultuur van de 21<sup>ste</sup> eeuw. Deze studie kan dan gebruikt worden ter vergelijking met vroegere onderzoeken naar holebirepresentaties in de populaire cultuur om te bekijken hoe deze geëvolueerd zijn: in welke mate bezitten deze representaties nog een heteronormatief karakter en in welke mate zijn ze meer cultureel divers geworden? Ook kan deze studie dienen als vertrekpunt en hulpmiddel voor muzikartiesten en producers – of andere personen die actief zijn in de populaire cultuur – die de culturele diversiteit van holebirepresentaties willen garanderen in hun producten.

Er zal een empirische studie uitgevoerd worden die zowel de ideologische hegemonie als het kritisch potentieel onderzoekt van genderrepresentaties van holebi's in het hedendaagse mainstream en alternatieve mainstream popgenre. Bijvragen die zullen helpen een antwoord te geven op de onderzoeksvraag zijn de volgende: hoe komt dit hegemonisch karakter of kritisch potentieel van de genderrepresentaties tot uiting in de muziekvideo's? Hoe incorporeren verschillende *queer* genderrepresentaties de praktijk van *gender bending*?

Dit deel start met de duiding en verantwoording van de gebruikte onderzoeksmethode: kwalitatieve, tekstuele analyse. Daarna volgt de praktische toepassing van deze methode op dit onderzoek van genderrepresentatiestrategieën in muziekvideo's uit het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit, waarbij ook de betrouwbaarheid van deze studie besproken wordt.

### 1. Kwalitatieve, tekstuele analyse als onderzoeksmethode

Concreet zal er gebruikt gemaakt worden van discoursanalyse, meer bepaald tekstuele analyse. Deze onderzoeksmethode, vaak gebruikt in het onderzoeksveld van de *cultural studies* en gebaseerd op literaire studies, het poststructuralisme en semiotiek, is een populaire methode om mediacontent te

---

<sup>22</sup> Alle muziekvideo's die opgenomen zijn in de steekproef zijn gereleased tussen 2013 en 2018.

onderzoeken binnen het constructief-kritische paradigma (Fürsich, 2009). Het interpretatieve paradigma gaat uit van een relativistische ontologie, dat uitgaat van het bestaan van meerdere realiteiten, en een subjectivistische epistemologie. Dit betekent dat dit perspectief stelt dat betekenissen voortkomen uit de interactie tussen de onderzoeker en het onderzoeksobject (Denzin & Lincoln, 2011; Willis, 2007). Het kritische perspectief bouwt hierop verder door te stellen dat kennis nooit waardenvrij kan zijn (Willis, 2007), een uitgangspunt dat overgenomen zal worden in dit onderzoek. We gaan er dus van uit dat een onderzoek nooit volledig objectief kan zijn: het wordt steeds beïnvloed door de uitvoerende wetenschapper.

Het uitgangspunt van een kwalitatieve, tekstuele analyse is dat elke geschreven en ongeschreven culturele praktijk of product bestudeerd kan worden als tekst. Dit benadrukt de autonomie van culturele praktijken en objecten als zelfstandige betekenisdragers, die losstaan van de bedoelingen van de auteur en de receptie door het publiek (Fairclough, 2003; Fürsich, 2009; Jorgensen & Phillips, 2002). Tekstuele analyses willen niet enkel tonen hoe een bepaalde realiteit wordt voorgesteld, maar onthullen ook welke culturele en ideologische assumpties een dergelijke representatie van de realiteit legitimeren. In tegenstelling tot kwantitatief onderzoek, is het doel van een kwalitatieve, tekstuele analyse bijgevolg het begrijpen en niet het verklaren van een bepaald fenomeen (Brackett, 2000; Denzin & Lincoln, 2011). Het doel van deze onderzoeksmethode is bijgevolg om het ideologische hegemonische karakter en/of emancipatorisch potentieel aan te duiden van een tekst als een autonoom stadium tussen de productie en receptie ervan.

## 2. Kwalitatieve, tekstuele analyse in de praktijk

Dit deel zal dieper ingaan op de concrete toepassing van kwalitatieve, tekstuele analyse in dit onderzoek. Eerst wordt de samenstelling van de steekproef besproken, die tot stand zal komen dankzij een *open sampling*-strategie en dus nog zal veranderen gedurende het onderzoek (Jorgensen & Phillips, 2002). Uiteindelijk zal de steekproef bestaan uit muziekvideo's, die holebithematieken representeren van hedendaagse mainstream en alternatieve mainstream popartiesten. Daarna wordt er dieper ingegaan op de toepassing van de kwalitatieve, tekstuele analyse.

### 2.1. Samenstelling van de steekproef

Net zoals in elk empirische studie zal er ook in dit onderzoek een steekproef worden samengesteld, waarop een kwalitatieve, tekstuele analyse zal worden toegepast. Doordat de tekstuele analyse open en in de diepte gericht zal zijn, zal de steekproef een beperkter aantal onderzoekseenheden omvatten dan bij een kwantitatief onderzoek. Hierdoor zullen de resultaten – in tegenstelling tot bij kwantitatief onderzoek – niet veralgemeend kunnen worden. Dit vormt echter geen probleem, gezien dit niet het doel is van deze studie (Den Boer, Bouwman, Frissen & Houben, 2005). De steekproef zal dus niet willekeurig samengesteld worden, maar deze zal met opzet gekozen cases bevatten, die allemaal een

eigen bijdrage leveren aan het onderzoek. Conform het kritisch-constructivistisch paradigma, zijn we zijn ons ervan bewust dat het samenstellen van de steekproef op een subjectieve manier zal gebeuren en daarom sterk afhangt van de uitvoerende wetenschapper. Bovendien zullen de cases niet als individuele teksten bestudeerd worden, maar wel als een uiting van meer universele sociale en ideologische processen, die plaatsvinden in de hedendaagse populaire muziekcultuur (Jorgensen & Phillips, 2002). De definitieve selectie van de steekproef zal gebeuren tijdens het uitvoeren van het onderzoek zelf om zo de flexibiliteit en openheid ervan te behouden. Deze open *sampling*-strategie is gebruikelijk binnen het constructivistisch-kritische paradigma (Jorgensen & Phillips, 2002; Schatzmann & Strauss, 1973).

De opname van cases zal gebeuren op basis van het aantal views de muziekvideo's hebben op *Youtube*<sup>23</sup>, de halebithematieken die ze representeren in de beeldvorming en/of de lyrics en nuttige achtergrondinformatie van de artiest, zoals bijvoorbeeld zijn of haar eigen seksualiteit of zijn of haar inzet voor de halebigeenschap. In tegenstelling tot televisie en films, zijn muziekvideo's minder vaak het onderwerp van een diepgaande analyse die rekening houdt met culturele en ideologische kenmerken. Toch kunnen ook beelden uit muziekvideo's, complementair aan een bepaalde songtekst, een bepaalde betekenis bevatten (Jacke, 2010; Railton & Watson, 2011).

Concreet zal er een tekstuele analyse worden uitgevoerd op een steekproef van veertien hedendaagse muziekvideo's, die behoren tot het mainstream en het alternatieve mainstream popgenre en halebithematieken representeren in beeldtaal. Ook de lyrics zullen steeds meegenomen worden in de analyse, gezien er betekenissen kunnen voortkomen uit de link tussen een songtekst en een bepaalde beeldvormingsstrategie (Jacke, 2010; Railton & Watson, 2011). Uit deze tekstuele analyse zal dan blijken welke representatiestrategieën toegepast worden om halebithematieken te representeren en in welke mate halebirepresentaties in de populaire muziekcultuur bijdragen tot een cultureel diverse afbeelding van de halebigeenschap. Popmuziek – alle genres die vanuit blues, jazz en folk zijn gegroeid – uit zowel het mainstream als het alternatieve mainstream circuit komt aan bod, gezien beide circuits gericht zijn op de massamarkt en een groot maatschappelijk bereik hebben (Keunen, 2014).

De steekproef bestaat uit:<sup>24</sup>

- 'The Loving Cup', Christine & the Queens
- 'Desire', Years & Years en Tove Lo

---

<sup>23</sup> Het *Youtube*-account waarop de muziekvideo het meeste *views* haalt zal hier als referentiepunt dienen. Dit zal niet altijd het officiële *Youtube*-account van de uitvoerende artiest zijn.

<sup>24</sup> Zie bijlage 1 voor de legitimering van de opname van deze muziekvideo's in de steekproef.

- ‘*On Your Side*’, The Veronicas
- ‘*What’s It Gonna Be*’, Shura
- ‘*Shy*’, The Magician en Brayton Bowman
- ‘*Real MVP*’, Siya
- ‘*Spa Day*’, Lelf
- ‘*Sleepover*’, Hayley Kiyoko
- ‘*Queen*’, Perfume Genius
- ‘*Make Me Feel*’, Janelle Monáe
- ‘*High School Never Ends*’, Mykki Blanco en Woodkid;
- ‘*Really Don’t Care*’, Demi Lovato en Cher Lloyd
- ‘*Togetherness*’, Fischerspooner
- ‘*Heaven*’ van Troye Sivan en Betty Who.

## 2.2. Verloop tekstuele analyse<sup>25</sup>

De kwalitatieve, tekstuele analyse van de muziekvideo’s zal gebaseerd zijn op het denotatie/connotatie-principe<sup>26</sup> van Barthes (1977). Allereerst zal er gewerkt worden op descriptief niveau. De denotatie wordt duidelijk gemaakt met als doel vat te krijgen op de algemene inhoud en de opname van de case in de steekproef te legitimeren. Vragen als wie, wat, waar en hoe zullen helpen om een beeld te krijgen van het plot van de muziekvideo. Ook relevante achtergrondinformatie van de artiest wordt mee in acht genomen. De volgende fase van de analyse gebeurt op interpretatief niveau. Hieraan voorafgaand zullen de muziekvideo’s ingedeeld worden in segmenten op basis van hun structuur van de songtekst, zoals Vernallis (2004) ook doet<sup>27</sup>. Vervolgens zal er een *close reading* van deze segmenten plaatsvinden met als doel de betekenis van dat wat op descriptief niveau werd blootgelegd te deconstrueren. Deze *close reading* zal gebeuren op een inductieve manier met een ideologische, maar door theorie ingegeven, kritische blik (Denzin & Lincoln, 2011; Fürlich, 2009).

---

<sup>25</sup> Zie bijlage 2 voor een schematische en uitgeschreven analyses per case.

<sup>26</sup> Er bestaan echter heel wat kritieken op dit principe. Zo stelt Stuart Hall (1980) dat de concepten ‘denotatie’ en ‘connotatie’ vaak een verkeerde invulling krijgen. Rekening houdend met deze kritiek, ziet dit onderzoek ‘denotatie’ als de letterlijke betekenis van een woord of beeld. ‘Connotatie’ is bijgevolg de associatieve betekenis, die veranderlijk is. Dit onderscheid is echter slechts analytisch en daarom zelden toepasbaar op de realiteit, gezien denotatie en connotatie zich vaak met elkaar vermengen. Bij zijn overgang van structuralisme naar poststructuralisme, bekritiseerde ook Barthes (1977) zelf dit principe door te stellen dat denotatie vaak het effect is van connotatie.

<sup>27</sup> De structuur van de nummers was niet altijd even duidelijk. Daarom wordt er soms gewerkt met ‘delen’ in plaats van met refreinen en strofen. Dit is bijvoorbeeld het geval in ‘*Togetherness*’ van Fischerspooner.

Gebaseerd op Vernallis<sup>28</sup> theorie rond de analyse van muziekvideo's (2004), zullen relevante parameters – lyrische, narratieve en cinematografische elementen gelinkt met de genderrepresentatie van holebi's – gebruikt worden om de verschillende segmenten analyseerbaar te maken. Deze parameters worden in de tekst gezocht, benoemd en geanalyseerd op basis van de in de literatuurstudie besproken genderrepresentatiestrategieën. Er zal een grondige thematische analyse plaatsvinden van elk segment van een muziekvideo met als doel de thema's waaraan holebirepresentaties gelinkt worden te onderzoeken. Op basis van deze kritische, tekstuele analyse, die alle relevante parameters zal benoemen en in de mate van het mogelijke zal linken met de in de literatuurstudie besproken genderrepresentatiestrategieën, zullen tenslotte het hegemonisch karakter dan wel het kritisch potentieel van de genderrepresentaties van holebi's in de hedendaagse populaire muziekcultuur in kaart worden gebracht. Screenshots uit de muziekvideo's en *quotes* uit lyrics zullen gebruikt worden ter illustratie, wanneer dit relevant blijkt te zijn.

### 2.3. Betrouwbaarheid

Het is nodig om een aantal zaken op te merken met betrekking tot de betrouwbaarheid en de reikwijdte van dit onderzoek. De beeldvorming in muziekvideo's is immers erg flexibel, waardoor ze vatbaar is voor meerdere, verschillende interpretaties. Zoals reeds gezegd, gaat het kritisch-constructivistisch perspectief ervan uit dat een kwalitatieve, tekstuele analyse daarom nooit volledig objectief is: de uitvoerende wetenschapper zal steeds een subjectieve invloed hebben op de interpretatie van de teksten. Deze studie spitst zich toe op holebirepresentaties in de media, die steeds een vorm van de realiteit representeren en niet dé realiteit zelf. De resultaten kunnen bijgevolg niet gegeneraliseerd worden naar persoonlijke ervaringen van homo- of biseksuelen personen zelf (Den Boer e.a., 2005; Denzin & Lincoln, 2011; Fürsich, 2009; Willis, 2007).

Daarbij komt dat muziekvideo's in het mainstream, maar ook in het alternatieve mainstream popcircuit steeds gemaakt worden vanuit een commercieel oogpunt. Het promoten van het nummer en de artiest is prioritair. Het representeren van holebi's gebeurt dus dikwijls vanuit commerciële overtuigingen: holebirepresentaties blijven dan vaak heteronormatief om zowel een holebipubliek aan te spreken als een conservatiever, heteroseksueel publiek niet tegen de borst te stoten. Dit wil echter niet zeggen dat deze representaties geen kritische elementen kunnen bevatten, maar deze genderrepresentaties zullen in de meeste gevallen toch een sterk hegemonisch karakter hebben om een zo breed mogelijk publiek aan te spreken. De content moet bijgevolg steeds geanalyseerd worden rekening houdend met dit commercieel doel (Anderson, 2012; Balaji, 2009; Diamond, 2005).

---

<sup>28</sup> Vernallis (2004) wilde doen met muziekvideo's wat Bordwell (1985) gedaan had met film: een gestructureerd analysemodel opstellen voor dit type mediacontent, rekening houdend met de socio-culturele eigenschappen van dit medium.



## Resultaten

Dit deel bespreekt de resultaten van de kwalitatieve, tekstuele analyse van veertien muziekvideo's op basis van de gevonden representatiestrategieën en thema's. Er zijn vier grote, algemene representatiestrategieën die verder onderverdeeld en meer gedetailleerd besproken worden: de representatie van queer seksuele en genderidentiteiten in een droomwereld, de representatie van queer seksuele en genderidentiteiten in de private sfeer, parodiëring van heteronormatieve representaties en de transformatie van heteronormatieve narratieven. De ophijsting van voorbeelden en illustraties is niet-exhaustief. Het kan zijn dat een representatiestrategie ook in andere cases terug te vinden is, maar enkel de meest relevante voorbeelden worden hier ter illustratie gebruikt.

### 1. 'I'm feeling like a rockstar': seksualiteit en gender in een droomwereld

Le1f zingt in zijn nummer 'Spa Day' het volgende: 'I'm feeling like a rockstar'. Deze lyric kan gelinkt worden aan de eerste bevinding van dit onderzoek: seksualiteit en gender worden vaak afgebeeld in een hyperreële, utopische droomwereld. Er kwamen twee manieren naar voren waarop dit gebeurt: glamourisatie en sacralisering. Glamourisatie van seksualiteit en gender houdt in dat queer seksuele en genderidentiteiten worden geromantiseerd: er bestaat een verborgen, inclusieve, queer wereld, waar iedereen zichzelf kan zijn en eindeloos kan feesten. Deze representatiestrategie schept een ultrapositief, dan wel onrealistische beeld van de ervaring van holebi's en gaat voorbij aan de politieke en sociale moeilijkheden die ze ondervinden. Biseksuele belichting en het linken van queer seksuele en genderidentiteiten met alcohol en drugs zijn twee strategieën die gebruikt worden om de glamourisatie van seksualiteit en gender te uiten.

Sacralisering van seksualiteit en gender betekent dat deze zaken als iets goddelijks worden gezien. Personages die diversiteit en vrijheid van seksualiteit en gender promoten, krijgen een goddelijke status toebedeeld, waardoor er in dialoog gegaan wordt met heteronormatieve, culturele en religieuze tradities. Een representatiestrategie die gelinkt is met sacralisering gaat ten slotte seksualiteit en gender vervreemden van het aardse. Queer seksuele en genderidentiteiten worden losgekoppeld van de wereldse realiteit en worden beschouwd als niet-menselijke curiositeiten.

#### 1.1. Glamourisatie van seksualiteit en gender

Allereerst is het belangrijk om kort te schetsen wat er net bedoeld wordt met 'glamour'. Volgens het *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* betekent dit woord een opwindende, vaak illusionaire of romantische aantrekkingskracht. Dit gaat dus verder dan wat de traditionele link tussen glamour met glitter en decadentie: het slaat op een representatiestrategie in de visuele cultuur die iets aantrekkelijk maakt dat op het eerste gezicht misschien als saai, vervelend of ongenietbaar wordt beschouwd (Whitesell, 2006). Toegepast op deze studie kan deze representatiepraktijk dus gebruikt worden om homo- en

biseksualiteit toegankelijker te maken voor een groter publiek door van seksualiteit en gender een groot spektakel te maken. Alles wordt tot in de details gestileerd, waardoor een soort onrealistische, mystieke droomwereld wordt gecreëerd die de dominantie van heteronormativiteit niet bedreigt en waarin lust en nachtelijke escapades centraal staan. Er bestaat een afstand tussen de wereld van sommige muziekvideo's waarin holebipersonages worden getoond en de wereld waarin wij leven. Dit is bijvoorbeeld het geval in *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo, *'Make Me Feel'* van Janelle Monáe, *'The Loving Cup'* van Christine & the Queens en *'Really Don't Care'* van Demi Lovato en Cher Lloyd. Deze muziekvideo's doen uitschijnen dat homo- en biseksualiteit volledig geaccepteerd worden – meer nog: gevierd worden – en gaan de problemen die homo- en biseksuele personen in realiteit ondervinden, volledig uit de weg. Bovendien stellen deze muziekvideo's dat deze glamoureuze queer wereld verborgen is: het hoofdpersonage behoort in het begin vaak nog niet tot de *inner circle* en heeft dus nog geen weet van de nachtelijke feesten vol dans, glitter en lust. Zeker *'The Loving Cup'* benadrukt de geheimzinnigheid van deze queer wereld door het hoofdpersonage een dubbelleven te laten leiden, wat maakt dat zijn omgeving niets afweet van zijn nachtelijke escapades als *femme man*<sup>29</sup>.

Naast een representatiestrategie, kan glamour ook een inherente eigenschap zijn van zowel mannelijke als vrouwelijke personen of personages. Glamour als eigenschap wekt emoties op als jaloezie, opwinding of een verlangen naar identificatie met die persoon. Bij mannen is dit meestal gelinkt met wat ze doen, met name heldhaftig gedrag. Bij vrouwen is het traditioneel hun uiterlijk dat maakt dat ze de eigenschap 'glamour' krijgen toegekend (Whitesell, 2006). De onderzochte muziekvideo's maakten gretig gebruik van glamoureuze personages, gezien spektakel verkoopt, maar deden dit op een eigen manier. Het zijn vaak net mannelijke personages die hun glamoureuze persoonlijkheid tot uiting brengen via hun uiterlijk door aan *drag* te doen of in een minder extreme vorm door aan genderbending te doen door het dragen van make-up, juwelen en traditioneel vrouwelijke kleding als kanten body's, jurken of bh's. Dit is bijvoorbeeld het geval in *'The Loving Cup'* van Christine & The Queens, *'Spa day'* van Lelf, *'Really Don't Care'* van Demi Lovato en Cher Lloyd en *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo. In *'Queen'* van Perfume Genius komt dit het meest tot uiting: niet alleen de visuals, maar ook de lyrics (*'Do you know your queen'* en *'no family is safe when I sashay'*) benadrukken het glamoureuze leven en karakter van een *drag queen*, die als autoritair personage bovendien de typische witte, heteroseksuele mannen van hun zeggenschap ontdoet.

Hoewel dus veel van de onderzochte muziekvideo's de strategie van glamourisatie van seksualiteit en gender toepassen in ofwel de representatie van de setting, ofwel de representatie van de personages

---

<sup>29</sup> De termen *'butch'* en *'femme'* worden door de holebigemeenschap gebruikt om te duiden of een persoon meer traditioneel mannelijke dan wel vrouwelijke eigenschappen heeft (Tripp, 1975).

zelf, moet er wel opgemerkt worden dat het niveau van *queerness* sterk verschilt van muziekvideo tot muziekvideo. Hierin spelen voornamelijk de intersectionaliteit van de afgebeelde identiteiten en de conformiteit aan de heteronormatieve schoonheidsidealen een rol. In *'Desire'* van Years & Years worden er dan wel personages van verschillende etnisch-culturele oorsprong afgebeeld, ze conformeren wel aan de dominante schoonheidsidealen. Het subversieve karakter van deze muziekvideo wordt daardoor toegankelijker gemaakt voor het grote publiek: de queer karaktertrekken van de personages zijn makkelijker te aanvaarden, indien het gaat om personen die conformeren aan de heteronormatieve schoonheidsidealen. In *'Spa Day'* van Le1f wordt aan deze schoonheidsidealen voorbijgegaan. Zo worden er bijvoorbeeld niet enkel mannen en vrouwen met afgetrainde modellichamen getoond, maar ook meer realistische lichaamstypes komen in beeld. *'The Loving Cup'* betreft ook 'leeftijd' mee in de representatie van identiteit door een oudere, Aziatische man te tonen. Opvallend is wel dat het vaak slechts nevenpersonages zijn die voorbijgaan aan de traditionele heteronormatieve schoonheidsidealen, terwijl queer karaktertrekken van de protagonisten vaak makkelijker aanvaardbaar zijn voor het grote publiek<sup>30</sup>.



Heteronormatieve schoonheidsidealen worden doorbroken in *'Spa Day'*



Intersectionaliteit van identiteit in *'The Loving Cup'*

### 1.1.1. *Bisexual lighting*<sup>31</sup>

*Bisexual lighting* of biseksuele belichting, een representatiestrategie die bijdraagt tot de glamourisatie van gender en seksualiteit, betekent dat de belichting de kleuren van de vlag van biseksualiteit representeert: roze, paars en blauw. Hoewel hier nog maar weinig wetenschappelijk onderzoek naar is gedaan, werd de term *'bisexual lighting'* in 2014 wel opgepikt door de (online) holebigemeenschap op sites zoals Tumblr en Twitter. Het zou een subtiele manier zijn om biseksualiteit te suggereren en komt terug in films of televisieseries waar inderdaad een biseksuele thematiek aanwezig is, zoals *'Atomic Blonde'*, *'San Junipero'*, een aflevering van de Netflixreeks *'Black Mirror'* en de film *'Moonlight'* die verschillende awards won (David, 2018; Geffen, 2018; Pierpoint, 2018). Eén van de

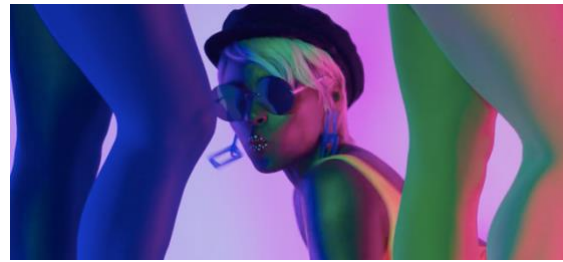
<sup>30</sup> Dat komt natuurlijk mede door het commercieel doel van de muziekvideo. Mensen kopen vaak sneller iets dat ze mooi en aantrekkelijk vinden (Anderson, 2012; Balaji, 2009; Diamond, 2005).

<sup>31</sup> Hoewel er weinig tot geen wetenschappelijke bronnen te vinden zijn omtrent dit fenomeen, is het toch relevant om biseksuele belichting aan te halen, gezien de populariteit van de term in de holebigemeenschap. Wel moet opgemerkt worden dat deze studie niet ijvert voor het erkennen van biseksuele belichting als een representatiestrategie van biseksualiteit, gezien hier nog meer wetenschappelijk onderzoek voor nodig is.

onderzochte cases zorgde mee voor de heropleving en een hernieuwde interesse in deze term, namelijk *'Make Me Feel'* van Janelle Monáe. In deze muziekvideo, waarin biseksuele belichting bijna continue aanwezig is, zingt Monáe dat ze *'emotional, sexual bender'* is: voor haar primeert niet het geslacht en gender van de andere persoon in een romantische relatie, maar wel het gevoel dat die persoon haar geeft. Andere voorbeelden van onderzochte cases waar deze biseksuele belichting naar voren trad, zijn *'Queen'* van Perfume Genius, *'Togetherness'* van Fischerspooner en de eindscène van *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo.



De lucht als biseksuele belichting in *'Queen'*



Biseksuele belichting in *'Make Me Feel'*

Lara Thompson, professor van het vak 'film' op de Middlesex University in Londen, zegt dat ze eerst nog meer voorbeelden van deze biseksuele belichting moet zien, voordat ze het bestaan van een dergelijk fenomeen erkent. Wel gelooft ze in het potentieel van belichting als middel om biseksualiteit voor te stellen, maar Thompson denkt niet dat biseksuele belichting de bestaande stereotypen omtrent biseksualiteit voldoende kan doorbreken, gezien het hier enkel gaat over esthetiek. Bovendien stelt ze dat roze en blauwe belichting in films en televisieseries vaak gebruikt wordt om een nostalgische sfeer te creëren die verwijst naar de jaren 1980 en 1990. Ook geeft het vrouwen een hyperseksuele en ultravrouwelijke uitstraling, wat natuurlijk kan bijdragen aan het commerciële doel van een muziekvideo in een heteronormatieve populaire cultuur (Pierpoint, 2018). Of biseksuele belichting een bewust gebruikte, doch subtiele representatiestrategie is van biseksualiteit laat deze studie in het midden. Als dit echter het geval zou zijn, zou het alleszins niet in grote mate bijdragen aan een diverse representatie van de holebigemeenschap, gezien het hier eerder gaat om een impliciete suggestie van biseksualiteit via een esthetiek dan om de uitdieping van de identiteit van een biseksueel personage. Wat wel zeker is, is dat het bijdraagt tot de creatie van een visueel aantrekkelijk, glamoureuze en erotische setting.

### *1.1.2. Alcohol & drugs*

Een andere strategie die bijdraagt tot de glamourisatie van gender en seksualiteit is de geromantiseerde representatie van alcohol- en druggebruik. Zowel de studie van Gruber, Thau, Hill,

Fisher & Grube (2005)<sup>32</sup> als de studie van Primack, Dalton, Carroll, Agarwal & Fine (2008)<sup>33</sup> vonden dat er in bijna 1/2<sup>de</sup> van de onderzochte muziekvideo's sprake was van impliciete verwijzingen naar dan wel expliciete representatie van middelengebruik. In ruim 1/3<sup>de</sup> van de gevallen was er sprake van een expliciete representatie van de consumptie van alcohol, tabak, cannabis of andere niet-gedefinieerde *soft* en *hard drugs*. Primack et al. (2008) stellen dat middelengebruik vaak gepaard gaat met sociale goedkeuring en seks: het wordt in populaire muziekvideo's vaak geassocieerd met positieve gevolgen. Natuurlijk zijn deze studies niet toegespitst op muziekvideo's die holebithematieken bevatten, dus deze cijfers zijn louter ter illustratie dat ook andere studies concluderen dat alcohol- en druggebruik in populaire muziekvideo's vaak voorkomt.

Uitspraak doen over het middelengebruik en -misbruik in de holebigemeenschap zelf is geen voor de hand liggende taak. Veel onderzoeken stellen dat het middelengebruik in de holebigemeenschap hoger ligt dan bij heteroseksuele personen. Dit zou te maken hebben met sociale moeilijkheden, zoals discriminatie en homofobie, waar ze mee te maken krijgen (Hughes & Eliason, 2002; Hughes & Wilsnack, 1997; McKirnan & Peterson, 1989; Satre, 2006). Deze stellingen moeten natuurlijk met de nodige voorzichtigheid geïnterpreteerd worden wat betreft de steekproeven en de verouderingsgraad van de resultaten, maar ze tonen wel aan dat de holebigemeenschap niet vreemd is van alcohol en drugs. Toch wordt middelengebruik niet gerepresenteerd vanwege een drang naar realisme: het bevordert eerder de glamourisatie van gender en seksualiteit. Dit is bijvoorbeeld het geval in 'Spa Day' van Lelf: dit nummer normaliseert het gebruik van alcohol en – *soft* – drugs door de sociale goedkeuring en de positieve effecten ervan te tonen.

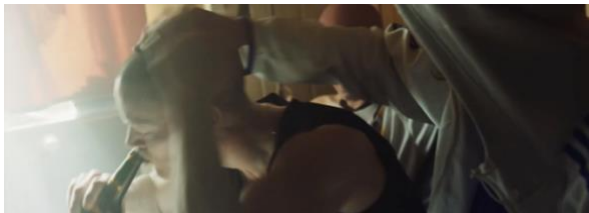
Een ander voorbeeld van een geanalyseerde case waarin alcohol- en druggebruik expliciet voorkomt is 'Shy' van The Magician en Brayton Bowman. De twee bevriende, heteroseksuele koppels roken zowel sigaretten als cannabis samen. Vernallis (2014) stelt dat de representatie van alcohol- en druggebruik in muziekvideo's mogelijks een onvoorspelbare shift in het bewustzijn van de personages inleidt, die niet gelegitimeerd moet worden. Na de shots waarin de heteroseksuele koppels samen roken, volgt er een plottwist, die zal eindigen in een homoseksuele kus tussen zowel de twee jongens als de twee meisjes. Vanuit Vernallis' theorie kan dit geïnterpreteerd worden als een gevolg van hun onderdrukte bewustzijn dat niet gelegitimeerd moet worden, noch gevolgen zal hebben voor hun heteroseksuele relaties.

---

<sup>32</sup> Deze studie onderzocht 359 muziekvideo's die tussen 15 uur en 23 uur werden uitgezonden op de Amerikaanse zenders MTV en BET (Gruber et al., 2005).

<sup>33</sup> In deze studie werden de 279 populairste nummers van 2005 volgens Billboard Magazine onderzocht op middelengebruik (Primack et al., 2008)

'*High School Never Ends*' van Mykki Blanco en Woodkid is een voorbeeld van een nummer waarin alcoholgebruik expliciet in beeld wordt gebracht en middelengebruik door beelden gesuggereerd wordt. De lyrics maken het gebruik van *hard drugs* wel expliciet: '*Popping pills, this molly heat and they're rising on their feet. Take some xans to come down, now I'm feeling dead.*' De beelden maken alcoholgebruik expliciet, terwijl druggebruik gesuggereerd wordt. Er worden close-ups van Mykki's gezicht getoond waarin hij duidelijk in extase is: deze beelden in combinatie met de lyrics suggereren dat druggebruik. Bovendien drinken enkele jongens, die behoren tot de neonazistische groep, zich moed in voordat ze de Indiaase jongen met queer identiteit aanvallen. Ook roken ze iets: gezien het rebelse karakter, het deviante gedrag en de alcoholconsumptie van de groep, is dit waarschijnlijk geen gewone sigaret, maar wel marihuana of dergelijke. In deze muziekvideo worden alcohol- en druggebruik echter niet geromantiseerd: deze zaken worden immers gelinkt met geweld, haat en zowel fysieke als emotionele pijn. Ook in '*On Your Side*' van The Veronicas wordt alcohol- en druggebruik niet geromantiseerd, maar worden de negatieve fysieke en sociale effecten getoond.



Alcoholgebruik in '*High School Never Ends*'



Suggestie van cannabisgebruik in '*High School Never Ends*'

## 1.2. Sacralisering van gender en seksualiteit

Een tweede representatiestrategie voor het idealiseren van seksualiteit en gender is het sacraliseren van seksualiteit en gender. Opvallend hierbij is de link tussen seksualiteit en religie, gezien deze twee begrippen vaak met elkaar contrasteren. Seksualiteit is bovendien gelinkt aan het menselijke lichaam: de materiële drager van onhandelbare en irrationele lusten en emoties dat door religie vaak als bedreigend beschouwd wordt, indien niet gereguleerd en gecontroleerd. In religie geldt monogamie met procreatie als norm: alle seksuele intimiteit met een ander doel wordt als duivels beschouwd en homo- en biseksualiteit worden afgeweerd. Fysieke intimiteit heeft bovendien geen plaats in het publieke leven, maar moet binnen de muren van de slaapkamer gehouden worden. Zo ontstaat er een realiteit waarin rationaliteit (de geest) recht tegenover verlangen (het lichaam) komt te staan (Coakley, 1997).

Religieuze holebi's staan echter voor een nog grotere moeilijkheid: zij moeten niet enkel, zoals heteroseksuelen, hun seksualiteit onderdrukken, maar zelfs veranderen om te voldoen aan de religieuze normen. Zij staan voor een existentieel dilemma: hoe kunnen zij hun geloof met hun identiteit combineren? Er bestaan verschillende studies die deze problematiek onderzoeken en daaruit

blijkt dat er een individualisering van geloof plaatsvindt, zowel bij hetero- als homo- en biseksuele personen. Holebi's gaan dan als het ware hun religie door een zeef halen<sup>34</sup>: ze gebruiken wat nuttig is voor hen en negeren al de andere informatie. Ze beginnen met andere woorden een creatieve dialoog met traditie (Dufour, 2002; Wilcox, 2002). Dit existentieel dilemma vormt het centrale thema in *'Heaven'* van Troye Sivan en Betty Who. Troye vraagt zich in dit nummer af hoe hij ooit door God geaccepteerd kan worden zonder zijn identiteit en seksualiteit te moeten veranderen. Dit komt vooral in de lyrics tot uiting: *'Without losing a piece of me, how do I get to heaven?'* en *'So if I'm losing a piece of me, maybe I don't want heaven?'*

Andere muziekvideo's gaan dit contrast tussen religie en seksualiteit net exploiteren: queer personages die volledig in het reine zijn met hun seksualiteit en seksuele vrijheid propageren, worden als het ware heilig verklaard en als goden weergegeven. Dit is het absoluut het geval in *'Togetherness'* van Fischerspooner. In *'Togetherness'* krijgen de twee zangers, Casey en Caroline, allebei een goddelijke status<sup>35</sup>.

#### 1.2.1. Vervreemding van het aardse

Verschillende muziekvideo's representeren homoseksualiteit als iets dat boven het aardse uitstijgt: queer personen krijgen als het ware een goddelijke status en er ontstaat een dialoog en/of conflict met bepaalde religieuze en culturele tradities. Ook *'What's It Gonna Be'* van Shura en *'Make Me Feel'* van Janelle Monáe vervreemden seksualiteit en gender van het wereldse. Deze twee clips doen dit echter niet echt door sacralisering, maar wel door queer seksuele en genderidentiteiten voor te stellen als buitenaardse curiositeiten. Queer seksuele en genderidentiteiten verliezen dan hun goddelijke status, maar worden beschouwd als *science fiction*, waarbij queer personages worden gerepresenteerd als onbekende, niet-menselijke curiositeiten. Deze representatiestrategie geeft dus opnieuw vaak een niet-realistisch karakter aan queer seksuele en genderidentiteiten, waardoor een belangrijk deel van het subversief potentieel verloren gaat, en draagt bij tot de glamourisatie van gender en seksualiteit door het voorstellen van queer personen als curiositeiten.

Zowel in de setting als in de vestimentaire codes van *'What's it Gonna Be'* zijn er verwijzingen naar het buitenaardse terug te vinden: in Shura's kamer staan een telescoop, een vlag van ET, een ET-figuurtje, Shura zelf draagt een t-shirt van NASA en in de scène in de theaterzaal heeft Sarah een jeansvest aan met een verwijzing naar Alf, een buitenaards figuurtje uit een sitcom die op televisie is uitgezonden tussen 1986 en 1990. Ook het plan dat Shura en Nick uitwerken om in contact te komen met de personen waarop ze verliefd zijn, vermeldt dat ze moeten proberen om 'de planeten' van Sarah

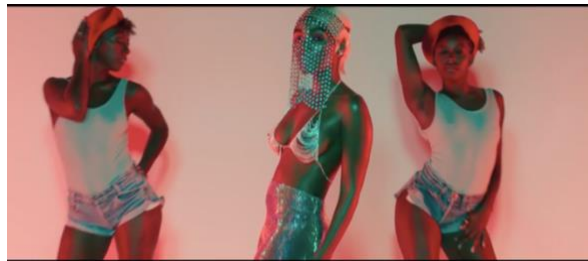
---

<sup>34</sup> In de literatuur wordt dit begrip 'sifting' genoemd (Dufour, 2000; Wilcox, 2002).

<sup>35</sup> Zie bijlage 3 voor een gedetailleerde beschrijving van sacralisering in *'Togetherness'*.

en Brad te begrijpen. Op het moment dat de plottwist wordt ingeleid bij Sarah en Shura, bevinden ze zich bovendien in het wetenschapslokaal, waar ze een kikker bestuderen: ze onderzoeken met andere woorden het leven op aarde vanuit een objectief perspectief of het perspectief van een buitenstaander. Wel moet hierbij opgemerkt worden dat het hier eerder gaat over het ontdekken van de eigen seksualiteit dan het voorstellen van queer seksuele en genderidentiteiten als rariteiten of curiositeiten, waardoor vervreemding als representatiestrategie eerder een positieve bijklank krijgt in deze case.

Janelle Monáe heeft ten slotte het imago van een cyborg of robot: iemand die afkomstig is van een andere planeet. Door dit imago door te trekken in de beelden van haar videoclip, worden queer seksuele en genderidentiteiten voorgesteld als een buitenaardse curiositeit. Glamourisatie van gender en seksualiteit is hier meer expliciet aanwezig dan in *'What's It Gonna Be'* van Shura.



Monáe in *'Make Me Feel'*

## 2. *'Is it desire, or is it love that I'm feeling for you?'*: seksualiteit in een private sfeer

In een heteronormatieve cultuur worden homo- en biseksualiteit vaak teruggedrongen tot de privésfeer. Eerder dan het aanklagen van de politieke en sociale moeilijkheden waar holebi's mee te maken krijgen, focussen de heteronormatieve narratieven zich op de relaties en reacties van heteroseksuele personages of op de manier waarop holebi's zich aanpassen om een plaats te vinden in de heteronormatieve cultuur (Dhaenens, 2015; Diamond, 2005; Leibetseder, 2016). Deze representatiestrategie werd ook teruggevonden in de geanalyseerde cases: homoseksualiteit en homoseksuele intimiteit is vooral iets dat zich uit binnen vier muren.

Een opvallende vaststelling is dat er in meerdere muziekvideo's homoseksuele intimiteit werd gerepresenteerd. Dit wordt in een populaire, heteronormatieve cultuur meestal vermeden (Fejes & Petrich, 1993). Vaak focusten de muziekvideo's zich zelfs meer op fysieke intimiteit dan op emotionele aantrekkingskracht, maar wel steeds in een veilige, afgeschermd omgeving om zo de hegemonie van heteronormativiteit niet in gevaar te brengen. Een representatiestrategie die in meerdere muziekvideo's werd gebruikt om homo- en biseksualiteit en seksuele intimiteit te representeren, is anonimisering. Dit betekent dat de lichamen van nevenpersonages vaak gefragmenteerd en anoniem in beeld komen: de



focus ligt dan op de queer seksuele identiteit van deze personages, waardoor aan andere aspecten die ook bijdragen aan hun identiteit wordt voorbijgegaan.

Als laatste wordt in dit deel de *gaze* besproken: de wereldvisie of het standpunt dat in het mediaproduct zelf vervat zit en waarmee de kijker zich vaak quasi automatisch en onbewust identificeert<sup>36</sup>. Veel van de onderzochte muziekvideo's maken gebruik van een queer gaze in de plaats van een traditionele heteronormatieve, *male gaze* door te spelen met binaire gendernormen en voorbij te gaan aan heteroseksuele schoonheidsidealen. Toch blijft in sommige gevallen een heteronormatieve, *male gaze* impliciet aanwezig of komt er een andere normatieve gaze in het spel: de *gay male gaze*. Net zoals de heteronormatieve *male gaze*, gaat de *gay male gaze* uit van bepaalde normen, waarden en schoonheidsidealen waaraan niet vrouwen, maar wel homoseksuele mannen tegemoet moeten komen. De *male gaze* reduceert vrouwen tot seksuele objecten, terwijl de *gay male gaze* homoseksuele mannen seksualiseert en objecteert (Evans & Gamman, 1995; Mulvey, 1989).

### 2.1. Seksualiteit binnen vier muren

Zoals reeds gezegd dringen veel van de geanalyseerde cases uitingen van homo- en biseksualiteit en queer identiteit terug tot de private sfeer, die gezien kan worden als een veilige omgeving die geen bedreiging vormt voor de hegemonie van heteronormativiteit (Dhaenens, 2015; Diamond, 2005; Leibetseder, 2016). De holebithematieken situeren zich dan bijvoorbeeld in de slaapkamer of op een geheim, nachtelijk feest waar enkel *insiders* van weten. Net zoals de glamourisatie en sacralisering van gender en seksualiteit, zorgt dit ervoor dat er een afstand blijft bestaan tussen de heteronormatieve samenleving en de plaats waar queer personen zichzelf kunnen uiten. Bovendien doen veel muziekvideo's uitschijnen dat het leven heerlijk is als je queer bent en niet conformeert aan de heteroseksuele normen en waarden. Slechts drie van de onderzochte muziekvideo's focussen zich op de politieke rechten of sociale inclusie van holebi's en durven het aan om ook de moeilijkheden waar holebi's mee te maken krijgen te tonen.

Gelinkt met de vaststelling dat homo- en biseksualiteit vaak teruggedrongen worden tot de private sfeer, is Vernallis' (2004) observatie dat vrouwen in muziekvideo's vaak afgebeeld worden in een huiselijke context of in hun slaapkamer, bij voorkeur op of naast hun bed. Hieruit kunnen dan verschillende betekenissen voortkomen: dit kan gezien worden als seksuele provocatie, als de private ruimte van de vrouw of als een parodie van huiselijkheid. Door dit beeld meermaals te herhalen in verschillende muziekvideo's, beschouwt het publiek het daarom als 'natuurlijk' dat een vrouw in de context van een slaapkamer wordt afgebeeld. Een voorbeeld van deze representatiestrategie is te vinden in 'On Your Side' van The Veronicas, waarin een lesbische koppel vaak in een huiselijk, private sfeer

---

<sup>36</sup> Cf. infra

wordt getoond<sup>37</sup>. Gezien het hier over muziekvideo's met een commercieel doel gaat, wordt dit vermoedelijk gedaan om zowel een vrouwelijk, homoseksueel als een mannelijk, heteroseksueel publiek aan te trekken.



Geweld in *'High School Never Ends'*



Homofob geweld in *'High School Never Ends'*

Tenslotte zijn er twee cases die deze heteronormatieve representatiestrategie – het voorstellen van queer seksuele identiteiten in de private sfeer – volledig aan de kant schuiven. Een eerste case is *'Heaven'* van Troye Sivan en Betty Who. De muziekvideo, volledig in zwart-wit, mengt historische beelden van homohuwelijken, holebiprotesten, Gay-Prides en Harvey Milk<sup>38</sup> met beelden van Troye Sivan zelf, die zingt en steun zoekt in de armen van een andere man. Deze beelden hebben als doel eer te betonen aan alle personen die in het verleden reeds gevochten hebben voor de holebirechten. Niet alleen vraagt deze muziekvideo aandacht voor de politieke belangen van de holebigemeenschap, ook haalt de clip de moeilijke relatie tussen homoseksualiteit en religie aan<sup>39</sup>. Ook *'High School Never Ends'* van Mykki Blanco en Woodkid is hier het vermelden waard, gezien deze muziekvideo queer seksuele identiteiten niet romantiseert, maar wel homofobie en extreem geweld tegen holebi's op een rauwe manier toont.

## 2.2. Fysiek verlangen en emotionele aantrekking

Seks verkoopt: de muziekvideo's brengen dit principe dan ook veelvuldig tot uiting. Toch zit er een belangrijk verschil in de geanalyseerde representaties van seksualiteit: sommige gaan enkel uit van fysieke lust, terwijl anderen dit combineren met emotionele aantrekking. Het is opvallend dat veel van de geanalyseerde cases queer fysieke lust tonen, gezien in een heteronormatieve samenleving homo- of biseksuele intimiteit als deviant wordt beschouwd (Fejes & Petrich, 1993). De gerepresenteerde

---

<sup>37</sup> Zie bijlage 4 voor een gedetailleerde beschrijving van deze representatiestrategie in *'On Your Side'*.

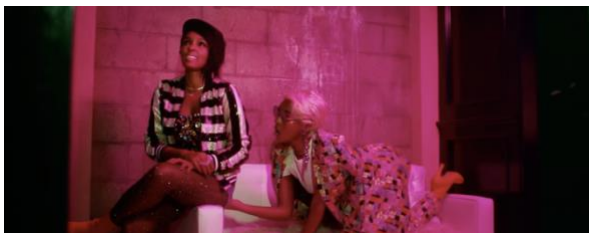
<sup>38</sup> Milk was de eerste openlijk homoseksuele, Amerikaanse man ooit die democratisch verkozen werd en in 1977 een zetel won in het *'San Francisco Board of Supervisors'*. Zijn overwinning gaf goede hoop aan de holebigemeenschap, maar zijn carrière kende een tragisch einde. Op 27 november 1978, amper één jaar na de verkiezingen, werd hij doodgeschoten door Dan White, een ontevreden voormalig lid van het *'San Francisco Board of Supervisors'*. De moord had echter niets te maken met Milk's seksualiteit (Lindsey, 1985; Milk Foundation, n.d.).

<sup>39</sup> Cf. infra

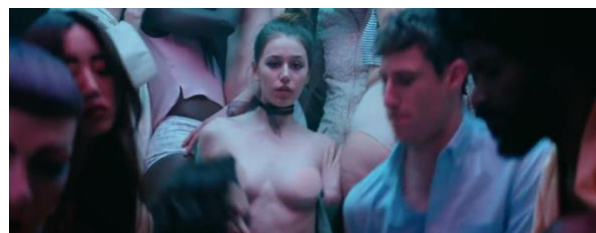
intimiteit vindt in veel gevallen echter plaats tussen personen die conformeren aan de heteroseksuele schoonheidsidealen, waardoor het toegankelijker wordt voor een heteroseksueel publiek.

Fysiek verlangen en emotionele aantrekking worden gecombineerd in de muziekvideo's van *'On Your Side'* van The Veronicas, *'Sleepover'* van Hayley Kiyoko, *'Heaven'* van Troye Sivan en Betty Who, *'Real MVP'* van Siya en *'What's It Gonna Be'* van Shura. De fysieke lust uit zich dan in kus- of bedscènes, terwijl de emotionele aantrekking duidelijk wordt gezien het gaat over een koppel of een (on)beantwoorde verliefdheid. De personages zijn in deze gevallen echter niet zo bedreigend voor de heteroseksuele schoonheidsidealen, wat het queer potentieel van deze muziekvideo's afzwakt. Ook in *'High School Never ends'* van Mykki Blanco en Woodkid worden fysiek en emotioneel verlangen gecombineerd. Dit komt ook tot uiting in de lyrics: *'You say that you want love but then go fuck other dudes'*. Er wordt bovendien een vrijscène getoond tussen de twee queer protagonisten, die niet conformeren aan de heteroseksuele schoonheidsidealen. Hoewel de combinatie van fysiek verlangen met emotionele aantrekking als heteronormatief – een heteroseksueel ideaal – beschouwd kan worden, bevatten deze muziekvideo's toch in meer of mindere mate een queer karakter door onder andere de genderrepresentatie van de personages of een ironische parodie op een stereotiepe, heteronormatieve setting.

Natuurlijk zijn er ook muziekvideo's die voorbijgaan aan emotionele aantrekking en enkel focussen op fysiek verlangen. Dit is het geval voor *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo, *'Make Me Feel'* van Janelle Monáe en *'Shy'*<sup>40</sup> van The Magician en Brayton Bowman. Hoewel er in *'Desire'* een queer gaze aanwezig is, wordt het queer karakter van de beeldvorming gecounterd door de bevestiging van het stereotype van biseksuele personen als hyperseksuele wezens die in het wilde weg experimenteren.



Fysieke aantrekking en aanrakingen in *'Make Me Feel'*



Fysiek verlangen en naaktheid in *'Desire'*

---

<sup>40</sup> De personages in *'Shy'* hebben dan wel een diepere, emotionele connectie door hun vriendschap, maar wanneer het over de heteroflexibele, homoseksuele kussen gaat, staat fysieke aantrekking centraal.

In *'Togetherness'* van Fischerspooner en *'Queen'* van Perfume Genius wordt hier nog een stapje verder in gegaan en wordt het thema 'prostitutie' aangeraakt. Het gebruik van rode neonlichten, het oppikken van een man langs de kant van de weg en het afbeelden van personages op een bed in de slaapkamer zijn elementen die prostitutie suggereren<sup>41</sup>.

### 2.2.1. Anonimisering van seksualiteit

Een representatiestrategie van queer seksuele intimiteit die vaak terugkeerde in de geanalyseerde cases is anonimisering. Dit wil zeggen dat de nevenpersonages – dus niet de protagonist – anoniem en gefragmenteerd in beeld komen in een vaak erotische context. Een gevolg hiervan dat nevenpersonages soms als seksuele objecten in beeld worden gebracht: ze worden niet verder uitgediept en er wordt voorbijgegaan aan andere relevante aspecten van hun identiteit. Dit is bijvoorbeeld het geval voor de dansende, maar anonieme Afro-Amerikaanse in *'Togetherness'* van Fischerspooner. Opvallend is wel dat het gezicht van een ander nevenpersonage, een witte man, wel getoond wordt.



Het gezicht van een Afro-Amerikaanse man komt nooit duidelijk in beeld in *'Togetherness'*



Het gezicht van een witte man wordt wel getoond in *'Togetherness'*

Verschillende auteurs stellen dat het hebben seksuele betrekkingen in een anonieme context waarbij de focus enkel en alleen ligt op fysieke voldoening een vaak voorkomend fenomeen is in de holebigemeenschap, specifiek in de gemeenschap van homoseksuele mannen. Een reden hiervoor kan zijn dat holebi's – in tegenstelling tot heteroseksuele personen – niet zo gemakkelijk iemand vinden ter voldoening van hun fysieke dan wel sociale verlangens. Anonieme homo- of biseksuele betrekkingen worden echter door de holebigemeenschap zelf vaak als deviant beschouwd: personen die regelmatig deelnemen aan dit soort van anonieme ontmoetingen behoren dan ook tot een welbepaalde subcultuur (Giddens, 1992; Isay, 1989). Natuurlijk moet hierbij opgemerkt worden dat er in een muziekvideo vaak niet genoeg tijd is voor een verdere uitdieping van personages en dat de focus moet liggen op de protagonist, die vaak ook de performer van het nummer is die het publiek moet overtuigen om desbetreffende nummer of het album waarop het nummer staat te kopen (Vernallis, 2004).

<sup>41</sup> Zie bijlage 5 voor een gedetailleerde beschrijving van het thema 'prostitutie' in *'Togetherness'* en *'Queen'*.

Toch draagt de anonimisering van personages niet per se een slechte boodschap met zich mee, zoals *'Heaven'* van Troye Sivan en Betty Who illustreert. In deze muziekvideo knuffelt Troye de hele tijd een man wiens gezicht nooit in beeld komt. Ook komen er close-ups van hun handen voor die zich verstrengelen: deze beelden suggereren aan dat de Troye en de anonieme man een seksuele relatie hebben. Anonimisering wordt in hier in deze muziekvideo niet gebruikt om personen tot seksuele objecten te herleiden, een queer spektakel te creëren of om het stereotype van de hyperseksuele, homoseksuele man te bevestigen, maar wel om te benadrukken dat er op liefde geen gezicht kleeft en dat liefde onafhankelijk is van het geslacht, gender of uiterlijke kenmerken van een persoon.



Het gezicht van de linkse man blijft anoniem in *'Heaven'*



Troye en de anonieme man verstrengelen hun handen ter hoogte van de heupen van de anonieme man in *'Heaven'*

In *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo, *'Spa Day'* van Le1f en *'The Loving Cup'* van Christine & the Queens wordt een hele groep personen met queer identiteiten afgebeeld. Hoewel alle personen uniek zijn en er een paar individuen in de groep worden uitgelicht, blijven de uitgelichte personages zonder veel diepgang. Toch dragen deze representaties bij tot een meer diverse afbeelding van de holebigemeenschap, gezien hun identiteit complexer is doordat ook leeftijd en etnisch-culturele identiteit mee in rekening worden gebracht. Ook in *'Don't Really Care'* van Demi Lovato en Cher Lloyd wordt een hele groep personen met queer identiteiten afgebeeld, maar deze representaties dragen niet in dezelfde mate bij tot een diverse afbeelding van de holebigemeenschap, gezien de queer identiteiten tot een waar spektakel worden gemaakt. Het gaat hier dan niet meer over de complexiteit van gender en seksualiteit, maar eerder over het spektakel van de uiterlijke verschijning.



Queer uiterlijk als spektakel in *'Really Don't Care'*



Queer uiterlijk als spektakel in *'Really Don't Care'*

### 2.2.2. De normatieve macht van de gaze

In een heteronormatieve, populaire cultuur is er vaak een *male gaze* aanwezig: mediaproducten worden geproduceerd vanuit het standpunt van een mannelijke, heteroseksuele protagonist met wie de mediaconsument zich identificeert. Deze heteroseksuele, mannelijke positie zorgt ervoor dat vrouwen in populaire media vaak gereduceerd worden tot passieve, seksuele objecten, waar de actieve, mannelijke kijker naar kijkt. De passieve positie van vrouwen wordt dan gelinkt met *to-be-looked-at-ness*, terwijl de actieve voyeuristische positie van mannen geassocieerd wordt met het begrip *looking-at*. De *male gaze* vertrekt van een *genderde* hiërarchie van machtsrelaties: in een patriarchale samenleving is het mannelijke geslacht steeds het machtigste en dienen representaties van vrouwen om deze heteroseksuele, vaak witte, mannen te plezieren. Meisjes en vrouwen maken zich deze representaties eigen en voelen zich verplicht te conformeren aan de normen, waarden en schoonheidsidealen die hen worden opgelegd door de populaire cultuur en de samenleving in zijn geheel. Queer personen worden door een *male gaze* gerepresenteerd als sociaal uitgesloten en seksueel ontoegankelijk. Toch is het begrip ‘gaze’ niet zo éénduidig: beelden hebben immers een verschillende waarde die afhankelijk is van de persoon die ernaar kijkt. Het is dus niet zo dat holebi’s geen waarde kunnen hechten of zich niet kunnen identificeren met heteronormatieve cultuurproducten, maar ze pakken dit wel op een andere manier aan dan heteroseksuele mannen (Evans & Gamman, 1995; Goddard, 2000; Lacan, 1973; Mulvey, 1989).

In veel van de geanalyseerde muziekvideo’s werd de heteroseksuele *male gaze* ondermijnd door een *queer gaze*, die uitgaat van een anti-essentialistisch en fluïde begrip van gender en seksualiteit. Vanuit een *queer gaze* trachten genderrepresentaties dan de normatieve macht van de binaire, heteroseksuele gendernormen en de dominantie van heteronormativiteit te doorbreken. Een *queer gaze* is niet enkel beperkt tot holebi- of transgenderrepresentaties, maar ook heteroseksuele thematieken kunnen vanuit deze *gaze* afgebeeld en geïnterpreteerd worden (Evans & Gamman, 1995). Voorbeelden hiervan zijn ‘*Spa Day*’ van Le1f en ‘*The Loving Cup*’ van Christine & the Queens. De personages worden hier niet geconstrueerd vanuit de normatieve macht van de binaire gendernormen of heteroseksuele schoonheidsidealen. Er wordt geen hiërarchie in acht genomen wat betreft seksuele en genderidentiteit: het is niet zo dat een bepaalde seksuele of genderidentiteit superieur is ten opzichte van andere identiteiten. Ook in ‘*Shy*’ van The Magician en Brayton Bowman is een *queer gaze* aanwezig door niet alleen twee meisjes, maar ook twee jongens te laten kussen.

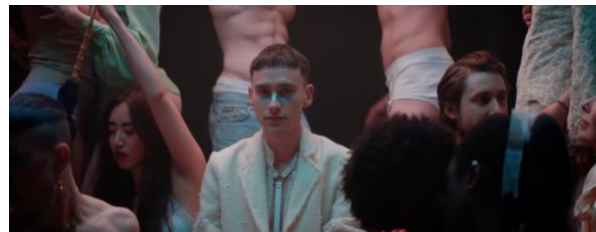
Het is niet zo dat homo- of biseksuele artiesten automatisch ook de heteronormatieve *male gaze* gaan verwerpen, gezien het aanspreken van een heteroseksueel, mannelijk publiek ook belangrijk is vanwege het commerciële doel dat de performers hebben. ‘*On Your Side*’ van The Veronicas is een voorbeeld van een muziekvideo waarbij zowel een *queer gaze*, als een *male gaze* impliciet aanwezig

zijn. Zowel Jess als Ruby blijven immers toegankelijk voor heteroseksuele mannen, gezien geen van beiden hard afwijkt van de heteronormatieve schoonheidsidealen voor vrouwen: beiden zijn mager, dragen make-up en epileren bijvoorbeeld hun wenkbrauwen. Deze video representeert dan wel een lesbisch koppel en past strategieën van gender bending toe, maar dit gebeurt op een te subtiele manier om de male gaze op een succesvolle en overtuigende manier te verwerpen. De kijker behoudt een voyeuristische positie en de representatie van de vrouwen in bed kan dienen ter bevrediging van de seksuele fantasieën van heteroseksuele mannen, gezien beide vrouwen als aantrekkelijk worden bevonden volgens de heteroseksuele normen. Bovendien heeft Jess voor haar relatie met Ruby nog enkele mannen gedatet, wat haar toegankelijker maakt voor heteroseksuele mannen<sup>42</sup>.

Naast een queer gaze, bestaat er ook een *gay male gaze*. Deze gaze gaat uit van van bepaalde normen, waarden en schoonheidsidealen waaraan niet vrouwen, maar wel homoseksuele mannen tegemoet moeten komen. Net zoals een heteroseksuele male gaze werkt een gay male gaze dus normerend en beïnvloedt dit het zelfbeeld en de verwachtingen van homoseksuele mannen, zoals een male gaze doet bij vrouwen. Een male gaze reduceert vrouwen tot seksuele objecten, terwijl een gay male gaze homoseksuele mannen seksualiseert en objecteert (Evans & Gamman, 1995). Ook de geanalyseerde cases bevatten, ondanks hun queer karakter, soms toch een normatieve gay male gaze. Dit was bijvoorbeeld het geval in *'Togetherness'* van Fischerspooner en *'Desire'* van Years & Years en Tove Lo.



Gay male gaze in *'Togetherness'*



Gay male gaze in *'Desire'*. Let hierbij op de twee mannen die achter Olly staan

### 3. *'I'll put one finger in the air'*: parodieën van heteronormatieve representaties

*'Now if we meet out on the street, I won't be running scared. I'll walk right up to you and put one finger in the air'* zingt Demi Lovato in *'Really Don't Care'*. Ook in de muziekvideo's wordt er vaak eigenzinnig omgegaan met heteronormatieve representaties, die impliciet dan wel expliciet getransformeerd en bekritiseerd worden. Zo worden er ironische parodieën gemaakt van bepaalde stereotiepe, heteronormatieve settings, waar queer elementen aan toegevoegd worden met als doel de stereotiepe heteronormativiteit te doorbreken en te bekritisieren. Dit is zeker het geval bij de

---

<sup>42</sup> Bijlage 6 bevat een vergelijking van de gaze in *'On Your Side'* met de queer gaze in *'Sleepover'*, waarin ook twee vrouwen in de slaapkamer worden afgebeeld.

muziekvideo's van hiphopnummers, aangezien in de hiphopcultuur een heteronormatieve hypermannelijkheid domineert (Hopkinson & Moore, 2006; Perry, 2004).

Ook de dominante, binaire gendernormen worden geparodieerd door strategieën van gender bending, zoals drag, cross-dressing en subtiele non-conforme gedragscodes, om zo tot camp representaties te komen die de heteroseksuele gendernormen bekritisieren. Ironische genderparodieën kunnen gezien worden als subversie van binnenuit: deze representaties gaan de hegemonische orde niet agressief doorbreken, maar gaan er net mee in dialoog met als doel deze te transformeren en bekritisieren (Dhaenens, 2015; Langman, 2008; Van Bauwel, 2006). Wel moet opgemerkt worden dat gender bending niet automatisch leidt tot een realisatie van het queer potentieel van muziekvideo: vaak wordt dit queer aspect gecounterd door een ander personage dat conformeert aan de heteronormatieve schoonheidsidealen of die heteronormatief gedrag vertoont. In de geanalyseerde cases kwam hypervrouwelijkheid vaak terug als counterstrategie.

### 3.1. Parodieën van stereotiepe, heteronormatieve settings

Een aantal muziekvideo's maken gebruik van ironische parodieën van stereotiepe, heteronormatieve settings en decors. Dit is voornamelijk, maar niet uitsluitend, het geval bij queer hiphopartiesten, zoals Le1f en Siya. De hiphopcultuur heeft immers erg specifieke genderverhoudingen: het wordt gezien als een mannelijk gegendered genre. Er wordt een heteronormatieve hypermannelijkheid als norm genomen, waarbij aan mannen meer zeggenschap wordt toegekend dan aan vrouwen. Mannen zijn dus vaak de subjecten, die kijken en interageren met vrouwen, de objecten. De populariteit van hypermannelijkheid in de hiphopcultuur is gelinkt met de constructie van een *black masculinity*<sup>43</sup> en is een reactie op de dominante (witte) discoursen omtrent ras en gender. Naast geweld en woede, staat heteroseksualiteit centraal in deze hypermannelijkheid: homo- en biseksualiteit hebben volgens de hiphopcultuur een negatieve invloed op het niveau van mannelijkheid van een rapper (Hopkinson & Moore, 2006; Perry, 2004). Daarom is het interessant om zowel mannelijke als vrouwelijke homoseksuele hiphopartiesten te bestuderen: hoe vinden zij hun plaats in een sterk gegendered en heteronormatief genre?

In *'Spa Day'* van Le1f lijkt de setting op het eerste gezicht stereotiep voor een hiphopnummer. Het speelt zich af in een wellness, waar schaarsgeklede vrouwen de mannen met gouden kettingen masseren en waar alcohol en drugs voor het grijpen liggen. Lichamen komen gefragmenteerd in beeld en er hangt een erotische sfeer. Vanaf het moment dat Le1f in beeld komt, wordt het echter duidelijk dat het hier om een parodie gaat. Met zijn roze vlechtjes, sierlijke dansmoves (vogueing) en strakke

---

<sup>43</sup> Hiphop wordt gezien als een Afro-Amerikaans muziekgenre, gezien het gebruikmaakt van het Afro-Amerikaanse Engels als taal en gezien het afstamt van de Afro-Amerikaanse muzikale tradities (Hopkinson & Moore, 2006; Perry, 2004).



pakjes in traditioneel vrouwelijke kleuren – bijvoorbeeld een roze badjas – is Le1f allesbehalve de typische Afro-Amerikaanse, macho rapper. Al snel wordt duidelijk dat er zowel vrouwelijke als mannelijke schaarsgeklede masseurs aanwezig zijn en blijkt dat personages die op het eerste gezicht hypermannelijk en heteronormatief leken, toch een queer karakter hebben. Hoewel fragmentatie gebruikt wordt als representatiestrategie van lichamen, wordt ook hier een queer element aan toegevoegd door schaamhaar, wat niet conformeert met het heteronormatieve schoonheidsideaal voor vrouwen, in beeld te laten komen. Hoewel ‘*Spa Day*’ zich dus afspeelt op een in de hiphopcultuur stereotiepe plaats – een wellnesscenter waar schaarsgeklede vrouwen ten dienste staan van mannen –, wordt het stereotype doorbroken door de toevoeging van queer elementen. Dit komt tot uiting in zowel de personages zelfs, als in de manier waarop het geheel in beeld wordt gebracht.



Een man wordt gemasseerd door een man in ‘*Spa Day*’



Schaamhaar in ‘*Spa Day*’

Ook de lyrics van ‘*Spa Day*’ vormen bovendien een parodie op de hypermannelijkheid die de hiphopcultuur domineert. Zo zingen rappers vaak over feesten met alcohol en drugs en het versieren van vrouwen. Le1f keert dit laatste om. Hij zingt over hoe hij heteroseksuele mannen als het ware kan verleiden, waardoor deze hun vriendin willen verlaten voor hem: *‘I make her man wanna leave her and lick the johnson’*. Hij gebruikt hier expliciet mannelijke en vrouwelijke voornaamwoorden, waardoor er geen verwarring kan bestaan over het geslacht van de personen waarover hij zingt. De lyrics gaan dus niet over een heteroseksuele relatie, maar bevatten, net zoals de beelden, holebithematieken. Ook gebruikt hij typische hiphopwoorden, zoals ‘*niggas*’, maar geeft hieraan niet de stereotiepe, hypermannelijke betekenis: *‘Niggas wanna flex and buy me dinner. All my niggas in feast mode with the manicured toes and the pedicured souls. Tell your phobic homeys they should get into it.’* Dit woord wordt dus zowel verbonden met traditioneel mannelijke kenmerken, zoals *flexing* of het showen van spieren met als doel indruk te maken, als met traditioneel vrouwelijke zaken, zoals manicures. Ook het stereotiepe thema van drugs komt terug in de lyrics: *‘In the parking lot smoking weed in a parked car’*. Het beeld van een hiphopper die in zijn auto een joint zit te roken wordt zo hard uitvergroot, dat er een parodie ontstaat op deze stereotiepe representatie. Le1f maakt dus gebruik van zowel lyrics als de beeldvorming om de hiphopcultuur te parodiëren en te bekritisieren.

Ook Siya parodieert in *'Real MVP'* een stereotiepe en hypermannelijke setting uit de hiphopcultuur, namelijk het rijke, decadente leven waar rappers vaak mee pronken. Stereotiepe zaken zoals grote villa's met zwembaden, luxueuze auto's en dure champagne zijn er allemaal in terug te vinden. De traditionele genderverhoudingen worden bovendien uitvergroot en geparodieerd door shots waarin Daisy alleen in badpak bij het zwembad zit, terwijl Siya, volledig aangekleed, bij haar vrienden staat. Net zoals in *'Spa Day'*, werken ook de lyrics mee aan de productie van een ironische parodie van de hypermannelijke, heteroseksuele hiphopcultuur. Zo gebruikt Siya typische hiphoptaal, zoals het woord *'niggas'*, maar maakt ze tegelijkertijd expliciet dat het om een homoseksuele relatie tussen twee vrouwen gaat door het de volgende zin: *'Cold world I feel bad as hell for my old girl'*, waarbij *'old girl'* op een ex van Siya slaat. Opnieuw parodiëren zowel de beeldvorming als de lyrics de stereotiepe, hypermannelijke, heteroseksuele hiphopcultuur.



Decadentie in *'Real MVP'*



Daisy alleen bij het zwembad in badpak in *'Real MVP'*

Parodieën van stereotiepe, heteronormatieve settings komen echter niet enkel voor in de geanalyseerde hiphopnummers. Zo ontstaat er in het popnummer *'What's It Gonna Be'* van Shura door overdreven stereotypering een queer parodie op het populaire heteroseksuele narratief van de nerd of de seut die verliefd wordt op de populaire voetballer of cheerleader.

### 3.2. Genderparodieën: drag, cross-dressing en gedragscodes

Net zoals in de literatuurstudie ook besproken werd, maken veel van de geanalyseerde muziekvideo's gebruik van ironische genderparodieën om aan gender bending te doen. Kledingcodes vormen een eerste belangrijke *cue* die wijst op gender bending: van drag queens tot vrouwen in maatpakken. Gender bending via kledingcodes kan erg extreem zijn of net heel subtiel. Ook de gedragscodes zijn echter belangrijk en kunnen contrasteren met de kleding en/of make-up van een personage. Een aantal belangrijke gedragscodes zijn bijvoorbeeld de manier waarop een personage andere personages begroet en de manier waarop ze een glas of sigaret vasthouden. Hoewel dit op het eerste gezicht banale zaken zijn, valt op dat er vaak zowel een traditioneel mannelijke, als traditioneel vrouwelijke manier bestaat om deze dingen te doen (Chatzipapatheodoridis, 2017; Langman, 2008; Van Bauwel, 2005, 2006).

Elke muziekvideo die strategieën van gender bending toepast, doet dit op een heel eigen manier. Interessante voorbeelden hiervan zijn onder andere terug te vinden in *'Queen'* van Perfume Genius,

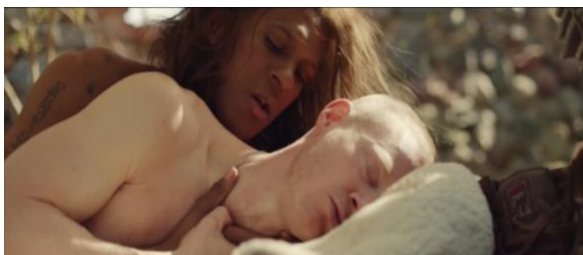
'*On Your Side*' van The Veronicas, '*High School Never Ends*' van Mykki Blanco en Woodkid, '*Real MVP*' van Siya en '*The Loving Cup*' van Christine & The Queens, waarin ook vogueing aan bod komt<sup>44</sup>. Veel personages van verschillende etnisch-culturele oorsprong en met queer identiteiten worden in '*The Loving Cup*' afgebeeld terwijl ze aan vogueing doen. Opvallend is dat er maar twee muziekvideo's uit de steekproef vogueing als representatiestrategie gebruiken: '*Spa Day*' en '*The Loving Cup*', gezien dit toch een populaire en belangrijke strategie is voor de holebigemeenschap om zich uit te drukken. Hieronder staan enkele screenshots uit de muziekvideo's ter illustratie van de gebruikte strategieën van gender bending.



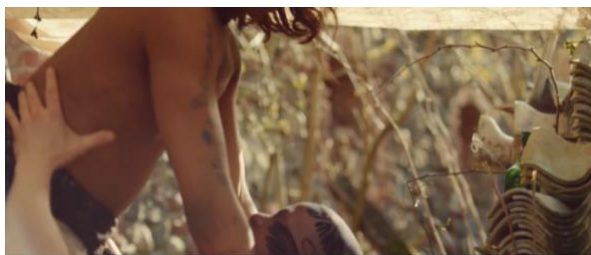
Ruby neemt haar sigaret op een traditioneel vrouwelijke manier vast



Gender bender en zangeres Christine in '*The Loving Cup*'



Mykki neemt de traditioneel mannelijk rol op in '*High School Never Ends*'



Mykki neemt de traditioneel vrouwelijke rol op in '*High School Never Ends*'

Muziekvideo's die halebithematieken tonen, maar niet expliciet aan gender bending kunnen echter ook potentieel subversief zijn: door twee traditioneel mannelijke jongens of twee traditioneel vrouwelijke meisjes te laten kussen, worden bijvoorbeeld de stereotypen die gelinkt zijn aan *gender inversion* doorbroken en heteronormatieve assimilatie geweerd. Dit is het geval in '*Shy*' van The Magician en Brayton Bowman<sup>45</sup>.

### 3.3. Countering van het subversief potentieel

Hoewel er in veel muziekvideo's praktijken van parodiëring en gender bending terug te vinden waren, wil dit niet zeggen dat al deze muziekvideo's het queer potentieel dat ze bevatten, kunnen realiseren. Vaak wordt dit queer aspect immers gecounterd door een ander element of personage dat conformeert aan de heteronormatieve schoonheidsidealen of de dominante heteroseksuele normen en waarden. Een

<sup>44</sup> Zie bijlage 7 voor een gedetailleerde beschrijving van strategieën van gender bending in deze muziekvideo's.

<sup>45</sup> Zie bijlage 7 voor een gedetailleerde beschrijving van strategieën van gender bending in deze muziekvideo's.

voorbeeld hiervan is het gebruik van mannelijke of vrouwelijke voornaamwoorden in de lyrics vermijden. Hoewel er dan in de muziekvideo zelf wel holebithematieken aan bod kunnen komen, blijft het voor zowel een hetero- als homoseksueel publiek mogelijk om zich te identificeren met het narratief van het nummer. Vermoedelijk heeft dit te maken met de commerciële opzet van muziekvideo's, die immers een zo groot mogelijk publiek moeten aanspreken. Deze heteronormatieve representatiestrategie die het queer karakter van een cultureel product afzwakt, is niet nieuw<sup>46</sup>. Ook in televisieseries is dit bijvoorbeeld het geval, zoals de studie van Battles & Hilton-Morrow (2002) over *'Will & Grace'* en de studie van Ramsey & Santiago (2004) over *'Queer Eye'* aantonen. Deze auteurs besluiten dat, hoewel er holebithematieken in culturele, visuele producten kunnen zitten, dit geen garantie is voor het queer karakter van dit product. Het heteroseksuele ideaal kan immers gedeeltelijk of volledig hersteld worden door het counteren van het queer potentieel met heteronormatieve elementen en invalshoeken.

In *'Real MVP'* wordt het subversief potentieel dat Siya<sup>47</sup> heeft bijvoorbeeld afgezwakt door het personage Daisy, een stereotiepe lipstick lesbienne wiens hart Siya wil veroveren. Zowel haar uiterlijk, als haar manier van bewegen worden traditioneel als ultravrouwelijk en hyperseksueel beschouwd. Ze draagt veel make-up (nepwimpers, gelakte nagels), veel sieraden en kleding die haar vrouwelijke vormen (decolleté) benadrukt. De manier waarop ze haar haren naar achteren gooit, aan het zwembad zit en haar wijnglas vasthoudt, is ook traditioneel vrouwelijk. Ook drinkt zij wijn uit een elegant wijnglas, terwijl Siya iets anders drinkt uit een typische rode beker, wat traditioneel mannelijker is. Daisy komt bovendien vaak schaarsgekleed en gefragmenteerd beeld, terwijl dit niet het geval is bij Siya of andere personages. De lyrics zeggen *'you deserve some trophies'*, maar Daisy zelf is ook een trofee, wat typisch is voor vrouwen in de hiphopcultuur. Ze heeft geen zeggenschap en hoort niet ten volle bij de andere personages: ze heeft als het ware een speciale status. Zo zit ze bijvoorbeeld alleen bij het zwembad en gaat ze opvallend anders – traditioneel vrouwelijker – gekleed.



Daisy legt strijkt door haar haren op een traditioneel vrouwelijke manier



De ultravrouwelijke en hyperseksuele Daisy in *'Real MVP'*

---

<sup>46</sup> Zie o.a. Dhaenens (2015).

<sup>47</sup> Cf. infra

Ook in ‘*Shy*’ van The Magician en Brayton Bowman is, zoals reeds gezegd is, een vorm van countering terug te vinden. Ondanks dat er een homoseksuele kus wordt getoond tussen zowel twee jongens als twee meisjes die geen van allen stereotiep zijn afgebeeld, gebeurt dit in een heteroflexibele sfeer. De lyrics bevatten bovendien geen expliciete holebithematieken: als de lyrics los van de muziekvideo bekeken worden, is de link met homoseksualiteit of heteroflexibiliteit quasi onbestaande.



Heteroseksueel koppel in ‘*Shy*’



Heteroseksueel koppel in ‘*Shy*’

Opmerkelijk is dat zowel in ‘*Shy*’ als in ‘*On Your Side*’ van The Veronicas, ‘*What’s It Gonna Be*’ van Shura, ‘*Queen*’ van Perfume Genius en grotendeels ook in ‘*Heaven*’ van Troye Sivan en Betty Who etnisch-culturele identiteit niet mee in rekening is genomen. De protagonisten en nevenpersonages zijn witte mensen, terwijl homo- en biseksualiteit iets is dat bestaat in alle culturen en alle landen. Wel een belangrijk aspect in de muziekvideo van ‘*Heaven*’ dat bijdraagt tot een diverse representatie van holebi’s is dat er personen van alle leeftijden worden getoond: het zijn dus niet enkel homoseksuele jongvolwassenen die conformeren aan de heteroseksuele schoonheidsidealën. Hoewel er dus holebithematieken gerepresenteerd kunnen worden in muziekvideo’s, wil dit niet per se zeggen dat het bijdraagt tot een diverse afbeelding van de holebigemeenschap. Seksualiteit is immers slechts één aspect van de identiteit van een persoon: ook leeftijd, klasse, etnisch-culturele afkomst en eventuele handicaps zijn relevant (Avila-Saavedra, 2009; Dhaenens & Van Bauwel, 2014; Pilcher & Whelehan, 2016).

### 3.3.1. Hypervrouwelijkheid als counterstrategie

Een andere belangrijke counterstrategie is het representeren van hypervrouwelijkheid, wat gelinkt kan worden aan wat er in de literatuurstudie besproken is omtrent de commercialisering van seksualiteit en heteroflexibiliteit. Hoewel deze hypervrouwelijkheid – een uitvergroting van traditioneel vrouwelijke kenmerken – enerzijds begrepen kan worden als een ironische genderparodie om kritiek te leveren, is bekritisering niet altijd het doel: muziekvideo’s gaan immers uit van een commercieel opzet en willen een zo groot mogelijk publiek aantrekken. Het representeren van heteroflexibele of homoseksuele vrouwelijke intimiteit is daarom het vangen van twee vliegen in één klap: het wekt zowel de interesse van een heteroseksuele mannen op als van homoseksuele vrouwen (Barker et al., 2008; Capulet, 2010; Diamond, 2005; Moore, 2007). Wel moet vermeld worden dat de representatie van hypervrouwelijkheid in combinatie met heteroflexibele of homoseksuele vrouwelijk intimiteit

kritischer onderzocht moet worden bij heteroseksuele artiesten, dan bij homoseksuele artiesten, gezien homoseksuele, vrouwelijke artiesten vaak al performen vanuit een queer standpunt vanwege hun eigen seksualiteit.

'*Make Me Feel*' van Janelle Monáe is een voorbeeld waarin de hypervrouwelijkheid met een kritisch oog bekeken moet worden. Deze hypervrouwelijkheid komt tot uiting in de shots die vaak focussen op delen van Monáe's lichaam die gelinkt worden aan een seksuele betekenis, zoals haar billen. Ook is er een shot waarin Monáe's vriendin haar een lolly voert: een suggestieve actie, die vooral voor heteroseksuele mannen bevredigend is. Daarbij komt dat er uitgebreid gespeeld wordt met roze, paarse en blauwe lichten: dit fenomeen wordt '*bisexual lighting*' genoemd. Vrouwen worden afgebeeld als ultravrouwelijk en hyperseksueel. Monáe laat in het midden of ze op mannen dan wel vrouwen valt: is ze, zoals ze zelf zingt, een *sexual bender* of gaat het hier over een slimme commerciële zet om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken?

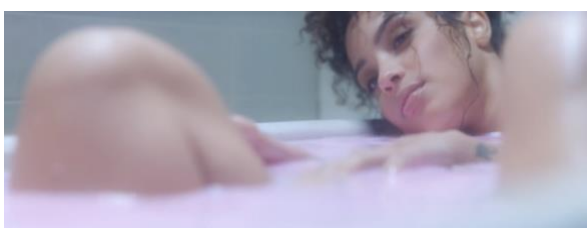


Close-up in '*Make Me Feel*'

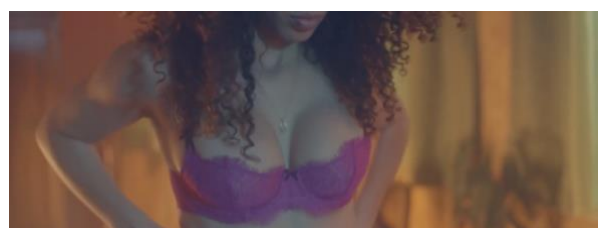


Suggestieve actie tussen twee vrouwen in '*Make Me Feel*'

Een andere interessante case in verband met de representatie van hypervrouwelijkheid is '*Sleepover*' van Hayley Kiyoko. Allereerst is het thema en de titel, een *sleepover*, al op en top vrouwelijk: meisjes die een nacht bij elkaar blijven slapen, roepen bij mannen vaak het stereotiepe beeld op van kussengevechten, roddelen terwijl ze hun nagels lakken en zelfs heteroflexibele intimiteit (Lemish, 2003). Ook het roze, melkachtige water van het bad waarin Rose en Hayley zitten, draagt bij aan een creatie van hypervrouwelijkheid. Bovendien conformeren zowel Hayley als Rose aan de heteroseksuele schoonheidsidealen en is er een intieme scène, wat bijdraagt tot het kijkplezier van heteroseksuele mannen. Toch kan deze scène niet éénduidig als heteroflexibel geïnterpreteerd worden: Hayley zelf is immers openlijk homoseksueel, wat haar minder toegankelijk maakt voor heteroseksuele mannen. '*Sleepover*' moet dus bekeken worden vanuit Hayley's – queer – standpunt en niet vanuit de stereotiepe *male gaze*: de creatie van hypervrouwelijkheid in deze muziekvideo is daarom in veel mindere mate problematisch wat betreft een diverse representatie van holebi's.



Roze, melkachtig badwater in '*Sleepover*'



Close-up van Rose in '*Sleepover*'

#### 4. 'What's it gonna be?': transformaties van heteronormatieve narratieven

'What's it gonna be' is niet enkel de titel van een single van Shura, maar ook een vraag die oprecht gesteld kan worden bij het bekijken van een aantal onderzochte cases. Veel van de onderzochte muziekvideo's maken gebruik van een plottwist om een op het eerste gezicht traditioneel heteronormatief narratief te transformeren in een verhaallijn omtrent holebithematieken. De twist in het narratief werd meestal door middel van twee verschillende strategieën verwezenlijkt: een spel met heteronormatieve verwachtingspatronen of een transformatieproces van personages, meestal de protagonisten. Bij de eerste strategie wordt de kijker eerst bewust op het verkeerde – heteronormatieve – been gezet, waarna er een onverwachte actie of reactie volgt die het narratief in een volledig andere richting stuurt. De tweede strategie – het transformeren van de (hoofd)personages – duidt op het proces dat personages ondergaan waarbij ze de binaire gendernormen en de heteroseksuele schoonheidsidealen doorbreken en een queer identiteit aannemen.

##### 4.1. Een spel met heteronormatieve verwachtingspatronen

Een aantal van de onderzochte cases zetten de kijkers in de het begin op verkeerde – heteronormatieve – been. Zo leek het in het begin alsof het om traditioneel heteronormatieve narratieven ging, terwijl er door middel van een queer plottwist holebithematieken in de muziekvideo werden gebracht. Dit soort plottwists kunnen kijkers mogelijks confronteren met het heteronormatieve karakter van hun verwachtingspatronen en hen ervan bewust te maken dat deze verwachtingspatronen niet essentialistisch, maar wel sociaal geconstrueerd zijn (Nielsen, Walden & Kunkel, 2000). Weinig muziekvideo's slagen er echter in dit resultaat te verwezenlijken, gezien artiesten niemand voor de borst willen stoten, maar net een zo groot mogelijk publiek willen aantrekken (Anderson, 2012; Balaji, 2009). Ook Dhaenens (2015) rapporteerde over deze strategie in zijn analyse van muziekvideo van 'Call Me Maybe' van Carly Rae Jepsen, waarbij de plottwist een shockeffect als gevolg had. In de onderzochte cases van deze studie heeft dit shockeffect – in tegenstelling tot in 'Call Me Maybe' van Carly Rae Jepsen (Dhaenens, 2015) – in veel mindere mate een negatieve lading, gezien het niet leidt tot teleurstelling, jaloezie of andere negatieve gevoelens bij de personages. De plottwist in de onderzochte cases zorgt er net voor dat de personages eindelijk kunnen doen waarover ze zo lang gefantaseerd hebben, zoals elkaar kussen of een romantische relatie aangaan.

Ook 'Shy' is een goed voorbeeld van een muziekvideo die speelt met heteronormatieve verwachtingspatronen om holebithematieken in een stereotiep heteroseksueel narratief te introduceren. In het begin van de muziekvideo wordt het publiek bewust op het verkeerde been gezet, aangezien het narratief zich op het eerste gezicht lijkt te focussen op de heteroseksuele relaties van twee bevriende koppels. Naarmate de clip vordert, blijkt dan dat zowel de twee jongens als de twee meisjes zich tot elkaar aangetrokken voelen, waarna een homoseksuele kus volgt. Zowel in 'Shy' als

in *'What's It Gonna Be'*<sup>48</sup> zijn de blikken van de personages essentieel voor het introduceren van de plottwist. De shots waarin de personages naar elkaar staren, hebben vaak een erotische lading. De blikken stralen verlangen en nieuwsgierigheid uit. De spanning wordt hier een tijdje opgebouwd, aangezien het even duurt vooraleer het publiek te zien krijgt dat de jongens niet naar de meisjes staren, maar wel naar elkaar. De spanning die op deze manier wordt opgebouwd, zorgt ervoor dat het publiek een confrontatie verwacht tussen de personages. Deze confrontatie zal er dan ook komen in de vorm van een kus (Vernallis, 2014).



De twee jongens staren naar elkaar in *'What's It Gonna Be'*



De twee meisjes staren naar elkaar in *'Shy'*

#### 4.2. Transformatieproces van personages

Niet enkel een heteronormatief narratief kan een queer plottwist ondergaan, ook de personages ondergaan soms een transformatieproces waarbij ze een queer identiteit aannemen. Wanneer de transformatie voltooid is, zijn ze bovendien veel gelukkiger dan ze eerst waren. Toch betekent het tonen van dit transformatieproces naar een queer identiteit, waarbij het personage wordt wie hij of zij echt is, niet altijd automatisch dat de clip subversief verzet biedt tegen de dominantie van heteronormativiteit. Deze representaties vallen immers soms terug op heteronormatieve praktijken, zoals het terugdringen van queer seksuele en genderidentiteiten tot de private sfeer, of op stereotypen, zoals de hyperseksuele, biseksuele persoon die veel experimenteert (Capulet, 2010; Cover, 2004; Diamond, 2005).

Dit is bijvoorbeeld het geval in *'The Loving Cup'* van Christine & the Queens. De muziekvideo toont de transformatie van een jongen die conformeert aan de heteroseksuele normen van mannelijkheid naar een 'gender bender'<sup>49</sup>. Zijn familie en vrienden weten echter van niets af, wat de normatieve macht van de binaire gendernormen aantoont en queer seksuele en genderidentiteiten reduceert tot zaken die behoren tot de private en zelfs individuele sfeer. Hoewel de jongen veel gelukkiger is wanneer hij zijn queer identiteit tot uiting kan en mag brengen, keert hij toch terug naar wat als de dwingende, heteronormatieve realiteit gezien kan worden. De lyrics bevestigen dat de queer personen *'the saddest ones'* zijn, omdat ze in de heteronormatieve werkelijkheid niet zichzelf kunnen zijn

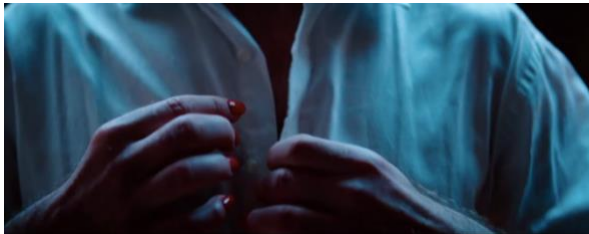
<sup>48</sup> Zie bijlage 8 voor een gedetailleerde beschrijving van de queer plottwist in *'What's It Gonna Be'*.

<sup>49</sup> De manier waarop de jongen met de binaire gendernormen speelt, heeft dan weer wel een sterk queer karakter (cf. infra).



zonder te maken te krijgen met sociale uitsluiting: *'Of all the people, we are the saddest ones. We're just falling stars that never cut wiser.'*

Ook in *'Desire'* ondergaat de protagonist, zanger Olly, een transformatie. Hij wordt als het ware ontvoerd door een groep die een soort van goddelijke, seksuele geisha aanbidt. Hij komt uiteindelijk terecht op een feestje of orgie waar personen met queer identiteiten hun lusten botvieren. Er wordt hier gespeeld met heteronormatieve verwachtingen door beelden te tonen van een persoon, gekleed in een string, die op handen en knieën zit te schudden met zijn of haar achterwerk. De meeste kijkers zullen er automatisch van uitgaan dat het hier om een vrouw gaat, terwijl zal blijken dat deze persoon een man is. Een ander voorbeeld hiervan is een close-up van handen met roodgelakte nagels die de knopen van een wit hemd losmaken. Vanuit heteronormatieve verwachtingen zal gedacht worden dat het hier om een vrouw gaat, terwijl het eigenlijk de handen van een man zijn.



Door de dominantie van heteronormativiteit zal vaak automatisch gedacht worden dit een vrouwenlichaam is



De handen blijken echter van een man te zijn

## Conclusie en discussie

De 21<sup>ste</sup> eeuw bracht eindelijk een hogere visibiliteit van holebi's in de populaire cultuur met zich mee. Hoewel er meer holebi's in *prime time* op het beeldscherm kwamen, betekent dit niet dat dit automatisch gepaard ging met een hogere kwaliteit van deze holebirepresentaties. Deze paper had tot doel te onderzoeken welke representatiestrategieën hedendaagse mainstream en alternatieve mainstream muziekvideo's gebruiken om holebi's af te beelden en in welke mate deze representaties het dominante heteronormatieve discours bevestigen dan wel doorbreken.

De representatiestrategieën met het minst expliciete queer potentieel zijn de strategieën die queer seksuele en genderidentiteiten voorstellen in een droomwereld: glamourisatie, sacralisering en vervreemding. Glamourisatie betekent dat iets dat eerst misschien als saai, vervelend of ongenietbaar wordt beschouwd, aantrekkelijk wordt gemaakt. Deze representatiestrategie schept een ultrasensitief doch onrealistisch beeld van de ervaring van holebi's en gaat voorbij aan de politieke en sociale moeilijkheden die ze ondervinden (Whitesell, 2006). Deze studie vond twee strategieën die bijdragen tot de glamourisatie van gender en seksualiteit: biseksuele belichting en het suggereren of expliciet tonen van alcohol- en druggebruik. Bij biseksuele belichting gaat het meer over een subtiele esthetiek dan over het uitdiepen van queer subjecten, waardoor het queer potentieel van deze representatiestrategie beperkt blijft (Pierpoint, 2018). Ook het linken van queer seksuele en genderidentiteiten met alcohol- en druggebruik getuigt van weinig kritisch potentieel. Middelengebruik wordt geromantiseerd, wat bijdraagt tot de glamourisatie van gender en seksualiteit (zie o.a. Primack et al., 2008; Satre, 2006).

Opvallend bij sacralisering is de link tussen seksualiteit en religie, gezien deze twee begrippen vaak met elkaar contrasteren. Sommige muziekvideo's gaan dit contrast exploiteren door queer personages als het ware een goddelijke status toe te kennen. Sacralisering betekent dan dat queer seksuele en genderidentiteiten voorgesteld worden als zaken die boven het wereldse uitstijgen. Dit is ook het geval bij vervreemding: queer seksuele en genderidentiteiten worden dan ook afgebeeld als iets buitenaards, maar verliezen hun goddelijke karakter. Het resultaat hiervan zijn representaties die vertrekken vanuit heteronormatieve overtuigingen die stellen dat homo- en biseksualiteit abnormale curiositeiten zijn.

Ook het reduceren van seksualiteit tot een privézaak is een representatiestrategie waarvan het queer potentieel dubieus is (Vernallis, 2004). Net zoals de glamourisatie, sacralisering en vervreemding van gender en seksualiteit zorgt dit er immers voor dat er een afstand blijft bestaan tussen de heteronormatieve samenleving en de plaats waar queer personen zichzelf kunnen uiten. Wel opvallend is dat er verrassend veel queer seksuele, fysieke intimiteit werd getoond, hoewel dit in de populaire cultuur normaal gezien vermeden wordt om de hegemonie van heteronormativiteit niet in gevaar te

brengen. De gerepresenteerde intimiteit vindt in veel gevallen echter plaats tussen personen die conformeren aan de heteroseksuele schoonheidsidealen, waardoor het toegankelijker wordt voor een heteroseksueel publiek (Fejes & Petrich, 1993).

Seksuele intimiteit wordt vaak voorgesteld door middel van anonimisering: nevenpersonages worden anoniem en gefragmenteerd in beeld gebracht in een erotische context. De focus ligt meestal op hun queer uiterlijk: er wordt dus voorbijgegaan aan de intersectionaliteit van hun identiteit. Een gevolg hiervan is dat nevenpersonages vaak als seksuele objecten in beeld komen. Dit is niet per se negatief, gezien subjecten met zeggenschap zich ook vrijwillig tot een seksueel object kunnen maken (Attwood, 2007). Bovendien kan anonimisering ook de boodschap meegeven dat liefde onafhankelijk is van het geslacht, gender of uiterlijke kenmerken van een persoon. Hoewel anonimisering dus wel queer potentieel bevat, wordt dit vaak niet gerealiseerd door deze strategie toe te passen om te focussen op de fysieke lust eerder dan op emotionele aantrekking.

Parodiëring van stereotiepe, heteronormatieve settings en genderrepresentaties is een andere representatiestrategie die ook significant queer potentieel bevat. Door stereotiepe settings gedeeltelijk over te nemen en aan te vullen met queer elementen – een queer narratief of queer identiteiten – kunnen muziekvideo's de dominantie van heteronormativiteit bekritisieren. Niet alleen de beeldvorming, maar ook de lyrics kunnen bijdragen tot dit queer potentieel door het gebruik van mannelijke dan wel vrouwelijke voornaamwoorden om holebithematieken expliciet te maken en door woorden te ontdoen van de heteronormatieve mannelijke of vrouwelijke betekenis die ze krijgen.

Niet alleen heteronormatieve settings worden geparodieerd, maar ook de personages kunnen het onderwerp zijn van ironische parodieën. Deze parodieën ontstaan door middel van praktijken van gender bending die de kleding- en gedragscodes van de personages representeren. Gender bending is niet altijd expliciet zichtbaar, maar kan ook impliciet tot uiting komen in de kleinste details, zoals de manier waarop een personage danst, zijn of haar glas vasthoudt of zijn of haar make-up aanbrengt. Gender bending als representatiestrategie speelt een belangrijke rol in het doorbreken van de heteronormatieve, binaire gendernormen. Belangrijk hierbij is wel dat strategieën van gender bending dan gecombineerd worden met het expliciet toekennen van zeggenschap aan het personage (o.a. Langman, 2008; Van Bauwel, 2006).

Vaak wordt het queer karakter, afkomstig van ironische parodieën, van een muziekvideo echter gecounterd door een ander element of personage dat wel conformeert aan de dominante heteroseksuele normen en waarden of de heteronormatieve schoonheidsidealen om zo de hegemonie van heteronormativiteit veilig te stellen. De countering van het queer karakter van een muziekvideo kan gebeuren in de beeldvorming door bijvoorbeeld de introductie van een stereotiep, heteronormatief personage of in de lyrics door het gebruik van mannelijke of vrouwelijke voornaamwoorden te

vermijden en zo de tekst toegankelijk te maken voor zowel een hetero- als een homoseksueel publiek. Een belangrijke counterstrategie is het representeren van hypervrouwelijkheid: een uitvergroting van traditioneel vrouwelijke kenmerken. Hoewel deze hypervrouwelijkheid enerzijds begrepen kan worden als een ironische genderparodie om kritiek te leveren, is bekritisering niet altijd het doel: muziekvideo's gaan immers uit van een commercieel opzet en willen een zo groot mogelijk publiek aantrekken. Het representeren van ultravrouwelijke, hyperseksuele en al dan niet heteroflexibele, vrouwelijke personages is daarom het vangen van twee vliegen in één klap: het wekt zowel de interesse van heteroseksuele mannen als van de holebigemeenschap op. (o.a. Diamond, 2007).

Het transformeren van heteronormatieve narratieven kan mogelijk ook significant queer potentieel bevatten. Er werden twee strategieën gevonden op basis waarvan deze transformatie wordt gerealiseerd. Een eerste strategie is het spelen met heteronormatieve verwachtingen. De kijker wordt hierbij eerst bewust op het verkeerde – heteronormatieve – been gezet, waarna er een onverwachte actie of reactie volgt die het narratief in een queer richting stuurt. Belangrijk hierbij is dat dit leidt tot positieve gevoelens bij de personages: ze mogen niet geschokt of teleurgesteld zijn door de queer plottwist (o.a. Dhaenens, 2015). Queer plottwisten kunnen kijkers mogelijk confronteren met het heteronormatieve karakter van hun verwachtingspatronen en hen ervan bewust te maken dat deze verwachtingspatronen niet essentialistisch, maar wel sociaal geconstrueerd zijn. Weinig muziekvideo's slagen er echter in dit resultaat te verwezenlijken, gezien artiesten niemand voor de borst willen stoten, maar net een zo groot mogelijk publiek willen aantrekken (Anderson, 2012; Nielsen et al., 2000). Een tweede strategie die toegepast werd om heteronormatieve narratieven queer te maken, is het transformeren van de personages, voornamelijk de protagonisten. Hierbij ondergaat een personage een transformatieproces waarbij hij of zij de binaire gendernormen en de heteroseksuele schoonheidsidealen doorbreekt en een queer identiteit aanneemt. Toch betekent het tonen van dit transformatieproces niet altijd automatisch dat de clip subversief verzet biedt tegen de dominantie van heteronormativiteit. Deze representaties vallen immers soms terug op heteronormatieve praktijken, zoals het terugdringen van queer seksuele en genderidentiteiten tot de private sfeer, of op stereotypen, zoals de hyperseksuele, biseksuele persoon die veel experimenteert (o.a. Cover, 2004). Deze transformaties van heteronormatieve narratieven zijn – indien doordacht en expliciet toegepast – echter belangrijke strategieën om de dominantie van heteronormativiteit te bekritisieren, omdat ze heteronormatieve verwachtingspatronen durven te doorbreken.

Een laatste belangrijke representatiestrategie voor holebi's is de gaze. Veel van de geanalyseerde muziekvideo's verwerpen een heteronormatieve male gaze (o.a. Mulvey, 1989). In plaats van queer seksuele en genderidentiteiten als seksueel ontoegankelijk voor te stellen, wordt er net een queer gaze gecreëerd, waarbij er vertrokken wordt vanuit een fluïde – en niet binair – begrip van seksualiteit en genderidentiteit. Een queer gaze heeft veel kritisch potentieel, gezien het de traditionele binariteit van

heteronormativiteit omver tracht te werpen: een queer gaze werkt in veel mindere mate normerend. Naast een queer gaze, werd er ook een gay male gaze teruggevonden in de geanalyseerde cases. Net zoals een heteronormatieve male gaze, gaat ook deze gaze uit van bepaalde normen, waarden en schoonheidsidealen waarnaar niet vrouwen, maar wel homoseksuele mannen moeten voldoen (o.a. Evans & Gamman, 1995). Gezien een gay male gaze, net zoals een heteroseksuele male gaze, dus nog steeds normerend werkt, bezit deze minder kritisch potentieel dan een queer gaze.

Het mag duidelijk zijn dat het door de veelheid aan representatiestrategieën en contextuele elementen moeilijk is exact te benoemen in welke mate een holebirepresentatie bijdraagt tot dan wel verzet biedt tegen de dominantie van heteronormativiteit. In de meeste van de onderzochte cases was het zo dat er zowel queer elementen als heteronormatieve elementen in de muziekvideo aanwezig waren. Geen enkele van de onderzochte muziekvideo's is 'volledig queer' te noemen, wat met grote waarschijnlijkheid te wijten is aan de commerciële opzet van muziekvideo's in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit. Het commerciële doel van muziekvideo's wordt extra bevestigd door de representatie van seks en spektakel, mede gecreëerd door biseksuele belichting en alcohol- en druggebruik. Het impliciete, doch aanwezige queer karakter van holebirepresentaties in muziekvideo's in het mainstream en het alternatieve mainstream popcircuit benadrukt de nood aan verder onderzoek van holebithematieken in de populaire muziekcultuur.

In deze studie stonden voornamelijk muziekvideo's van populaire, Angelsaksische artiesten centraal, gezien zij meestal het grootste publiek weten te bereiken in de westerse samenleving. Toch kan het voor volgend onderzoek interessant zijn muziekvideo's van populaire, niet-Angelsaksische artiesten te bestuderen met als doel verschillen dan wel gelijkenissen te bekomen omtrent de beeldvorming van holebithematieken in verschillende culturen. Hierbij moet er natuurlijk wel opgelet worden dat de steekproef bestaat uit muziekvideo's van niet-Angelsaksische artiesten die wel degelijk een groot publiek bereiken: de muziekvideo's moeten dus ook behoren tot het mainstream of het alternatieve mainstream popcircuit om de resultaten te kunnen vergelijken.

Een andere mogelijkheid voor volgend onderzoek is om de receptie van de holebirepresentaties te bestuderen bij het grote publiek, dat holebirepresentaties in muziekvideo's op een andere, snellere en vaak minder nauwkeurige manier gaat interpreteren dan in deze studie het geval is. Wordt impliciete gender bending in de gedragscodes bijvoorbeeld opgepikt door het grote publiek in een niet-academische context? Welke gelijkenissen en verschillen worden er aangetroffen wat betreft de betekenissen die een hetero- en een homo- en/of biseksueel publiek geeft aan holebirepresentaties in muziekvideo's?

De populaire cultuur vervult een belangrijke socio-culturele rol wat betreft de representatie van seksuele diversiteit en blijft dus essentieel in het emancipatieproces van de holebigemeenschap en

andere sociale en etnisch-culturele minderheden (Negus, 1996). Deze studie ijvert dan ook voor verder onderzoek naar representatiestrategieën in muziekvideo's, gezien de visuele aard en de populariteit van dit medium bij adolescenten, die gevoelig zijn voor socialisatieprocessen in de zoektocht naar hun eigen identiteit. Niet alleen vormen muziekvideo's door de combinatie van beelden en muziek een bron van plezier voor lichaam en geest, maar ze geven tegelijkertijd ook informatie over sociale en culturele normen in een – heteronormatieve – samenleving (Railton & Watson, 2005; Rowe, 1995). Door verspreiding op het wereldwijde web en consumptie op meerdere schermen, hebben muziekvideo's bovendien een erg groot bereik (Wallis, 2011). Zolang er etnisch-culturele en genderstereotypen in de populaire muziekcultuur aanwezig zijn, blijft het belangrijk om dit medium te onderzoeken, zeker wat betreft muziekvideo's die niet enkel een culturele en entertainende, maar ook een commerciële functie hebben.

## **Bibliografie**

### Wetenschappelijke bronnen

Amin, K. (2016). Against queer objects. *Feminist Formations*, 28(2), 101-111.

Anderson, E. (2012). Shifting masculinities in Anglo-American countries. *Masculinities and Social Change*, 1(1). 40-60.

Annandale, D. (2012). Rabelais meets vogue: the construction of carnival, beauty, and grotesque. In R.J. Gray II (Ed.), *The performance identities of Lady Gaga: critical essays* (pp.142-159). Jefferson: McFarland & Company.

Attwood, F. (2007). Sluts and riot grrrls: female identity and sexual agency. *Journal of Gender Studies*, 16(3), 233-247.

Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing queer about queer television: televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31(1), 5-21.

Balaji, M. (2009). Owning black masculinity: the intersection of cultural commodification and self-construction in rap music videos. *Communication, Culture & Critique*, 2(1), 21-38.

Barker, M., Bowes-Catton, H., Lantaffi, A., Cassidy, A. & Brewer, L. (2008). British bisexuality: a snapshot of bisexual representations and identities in the United Kingdom. *Journal of Bisexuality*, 8(1-2), 141-162.

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Londen: Fontana Press.

Battles, K. & Hilton-Morrow, W. (2002). Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre. *Critical Studies in Media Communication*, 19(1), 87-105.

Bennet, A. (2000). *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Basingstoke: Macmillan Press Ltd.

- Berger, P. & Luckmann, T. (1967). *The social construction of reality*. Londen: Routledge.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Londen: Methuen & Co.
- Brackett, D. (2000) *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press.
- Brett, P. & Wood, E. (2002). Lesbian & gay music. *Electronic Musicological Review*, 7.
- Brown, G. (2009). Thinking beyond homonormativity: performative explorations of diverse gay economies. *Environment and Planning A*, 41(6), 1496-1510.
- Bruzzi, S. (1997). K.d. lang – from cowpunk to androgyny. In S. Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: popular music and gender* (pp. 191-206). Londen: Routledge.
- Buckley, D. (1999). *Strange fascination: David Bowie, the definitive story*. Londen: Virgin Publishing Ltd.
- Burdge, B. J. (2007). Bending gender, ending gender: theoretical foundations for social work practice with the transgender community. *Social Work*, 52(3), 243-50.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- Capulet, I. (2010). With reps like these: bisexuality and celebrity status. *Journal of Bisexuality*, 10(3), 294-308.
- Chatzipapatheodoridis, C. (2017). Strike a pose, forever: the legacy of vogue and its re-contextualization in contemporary camp performances. *European Journal of American Studies*, 11(3).
- Chung, S.K. (2007). Media literacy art education: deconstructing lesbian and gay stereotypes in the media. *The International Journal of Art & Design Education*, 26(1), 98-107.



Coakley, S. (1997). Introduction: religion and the body. In S. Coakley (Ed.), *Religion and the body*, (pp.1-12). Cambridge: Cambridge University Press.

Cohen, C. J. (1997). Punks, bulldaggers, and welfare queens: the radical potential of queer politics? *GLQ: a journal of lesbian and gay studies*, 3(4), 437-465.

Connell, R.W. (1987). *Gender & power*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Cover, R. (2004). Bodies, movements and desires: lesbian/gay subjectivity and the stereotype. *Continuüm: Journal of Media and Cultural Studies*, 18(1), 81-97.

Czopp, A.M. (2008). When is a compliment not a compliment? Evaluating expressions of positive stereotypes. *Journal of Experimental Social Psychology*, 44(2), 413-420.

De Beauvoir, S. (1973). *The second sex*. New York: Vintage Books.

Den Boer, D.J., Bouwman, H., Frissen, V. & Houben, M. (2005). *Methodologie en statistiek voor communicatie-onderzoek*. Deventer: Kluwer.

Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (2011). Introduction: the discipline and practice of qualitative research. In N.K. Denzin & Y.S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research (4<sup>th</sup> ed.)* (pp.1-20). Los Angeles: Sage.

Dhaenens, F. (2014). Articulations of queer resistance on the small screen. *Continuüm: Journal of Media Communication*, 18(2), 123-140.

Dhaenens, F. & Van Bauwel, S. (2014, november). *Bending the body: a textual analysis of Stromae and Beyoncé's body politics*. Paper gepresenteerd voor de European Communication Research and Education Association, Lissabon.

Dhaenens, F. (2015). Reading gay music videos: an inquiry into the representation of sexual diversity in contemporary popular music videos. *Popular Music and Society*, 39(5), 532-546.

Diamond, L.M. (2005). 'I'm straight, but I kissed a girl': the trouble with American media representations of female-female sexuality. *Feminism & Psychology*, 15(1), 104-110.

Driessens, O. (2013). Celebrity capital: redefining celebrity using field theory. *Theory and Society*, 42(5), 543-60.

Dufour, L.R. (2000). Sifting through tradition: the creation of Jewish feminist identities, *Journal for the Scientific Study of Religion* 39(1), 90-106.

Duggan, L. (2002). The new homonormativity: the sexual politics of neoliberalism. In R. Castronovo & D.D. Nelson (Eds.), *Materializing democracy: toward a revitalized cultural politics* (pp.175-194). Durham: Duke University Press.

Dyer, R. (1993). *The matter of images: essays on representation*. London: Routledge.

Dynes, W.R. (1990). Flower symbolism. In W.R. Dynes (Ed.), *Encyclopedia of homosexuality* (pp. 411-312), New York: Garland Publishing, Inc.

Encyclopedia Britannica (1998, 20 juli). *Loving cup*. Geraadpleegd op 10 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.britannica.com/topic/loving-cup>

Eng, D.L. (2010). *The feeling of kinship: queer liberalism and the racialization of intimacy*. Durham: Duke University Press.

Evans, C. & Gamman, L. (2000). The gaze revisited, or reviewing queer viewing. In P. Burston & C. Richardson (Eds.), *A queer romance: lesbians, gay man and popular culture* (pp. 12-61). Londen: Routledge.

Ewald, F. (1990). Norms, discipline, and the law. *Representations*, (30), 138-161.

Fairclough, N. (2003). *Analyzing discourse: textual analysis for social research*. Londen: Routledge.

Fejes, F. & Petrich, K. (1993). Invisibility, homophobia and heterosexism: lesbian, gays and the media. *Critical Studies in Mass Communication*, 10(4), 396-422.

Ferree, M. M. & Hess, B. B. (1987). Introduction. In B. B. Hess & M. M. Ferree (Eds.), *Analyzing gender: a handbook of social science research* (pp. 9-30). Newbury Park: Sage Publications.

Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hymann.

Foucault, M. (1971). Orders of discourse. *Social Science Information*, 10(2), 7-30.

Foucault, M. (1972). *The archeology of knowledge and the discourse on language*. Londen: Tavistock Publications Ltd.

Foucault, M. (1978). *The history of sexuality, volume 1*. New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism Studies*, 10(2), 238-252.

Goddard, K. (2000). "Looks maketh the man": the female gaze and the construction of masculinity. *Journal of Men's studies*, 9(1), 23-29.

Galupo, M. P., Mitchell, R. C. & Davis, K. S. (2015). Sexual minority self-identification: multiple identities and complexity. *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity*, 2(4), 355– 364.

Giddens, A. (1992). *The transformation of intimacy: sexuality, love & eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity Press.

Gross, L. (1998). Minorities, majorities and the media. In T. Liebes & J. Curran (Eds.), *Media, ritual and identity* (pp.87-102). London: Routledge.

Gruber, E. L., Thau, H. M., Hill, D. L., Fisher, D. A. & Grube, J. W. (2005). Alcohol, tobacco and illicit substances in music videos: a content analysis of prevalence and genre. *Journal of Adolescent Health*, 37(1), 81-83.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham: Duke University Press.

Hall, S. (1975). Introduction. In A. Smith, E. Immirzi & T. Blackwell (Eds.), *Paper voices: the popular press and social change, 1935-65* (pp. 1-24). London: Chatto & Windus.

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Love & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128-138). London: Hutchinson.

Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp.13-74). London: Sage Publications.

Halley, J. (2006). *Split decisions: how and why to take a break from feminism*. Princeton: Princeton University Press.

Herman, D. (2003). "Bad Girls" changed my life: homonormativity in a women's prison drama. *Critical Studies in Media Communication*, 20(2), 141-159.

Higgins, J. (1986). Raymond Williams and the problem of ideology. In J. Arac (Ed.), *Postmodernism and politics* (pp. 112-122). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hopkinson, N. & Moore, N.Y. (2006). *Deconstructing Tyrone: a new look at black masculinity in the hip-hop generation*. Jersey City: Cleis Press.

Horn, K. (2012). Follow the glitter way: Lady Gaga and camp. In R.J. Gray II (Ed.), *The performance identities of Lady Gaga: critical essays* (pp.85-106). Jefferson: McFarland & Company.

Hudson, W. W. & Ricketts, W. A. (1980). A strategy for measurement of homophobia. *Journal of Homosexuality*, 5(4), 357-371.

Hughes, T.L. & Wilsnack, S.C. (1997). Use of alcohol among lesbians: research and clinical implications. *American Journal of Orthopsychiatry*, 66(1), 20-36.

Hunter, S. & Hickerson, J. C. (2003). *Affirmative practice: understanding and working with lesbian, gay, bisexual, and transgender persons*. Washington: NASW Press.

Hutcheon, L. (1987). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen.

Isay, R.A. (1989). *Being homosexual: gay men and their development*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Jacke, C. (2010). "Who cares about the music in music videos?" Toward a multiperspectival pop culture study of music videos. In H. Keazor & T. Wübbena (Eds.), *Rewind, play, fast forward: the past, present and future of the music video* (pp. 179-194). Bielefeld: Transcript Verlag.

Jackson, J.D. (2002). The social world of voguing. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12(2), 26-42.

- Jagose, A. (1996). *Queer theory*. Melbourne: University of Melbourne Press.
- Jagose, A. (2010). Counterfeit pleasures: fake orgasm and queer agency. *Textual Practice*, 24(3), 517-539.
- Jagose, A. (2015). The trouble with antinormativity. *Differences*, 26(1), 26-47.
- Jameson, F. (1988). Postmodernism and consumer society. In A.E. Kaplan (Ed.), *Postmodernism and its discontents* (pp.13-29). London: Verso.
- Jobe, J.N. (2013). *Transgender representation in the media*. Niet-gepubliceerde scriptie, Richmond, vakgroep psychologie. Geraadpleegd op 13 maart 2017 op het World Wide Web: [http://encompass.eku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=honors\\_theses](http://encompass.eku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1145&context=honors_theses)
- Jorgensen, M.W. & Phillips, L. (2002). *Discourse analysis as theory and method*. Londen: Sage Publications.
- Keunen, G. (2014). *Alternative mainstream: making choices in pop music*. Amsterdam: Valiz.
- Langman, L. (2008). Punk, porn and resistance: carnivalization and the body in popular culture. *Current Sociology*, 56(4), 657-677.
- Leibetseder, D. (2016). *Queer tracks: subversive strategies in rock and pop music*. New York: Routledge.
- Lemish, D. (2003). Spice world: constructing femininity the popular way. *Popular Music & Society*, 26(1), 17-29.
- Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. New York: Harbourt, Brace & Company.
- Madon, S. (1997). What do people believe about gay males? A study of stereotype content and strength. *Sex Roles*, 37(9), 663-685.
- Matthews, J. J. (1984). *Good and mad women: the historical construction of femininity in twentieth-century Australia*. Sydney: Allen & Unwin.

- Maus, F.E. (2001). Glamour and evasion: the fabulous ambivalence of the Pet Shop Boys. *Popular Music*, 20(3), 379-393.
- Mayfield, W. (2001). The development of an internalized homonegativity inventory for gay men. *Journal of Homosexuality*, 41(2), 53–76.
- Mazzone, G.B. & Peressini, G. (2013). Voguing: examples of performance through art, gender & identity. *Mantichora*, 3, 108-124.
- McKirnan, D.J. & Peterson, P.L. (1989). Alcohol and drug use among homosexual man and women: epidemiology and population characteristics. *Addictive Behaviors*, 14(5), 545-533.
- Medhurst, A. (1997). Camp. In A. Medhurst & S.R. Munt (Eds.), *lesbian and gay studies: a critical introduction* (pp. 274–93). London: Cassell.
- Meyer, M.D. (2010). Representing bisexuality on television: the case for intersectional hybrids. *Journal of Bisexuality*, 10(4), 366-387.
- Moore, C. (2007). Getting wet: the heteroflexibility of Showtime's *The L Word*. In M.L. Johnson (Ed.), *Third wave feminism and television: Jane puts it in a box* (pp. 119-146). London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In L. Mulvey (Ed.), *Visual and other pleasures* (pp.14-26). London: Palgrave.
- Namaste, K. (1994). The politics of inside/out: queer theory, poststructuralism, and a sociological approach to sexuality. *Sociological Theory*, 12(2), 220-231.
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Negus, K. (1999). *Music genres and corporate cultures*. London: Routledge.
- Nielsen, J. M., Walden, G. & Kunkel, C. A. (2000). Gendered heteronormativity: empirical illustrations in everyday life. *The Sociological Quarterly*, 41(2), 283-296.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop*. Durham: Duke University Press.

Peter, J. & Valkenburg, P. M. (2007). Adolescents' exposure to a sexualized media environment and their notions of women as sex objects. *Sex roles*, 56(5-6), 381-395.

Peterson, G.T. (2011). Clubbing masculinities: gender shifts in gay men's dance floor choreographies. *Journal of Homosexuality*, 58(5), 608-625.

Pilcher, J. & Whelehan, I. (2017). *Key concepts in gender studies (2<sup>de</sup> ed.)*. Londen: Sage Publications.

Primack, B.A., Dalton, M.A., Carroll, M.V., Agarwal, A.A. & Fine, M.J. (2008). Content analysis of tobacco, alcohol, and other drugs in popular music. *Archives of Pediatrics & Adolescent Medicine*, 162(2), 169-175.

Puar, J.K. (2006). Mapping US homonormativities. *Gender, Place & Culture*, 13(1), 67-88.

Railton, D. & Watson, P. (2005). Naughty girls and red blooded women: representations of female heterosexuality in music video. *Feminist Media Studies*, 5(1), 51-63.

Railton, D. & Watson, P. (2011). *Music video and the politics of representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ramsey, E. M. & Santiago, G. (2004). The conflation of male homosexuality and femininity in Queer Eye for the Straight Guy. *Feminist Media Studies*, 4(3), 353-355.

Rollins, J. & Hirsch, H. N. (2003). Sexual identities and political engagements: a queer survey. *Social Politics*, 10(3), 290-313.

Romanoff, P. (1944). Jewish symbols on ancient jewish coins (continued). *The Jewish Quarterly Review*, 34(3), 299-312.

Rowe, D. (1995). *Popular cultures: rock music, sport and the politics of pleasure*. Londen: Sage Publications.

Rubin, G.S. (1984). Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In P.M. Nardi & B.E. Schneider (Eds.), *Social perspectives in lesbian and gay studies: a reader* (pp. 100-133). Abingdon: Routledge.

Satre, D.D. (2006). Use and misuse of alcohol and drugs. In D. Kimmel, T. Rose, S. David (Eds.), *Lesbian, gay, bisexual and transgender aging: research and clinical perspectives* (pp. 131-151). New York: Columbia University Press.

Schatzman L. & Strauss A.L. (1973). *Field research: strategies for a natural sociology*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Sedgwick, E.K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.

Sedgwick, E.K. (1993). Epistemology of the closet. In H. Abelove, M.A. Barale & D.M. Halperin (Eds.), *The lesbian and gay studies reader* (pp. 45-61). New York: Routledge.

Shuker, R. (1994). *Understanding popular music culture*. London: Routledge.

Shuker, R. (1998). *Popular music: the key concepts*. London: Routledge.

Smith, R. (2016). *Seduced and abandoned: essays on gay men and popular music*. London: Bloomsbury Academic.

Stein, A. & Plummer, K. (1994). "I can't even think straight": "queer" theory and the missing sexual revolution in sociology. *Sociological Theory*, 12(2), 178-187.

Streitmatter, R. (2009). *From perverts to Fab Five: the media's changing depiction of gay men and lesbians*. New York: Routledge.

Stryker, S. (2008). Transgender history, homonormativity, and disciplinarity. *Radical History Review*, 2008(100), 145-157.

Talbur, S. & Rasmussen, M.L. (2010). 'After-queer' tendencies in queer research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 23(1), 1-14.

Taylor, J. (2012). Scenes and sexualities: queerly reframing the music scenes perspective. *Journal of Media and Cultural Studies*, 26(1), 143-156.



Toynbee, J. (2002). Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular music studies* (pp. 149-163). London: Hodder Arnold.

Tripp, C.A. (1975). *The homosexual matrix*. New York: McGraw-Hill.

Van Bauwel, S. (2004). Representing gender benders: consumerism and the muting of subversion. In J. Hands & E. Siapera (Eds.), *At the interface: continuity and transformation in culture and politics* (pp. 17-38). Amsterdam: Rodopi.

Van Bauwel, S. (2005). Representaties van genderbending in muziekvideoclips: verzet tegen hegemonische genderidentiteiten. In F. Saeys & H. Verstraeten (Eds.), *De media in maatschappelijk perspectief* (pp. 281–298). Gent: Academia Press.

Van Bauwel, S. (2006, juni). *Rearticulating resistance as concept in the field of media studies: a case study on the resistance against hegemonic gender identities in popular visual culture*. Paper gepresenteerd voor de International Communication Association Conference, Dresden.

Van Eeden-Moorefield, B., Martell, C. R., Williams, M. & Preston, M. (2011). Same-sex relationships and dissolution: the connection between heteronormativity and homonormativity. *Family Relations*, 60(5), 562-571.

Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*. New York: Columbia University Press.

Wall, T. (2003). *Studying popular music culture*. Londen: Sage Publications.

Wallis, C. (2011). Performing gender: a content analysis of gender display in music videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 160-172.

Werness, H.B. (2003). *Continuum encyclopedia of animal symbolism in world art*. New York: Continuum.

West, C. & Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & society*, 1(2), 125-151.

Wester, F. & Pleijter, A. (2006). Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze. In F. Wester, K. Renckstorf & P. Scheepers (Eds.), *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap* (pp. 575–599). Alphen aan den Rijn: Kluwer.

Westhaver, R. (2006). Flaunting and empowerment: thinking about circuit parties, the body and empowerment. *Journal of Contemporary Ethnography*, 35(6), 611–644.

Whitesell, L. (2006). Trans glam: gender magic in the film musical. In S. Whiteley & J. Rycenga (Eds.), *Queering the popular pitch* (pp.263-277). Londen: Routledge.

Whiteley, S. (1997). Introduction. In S. Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: popular music and gender* (pp. xiii- xxxvi). Londen: Routledge.

Wiegman, R. & Wilson, E.A. (2015) Introduction: antinormativity's queer conventions. *Differences*, 26(1), 1-25.

Wilcox, M.M. (2002). When Sheila's a lesbian: religious individualism among lesbian, gay, bisexual, and transgender Christians. *Sociology of Religion*, 63(4), 497-513.

Willis, J. (2007). *Foundations of qualitative research: interpretative and critical approaches*. Los Angeles: Sage Publications.

### Niet-wetenschappelijke bronnen

Bengall, R. (2018, 22 februari). *'You don't own or control me': Janelle Monáe on her music, politics and undefinable sexuality*. Geraadpleegd op 3 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2018/feb/22/you-dont-own-or-control-me-janelle-monae-on-her-music-politics-and-undefinable-sexuality>

Bieler, D. (2017, 13 juni). Once again, Kevin Durant's mother Wanda was the real MVP. Geraadpleegd op 24 maart 2018 op het World Wide Web: [https://www.washingtonpost.com/news/early-lead/wp/2017/06/13/once-again-kevin-durants-mother-wanda-was-the-real-mvp/?utm\\_term=.9a82ff338591](https://www.washingtonpost.com/news/early-lead/wp/2017/06/13/once-again-kevin-durants-mother-wanda-was-the-real-mvp/?utm_term=.9a82ff338591)

Cragg, M. (2018, 17 februari). *Troye Sivan: 'there's power in living openly while being gay'*. Geraadpleegd op 30 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2018/feb/17/troye-sivan-theres-power-in-living-openly-while-being-gay>

Cragg, M. (2017, 8 mei). *Perfume Genius: 'I thought I'd grow up to be a woman'*. Geraadpleegd op 12 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2017/may/08/perfume-genius-mike-hadreas-sexuality>

David, S (2018, 28 februari). *Fortify yourself with the beauty of bisexual lighting*. Geraadpleegd op 28 april 2018 op het World Wide Web: [https://broadly.vice.com/en\\_us/article/qvexbx/janelle-monae-bisexual-lighting](https://broadly.vice.com/en_us/article/qvexbx/janelle-monae-bisexual-lighting)

Daw, S. (2018, 2 april). *Ruby Rose confirms break-up with The Veronicas' Jess Origliasso via Twitter*. Geraadpleegd op 21 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.billboard.com/articles/news/pride/8280589/ruby-rose-jess-origliasso-veronicas-break-up>

Dresden, H. (2018, 19 januari). *Fischerspooner's 'TopBrazil' is the gayest, most gorgeous non-porn video we've ever seen*. Geraadpleegd op 12 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.out.com/music/2018/1/19/fischerspooners-top-brazil-gayest-most-gorgeous-non-porn-video-weve-ever-seen>

Gaffney, A. (2017, 6 juli). *Juliana Huxtable: a transgressive artist finds her voice*. Geraadpleegd op 12 maart 2018 op het World Wide Web. <https://www.nytimes.com/2017/07/06/fashion/juliana-huxtable-transgender-artist.html>

Geffen, S. (2018, 23 februari). *Janelle Monáe steps into her bisexual lighting*. Geraadpleegd op 28 april 2018 op het World Wide Web: <http://www.vulture.com/2018/02/janelle-mone-steps-into-her-bisexual-lighting.html>

Ghosn, J. (2013, 25 maart). *Woodkid; "J'ai l'intuition que je vais mourir jeune"*. Geraadpleegd op 26 maart 2018 op het World Wide Web: <https://o.nouvelobs.com/musique/20130318.OBS2216/woodkid-j-ai-l-intuition-que-je-vais-mourir-jeune.html>

Hall, J. (2016, 4 maart). *Why Years & Years' new video is so important*. Geraadpleegd op 28 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.dazeddigital.com/music/article/30207/1/why-is-years-years-new-video-so-important>

Heylen, K. (2018, 11 mei). *Chinese zender mag Eurovisiesongfestival niet meer uitzenden na censuur*. Geraadpleegd op 14 mei 2018 op het World Wide Web: <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2018/05/11/chinese-zender-mag-eurovisiesongfestival-niet-meer-uitzenden/>

Hoogaerts, G. (2013, 29 november). *Christine & the Queens – The Loving Cup: new music from France*. Geraadpleegd op 10 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2013/nov/29/christine-the-queens-the-loving-cup-new-music-from-france>

Horowitz, S.J. (2018, 3 maart). *Hayley Kiyoko on her debut album 'Expectations' and being a queer pop star: 'it's important for people to lead by example'*. Geraadpleegd op 4 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/8235955/hayley-kiyoko-interview-expectations-sexuality>

Imdb (n.d.). *Sisterhood of Hip Hop*. Geraadpleegd op 24 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.imdb.com/title/tt3791526/>

Inpaq, (2014, 3 oktober). *Siya is the 'Real MVP' (visual)*. Geraadpleegd op 24 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.thelgbtupdate.com/siya-is-the-real-mvp-visual/>

Lee, V. (2017, 26 september). *Mykki Blanco: "The idea that there is 'one singular transgender narrative' is not true for everyone"*. Geraadpleegd op 26 maart 2018 op het World Wide Web:

<http://mixmag.net/read/mykki-blanco-the-idea-that-there-is-one-singular-transgender-narrative-is-not-true-for-everyone-news>

Lindsey, R. (1985, 22 oktober). 'Dan White, killer of San Francisco mayor, a suicide', *The New York Times*, pp. A00018.

Lozano, K. (2017, 16 oktober). *Fischerspooner "Togetherness" (ft. Caroline Polachek)*. Geraadpleegd op 12 maart 2018 op het World Wide Web: <https://pitchfork.com/reviews/tracks/fischerspooner-togetherness-ft-caroline-polachek/>

Lukashenko, M. (2015, 12 november). *Expect the unexpected from The Magician*. Geraadpleegd op 2 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.magneticmag.com/2015/11/expect-the-unexpected-from-the-magician/>

Lynskey, D. (2016, 15 september). *Mykki Blanco: 'I didn't want to be a rapper. I wanted to be Yoko Ono*. Geraadpleegd op 26 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/15/mykki-blanco-i-didnt-want-to-be-a-rapper-i-wanted-to-be-yoko-ono>

Maicki, S. (2017, 18 oktober). *Watch Fischerspooner and Caroline Polachek's provocative new video 'Togetherness'*. Geraadpleegd op 12 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.npr.org/event/music/557394154/watch-fischerspooner-and-caroline-polacheks-provocative-new-video-togetherness>

McDermott, P.D. (2016, 17 mei). *Watch Mykki Blanco's "High School Never ends" music video*. Geraadpleegd op 26 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.thefader.com/2016/05/17/mykki-blanco-high-school-never-ends-music-video>

Mcpherson, A. (2015, 4 september). *Demi Lovato's out and out summer anthem*. Geraadpleegd op 17 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2015/sep/04/demi-lovatos-out-and-out-summer-anthem>

Milk Foundation (n.d.). *The official Harvey Milk biography*. Geraadpleegd op 30 maart 2018 op het World Wide web: <http://milkfoundation.org/about/harvey-milk-biography/>

Midkiff, S. (2017, 20 januari). *Troye Sivan on paying tribute to LGBT activism in his new music video 'Heaven'*. Geraadpleegd op 30 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.vulture.com/2017/01/troye-sivan-on-new-music-video-heaven.html>

Morris, D. (2018, 18 februari). *Fischerspooner: Sir review – not worth the nine-year wait*. Geraadpleegd op 12 maart op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2018/feb/18/fischerspooner-sir-music-review-damien-morris>

Pasori, C. (2013, 21 maart). *Interview: Woodkid talks creating his debut album, why Lana Del Rey is his muse, and artistically relating to the past*. Geraadpleegd op 26 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.complex.com/music/2013/03/interview-woodkid>

Pollard, A. (2018, 22 februari). *How Hayley Kiyoko became pop's 'lesbian Jesus'*. Geraadpleegd op 4 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2018/feb/22/hayley-kiyoko-on-her-lesbian-pop-this-is-bigger-than-i-thought-it-was>

Pelly, J. (2012, 24 januari). *Matador says Google/YouTube rejected Perfume Genius promo video for being 'not family safe'*. Geraadpleegd op 12 april 2018 op het World Wide Web: <https://pitchfork.com/news/45217-matador-says-googleYouTube-rejected-perfume-genius-promo-video-for-being-not-family-safe/>

Phillips, L. (2017, 18 oktober). *Fischerspooner's new video is a homoerotic love explosion*. Geraadpleegd op 12 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.dazeddigital.com/music/article/37794/1/fischerspooner-s-new-video-is-a-homoerotic-love-explosion>

Pierpoint, G. (2018, 22 april). *Is 'bisexual lighting' a new cinematic phenomenon?* Geraadpleegd op 28 april 2018 op het World Wide Web: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-43765856>

Pollard, A. (2016, 26 juli). *Shura: 'maybe someone will watch my video and think "I can come out"'*. Geraadpleegd op 20 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/music/2016/jul/26/electropop-singer-shura-talks-album-nothing-real>

Renshaw, D. (2017, 19 januari). *Troye Sivan's "Heaven" video is a timely reminder of LGBTQ resistance*. Geraadpleegd op 30 maart 2018 op het World Wide Web: <http://www.thefader.com/2017/01/19/troye-sivans-heaven-video>

Roschke, R. (2017, 20 september). *Demi Lovato doesn't want to clarify her sexuality, and we should be ok with that*. Geraadpleegd op 17 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.popsugar.com/celebrity/Demi-Lovato-Talking-About-Her-Sexuality-44052329>

Snapes, L. (2016, 4 september). *Christine & the Queens: 'I just want to shatter everything'*. Geraadpleegd op 10 april 2018 op het World Wide Web: <https://www.theguardian.com/global/2016/sep/04/christine-and-the-queens-heloise-letissier-interview>

Verstraete, A. (2017, 21 maart). *Holebi's kwaad omdat Youtube hun video's zou wegfilteren*. Geraadpleegd op 21 maart 2017 op het World Wide Web: <http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/cultuur%2Ben%2Bmedia/media/1.2929231>

Villareal, Y. (2017, 14 februari). *For lesbian artist Shura, Pulse changed everything*. Geraadpleegd op 20 maart 2018 op het World Wide Web: <https://www.advocate.com/music/2017/2/14/lesbian-artist-shura-pulse-changed-everything>

Wong, C. M. (2018, 22 februari). *Janelle Monáe drops new video celebrating bisexuality and black women's empowerment*. Geraadpleegd op 3 april 2018 op World Wide Web: [https://www.huffingtonpost.com/entry/janelle-monae-dirty-computer-songs\\_us\\_5a8f1cc1e4b0528232aa8129](https://www.huffingtonpost.com/entry/janelle-monae-dirty-computer-songs_us_5a8f1cc1e4b0528232aa8129)

## **Videografie**

*Desire*. Perf. Years & Years & Tove Lo. Dir. Fred Rowson. 2016. Music Video. Youtube. Web.

*Heaven*. Perf. Troye Sivan & Betty Who. Dir. Luke Gilford. 2017. Music Video. Youtube. Web.

*High School Never Ends*. Perf. Mykki Blanco & Woodkid. Dir. Matt Lambert. 2016. Music Video. Youtube. Web.

*Make Me Feel*. Perf. Janelle Monáe. Dir. Alan Ferguson. 2018. Music Video. Youtube. Web.

*On Your Side*. Perf. The Veronicas. Dir. Ruby Rose. 2016. Music Video. Youtube. Web.

*Queen*. Perf. Perfume Genius. Dir. Cody Critchelo. 2014. Music Video. Youtube. Web.

*Real MVP*. Perf. Siya. Dir. Mike Ho. 2014. Music Video. Youtube. Web.

*Really Don't Care*. Perf. Demi Lovato & Cher Lloyd. Dir. Ryan Pallotta. Music Video. Youtube. Web.

*Shy*. Perf. The Magician & Brayton Bowman. Dir. Bob Jeusette. 2016. Music Video. Youtube. Web.

*Sleepover*. Perf. Hayley Kiyoko. Dir. Hayley Kiyoko. 2016. Music Video. Youtube. Web.

*Spa Day*. Perf. Le1f. Dir. Jesse Miller-Gordon. 2013. Music Video. Youtube. Web.

*The Loving Cup*. Perf. Christine & the Queens. Dir. Ugo Mangin. 2013. Music Video. Youtube. Web.

*Togetherness*. Perf. Fischerspooner. Dir. Warren Fischer & Casey Spooner. 2017. Music Video. Youtube. Web.

*What's It Gonna Be*. Perf. Shura. Dir. Chloé Wallace. 2016. Music Video. Youtube. Web.



## **Bijlagen**

Alle bijlagen staan op de Cd-rom:

Bijlage 1: legitimering van de samenstelling van de steekproef	p. 2-13
Bijlage 2: schematische en uitgeschreven analyses van de cases	p. 14-107
Bijlage 3: sacralisering in <i>'Togetherness'</i>	p. 108
Bijlage 4: seksualiteit in een private sfeer in <i>'On Your Side'</i>	p. 109
Bijlage 5: prostitutie in <i>'Togetherness'</i> en <i>'Queen'</i>	p. 110
Bijlage 6: vergelijking van de gaze in <i>'On Your Side'</i> en <i>'Sleepover'</i>	p. 111
Bijlage 7: voorbeelden van strategieën van gender bending	p.112-115
Bijlage 8: queer plottwist in <i>'What's It Gonna Be'</i>	p.116-117