

Maria Fidjestøl

Hip Hop-Feminisme:

Et provokativt, svelt og rytmisk innlegg i den kontemporære debatten om feminisme

Mai 2022

Veileder: Mathieu Lacroix

Hip Hop-Feminisme:

Et provokativt, svelt og rytmisk innlegg i den kontemporære debatten om feminisme

VERSJON

Versjonsnummer

Maria Fidjestøl

Mai 2022

Veileder: Mathieu Lacroix

ANTALL SIDER: 31

Innholdsfortegnelse

Forord.....	1
Abstrakt.....	2
Introduksjon.....	4
Kapittel 1: Utformingen av en ny disiplin	5
Hip hop-feminisme forklart.....	5
Diskriminerende feminisme.....	6
Feministisk-kritisk potensiale i hip hop.....	8
Kapittel 2: Visuell estetikk og feminin representasjon.....	10
Male gaze.....	10
Objektivisering og Kvinnelig representasjon.....	12
«WAP» og «Work It»: En sammenligning.....	14
Kommersialisering av den svarte kroppen.....	22
Konklusjon	24
Litteraturliste.....	29

Forord

Bacheloroppgaven min tar for seg et felt innen kultur, samfunn og politikk, som ligger mitt hjerte nært; nemlig engasjeringen av feminisme og rasisme i en debatt om musikk. Formålet med teksten er å diskutere objektivisering av kvinner i en sjanger som tradisjonelt har vært kraftig mannsdominert og fremmet et nedverdiggende og seksualiserende syn på svarte kvinner. Debatten om hvorvidt hip hop fremmer objektivisering av kvinner eller seksuell frigjøring er minst like relevant i dag som den var under kvinners etablering innen hip hop-kulturen på 1990-tallet. Som hvit kvinne og utenforstående for svart kultur, har jeg hatt en ydmyk tilnærming til denne oppgaven, og basert teksten på akademisk litteratur skrevet av svarte kvinner. Det har vært en tankevekkende skriveprosess, som har tilføyd mange nye perspektiver på musikken jeg elsker, og samfunnet vi lever i. Jeg vil gjerne rette en stor takk til min veileder Mathieu Lacroix for motiverende ord og all hjelp. Oppgaven er skrevet på forfatters regning.

Abstrakt/Abstract

Feministisk-kritiske forfattere innen akademia, argumenterer for hvordan kvinnelig rap kan plasseres innen en større svart feministisk musikalsk kontekst, der etnisitet, kjønn og seksualitet blir diskutert i et styrkende og selv-representativt format. På midten av 1990-tallet, ved oppblomstringen av en tredje feministisk bølge, ble akademiske tekster om musikk og svart feministisk epistemologi utfordret vedrørende budskap omkring svart kvinnelig seksualitet og kvinnerollen. Det var en av de virkende årsakene til fremveksten av den feministiske retningen kalt hip hop-feminisme, som utforsker effekten og konsekvensene av å engasjere hip hop-kultur, rap-musikk og feminisme. Denne oppgaven ser nærmere på hip hop-feminismens sosiopolitiske agenda, ved å analysere musikalsk tekst og visuell estetikk hos kvinnelige hip hop-artister; Missy Elliott og Cardi B. Dette basert på relevante akademiske tekster om svart kvinnelig seksualitet, andre og tredje bølge feminisme, og 'male gaze'. Ved tidsforskjellen mellom de to artistenes storhetstid, forsøker teksten å si noe om endringene som har skjedd innen hip hop-kultur, i tiden fra 1990-tallet fram til i dag. Oppgaven er en gjennomgående diskusjon hva hip hop-feminisme kan tilføye i samfunnsmessige debatter vedrørende etnisitet, kjønn og seksualitet.

Voices within academia that take a critical position on feminism, are making the argument that female rap might be located within a larger black feminist context, where ethnicity, gender and sexuality are being discussed in a strengthening and self-representative manner. In the mid-90s, alongside the flourishing third feminist wave, academic texts on music and black feminist epistemology were to challenge the message that these new feminists were proclaiming on black female sexuality and the woman's role. That was one of the triggerings that gave rise to the emergence of the feminist genre called hip hop-feminism which explore the effects of hip hop culture, rap music and feminism. This text is an attempt to take a closer look at the socio-political agenda of hip hop-feminism through analyzing the music lyrics as well as the visual aesthetics of female hip hop artists; Missy Elliott og Cardi B. This is done on the basis of relevant academic texts on black female sexuality, the second and third feminist wave, and the 'male gaze'. Studying the temporal dimension of these two artists golden ages, this text seek to bring forth some of the changes that has taken place within the culture of hip hop, from the 90s and up until today. At the heart of the text is the discussion of what hip hop feminism might have to offer to the present public discussions on ethnicity, gender and sexuality.

We need a voice like our music – one that samples and layers many voices, injects its sensibilities into the old and flips it into something new, provocative, and powerful. (Morgan, 1999)

Introduksjon

Hip hop er et kulturelt fenomen med utspring i Bronx på 1980-tallet, som opprinnelig hadde som agenda å være talerør for de underprivilegerte og vanskeligstilte minoritetene i de afrikansk-amerikanske urbane ghettoene i New York. Kampen mot politiske og sosiale normer på samtiden vokste fort fra å være et marginalt verktøy for uttrykking av sosiokulturell problematikk, til å bli en multimilliardær global industri. Hip hop egner tradisjonelt sett hovedsakelig om rapping, DJ-ing, breakdance og graffitikunst, men utviklet seg fort til å inkludere mote, bøker, filmer og magasiner. Til tross for en mannsdominert tradisjon har kvinner spilt en stor rolle i utviklingen av hip hop, både musikalsk og kulturelt, ikke kun som rap-artister, men som deltakere i alle aspekter ved kulturen (White, 2013). Etterhvert som hip hop ble en stadig mer populær plattform, etablerte også uttrykksformen en rolle som provoserende og seksualiserende, i fremmingen av bildet av kvinnen som det underordnede kjønn.

Hip hop fortsetter å dominere store deler av populærmusikken i dag med sine kreative og utfordrende tekster, pryder magasincoverer med unikt stiliserte fotografier, og visuelt stimulerer sitt publikum gjennom dristige bilder og konsepter i musikkvideoer. Fokuset på kropp og de fysiske aspektene ved kvinnelige hip hop-artister og aktive deltakere, inkludert dansere, modeller og fans, er signifikante faktorer i hip hop-kontroversen på grunn av dens effekt på afrikansk-amerikanske kvinner og deres seksualitet (White, 2013). Det er ved disse perverterte sosiale og kulturelle representasjonene fra hip hop-kulturen, fremtidige generasjoner med kvinner blir formet. I tillegg til å forme kvinners oppfatninger om kjønnsroller, kan eksponeringen av stereotypiske holdninger i hip hop-media også ha innflytelse på hvordan de ser på seg selv som kvinner.

Forfattere som Joan Morgan, Whitney A. Peoples og Gwendolyn D. Pough, var blant dem som tok til orde for at det var behov for en ny feministisk bevegelse som korresponderer med tiden vi lever i. Disse er blant kvinnene fra den tredje feministiske bølgen, som taler for at andregenerasjonsfeminister har feilet i å adressere de nåværende utfordringene unge svarte kvinner står ovenfor (Morgan, 1999). Med dette menes en distansering fra faktumet at svarte kvinner har blitt urettferdig ekskludert opp gjennom feminismens historie. I utviklingen av en

ny retning har Joan Morgan og andre, introdusert kombinasjonen av feminisme og hip hop. Hip hop-ens natur og potensiale som en progressiv politisk praksis er et omdiskutert tema. Deler av kulturen tilbyr imidlertid problematiserende, politisk analyse vedrørende rasisme, sexismen, økonomi, politivirksomhet, og vold i lokalmiljøer, som alle er utfordringer særlig afrikansk-amerikanske kvinner og menn står ovenfor. Som et resultat av hip hop-ens relevante fortellinger om livet som svart i Amerika, argumenterer blant annet Joan Morgan for at det ligger radikalt og frigjørende potensiale i hip hop-kultur og rapmusikk (Peoples, 2008). For å appellere til den yngre generasjonen kvinner, da særlig de av farge, begynte begrepet «hip hop-feminist» å sirkuleres.

I denne teksten vil jeg skrive om hip hop som et kulturelt fenomen som beveger seg utover musikkens grenser. Hip hop er definert av mange som en livsstil som kan romme alle slags uttryksmåter, og har i senere tid utviklet seg til å også inkludere en egen form feminisme (Peoples, 2008). Retningen er et resultat av foreningen av kjærlighet for hip hop og et brennende feministisk engasjement, som har ekspandert svart feministisk teori og svarte kvinners intellektuelle tradisjoner i flere retninger (Pough, 2007). Denne tekstens overordnede problemstilling er følgende: Hva er hip hop-feminisme, og hvordan har disiplinen bidratt til videreutviklingen av moderne feminisme?

Målet med teksten er å redegjøre for begrepet hip hop-feminisme, ved å belyse akademiske tekster skrevet av feministiske kritikere og samfunnsdebattanter. Med fokus på perioden fra sent 90-tall frem til i dag, skal jeg undersøke i hvilken grad det har skjedd en utvikling i selvportrettering av kvinner, både i tekstformat og musikkvideo, hvilken rolle seksualitet spiller i musikken, og se på graden av mannlig tilstedeværelse i kvinnelige hip hop-artisters musikk. Dette skal jeg forsøke å illustrere ved å se nærmere på låtene og musikkvideoene «WAP» av Cardi B og «Work It» av Missy Elliott. Sammenligningen innefatter analyse av kroppsfokus og seksualitet, kameravinkling, 'male gaze' og mannlig tilstedeværelse i tekst og bilde. Med dette skal jeg diskutere hvorvidt feminisme har en plass i hip hop-verdenen, og i hvilken grad de to låtene kan sies å være representative for sin tids framstilling av dynamikken mellom kjønnene. Avslutningsvis vil jeg drøfte hva hip hop-feminisme kan tilføye i samfunnsdebatter vedrørende kjønn, seksualitet og mangfold.

Denne teksten er basert på teoretiske rammeverk som inkluderer 'scripting theory', en psykologisk teori som postulerer at menneskelig atferd faller inn i mønstre kalt 'scripts', fordi

de fungerer som et manus for bestemte handlinger (Pough, 2007). Videre innebefatter den teorier om objektivisering og svart feministisk epistemologi. Disse er viktige paradigmer for forståelsen av de hegemoniske kreftene i hip hop-kultur ved utfordringen av de dominerende ideologiene, og kritiske spørsmål vedrørende kunnskap og standarder som tas for gitt i samfunnet (Pough, 2007). Teorien bak objektivisering anvendes som et redskap for å lettere kunne forstå omfanget av å være kvinne i en hip hop-kultur som konstant seksuelt objektiviserer kvinnekroppen. Fra et feministisk standpunkt referer objektivisering til en (kvinnes) kropp som blir behandlet som et objekt til fornøyelse ved mannlig blick, atskilt fra hennes person (Pough, 2007). Jeg kommer i denne oppgaven til å bruke ordet 'agenda' som oversettelse fra det engelske ordet 'agency', for å beskrive iboende, kvalitative intensjoner hos kvinner.

Kapittel 1: Utformingen av en ny disiplin

Hip hop-feminisme forklart

I needed a feminism brave enough to fuck with the greys. And this was not my foremothers' feminism (Joan Morgan, 1999)

Hip hop har i dag vokst til ikonisk status, særlig i USA, og har infiltrert det amerikanske økonomiske og sosiokulturelle landskapet, som har ført til at den besitter en bred innflytelsesrik makt. Dette til tross for hip hop-ens ydmyke begynnelse i arbeiderklasse miljøet til svarte og latin-amerikanere i New York under årstallskiftet sent på 1970-tallet. Hip hop var delvis et motsvar til overklassens disko-kultur, i tillegg til den voksende gjengkulturen i byen. Samtidig som den tilbød en unik fritidsarena for dem som var del av miljøet, ble hip hop-en først og fremst en stemme som formidlet den økonomiske og rasistiske marginaliseringen som foregikk i lokalmiljøene i New York. Siden det har hip hop representert motstanden til politiske og økonomiske krefter som muliggjør sosial marginalisering (Peoples, 2008).

I sin kontroversielle debut som kulturkritiker, definerer Joan Morgan begrepet hip hop-feminist for første gang i boken *When Chickenheads Come Home To Roost* fra 1999. Begrepet har siden etablert seg innen ulike kulturelle og sosiopolitiske miljøer, og i academia. Morgan formidler problematikken ved å kunne relatere til feminisme på et personlig plan, og skriver: «As a child of the post-Civil Rights, post-feminist, post-soul hip-hop generation, my struggle songs consisted of the same notes but they were infused with distinctly different rhythms»

(Morgan, 1999). I Morgans oppfatning var feminister enten hvite kvinner, eller svarte intellektuelle kvinner, altså akademikere, forfattere eller historikere. Det var kvinner som absolutt ble respektert og sett opp til, men de var ikke kontemporære (Morgan, 1999). Basert på dette kan det forstås som at målet hennes var å ville ufarliggjøre ordet feminist, eller omgjøre det til noe mer tilgjengelig som lettere kunne resonneres hos unge kvinner som vokser opp i dag. Morgan legger i tillegg stor vekt på å tilby en feminisme som utforsker hvordan det er å være kvinne i seg selv, ikke nødvendigvis kvinne som offer i ulike sammenhenger.

En hip hop-feminist er altså en som står frem om undertrykking basert på kjønn i hip hop, både innad miljøet og i musikken. Etterhvert som flere har adressert samme problematikk, har dette skapt et eget rom dedikert til kvinner, feminisme og hip hop, som har satt i gang en omfattende diskusjon (Pough, 2007). Etter å ha etablert hva en hip hop-feminist er, begynner hip hop-feminismens agenda å ta form, tross i at det ennå kan være for tidlig å legge frem innflytelsen bevegelsen har hatt å si for kvinner som vokser opp i dag. Derfor er det enklere å trekke frem noen hovedsaker hip hop-feminismens agenda har aktualisert (Pough, 2007).

Diskriminerende feminisme

Etter at kampen for kvinners stemmerett fikk gjennomslag i USA i 1920, stagnerte kvinnekampaktivismen kraftig, fram til den andre feministiske bølgen, som regnes fra inngangen til 1960-tallet (National Women's History Museum, 2020). I likhet med den første bølgen, begynte også denne å utvikles i en tid blant en rekke andre sosiale og politiske bevegelser, blant annet opprør mot amerikansk krigføring i Vietnam og den svarte borgerrettsbevegelsen. Mellom de to periodene publiserte den franske feministiske forfatteren, Simone de Beauvoir, en bok som skulle bli avgjørende for den videre feministiske utviklingen. *The Second Sex*, publisert i 1959, demonstrerte hvordan kvinner opp gjennom historien var blitt behandlet som 'den andre' i forhold til mannen. De Beauvoir skriver blant annet at en ikke blir født kvinne, det er noe en blir (National Women's History Museum, 2020). Dette setter i gang et oppgjør med kvinnerollen, mens arbeidet mot sosial og politisk likestilling fortsetter i et samfunn som fremdeles kjemper mot rasisme, vold og segregering.

Ved inngangen til den andre feministiske bølgen var borgerrettsbevegelsen i full gang, og mens hvite kvinner arbeidet mot likestilling, kjempet svarte kvinner en parallell kamp for grunnleggende menneskerettigheter. Det var en tid for oppblomstring innen kulturelle og

sosipolitiske bevegelser og dannelsen av en rekke nye organisasjoner. Blant dem, var borgerrettighetsgruppen Black Panthers, som ble grunnlagt på midten av 1960-tallet. Et politisk organisert, revolusjonært, sosialistisk parti, som med svart nasjonalisme i sentrum, snakket særlig opp mot politivold. På 1970-tallet gjorde den kulturelle bevegelsen Black is Beautiful seg gjeldende, som tok avstand fra vestlige idealer om skjønnhet. Grunnleggingen av National Black Feminist Organization (NBFO) i 1973, satte i gang en formering av separate svarte feministiske organisasjoner, blant dem; The Combahee River Collective, som rettet et særskilt fokus mot seksualitet, et aspekt ved feminisme som ofte ble utelatt (National Women's History Museum, 2020). Forfatter og politisk aktivist, Angela Davis, var blant de sentrale personlighetene som ved sine artikler og bøker bygget videre på ideene fra slike organisasjoner, og med det bidro til grunnlaget for den svarte feministiske bevegelsen som ble etablert på 1970-tallet. Davis og andre belyser hvordan den feministiske bevegelsen motiverte hundrevis av kvinner til å engasjere seg i den kvinnelige revolusjonen, men samtidig feilet i å adressere en dyptgående kritisk analyse av den svarte kvinnens erfaringer (Hooks, 1982).

Den politiske aktivisten og forfatteren Gloria Jean Watkins, bedre kjent under forfatternavnet Bell Hooks, går i dybden på en slik analyse. Hooks presenterer et bilde av den feministiske bevegelsen slik den så ut på 1980-tallet, og kritiserer ekskluderingen av svarte kvinner. Ved å forebringe svart feminisme tilbyr hun en inkluderende metode for utøvende aktivisme. Hun skriver at selv om den svarte feminismens fokus ligger hos svarte kvinner, er kampen for likestilling kun signifikant om den er del av en feministisk bevegelse som har det fundamentale målet om å frigjøre alle mennesker (Hooks, 1982). Hooks mener altså at på lik linje som at begrepet feminisme implisitt innebærer likestilling mellom kvinner og menn – selv om den er rettet mot kvinner, er svart feminisme rettet mot alle mennesker, selv om fokuset ligger hos svarte kvinner. Dette fokuset er også å finne i dagens Black Lives Matter-kampanje, som fremmer likestilling mellom alle mennesker.

Svarte kvinners problematikk ved å kunne identifisere seg med den tradisjonelle feminismen, er en tråd som blir videreført av en rekke samfunnsdebattanter og feministisk-kritiske forfattere i tiden som fulgte Angela Davis og Bell Hooks sine utgivelser. Som tidligere poengtert, har Joan Morgan dedikert en spesiell oppmerksomhet til nettopp dette aspektet (Morgan, 1999). På 1990-tallet kommer den tredje feministiske bølgen, som et motsvar på tradisjonelle holdninger i andregenerasjonsfeminisme, og tar til orde for en inkludering av kvinner med ulikt etnisk opphav, ulik sosial og økonomisk klasse, og kjønnsidentiteter

(National Women's History Museum, 2020). I 1989 lanserte advokat og teoretiker Kimberlé Crenshaw begrepet 'interseksjonalitet', med hensikt om å illustrere hvordan identitet har innflytelse på hvordan mennesker blir behandlet.

Dette ledet til etableringen av begrepet 'interseksjonell feminisme', som viser til de ulike måtene kvinner opplever undertrykkelse. Influert av postmodernistiske bevegelser innen akademia, har tredjegerasjonsfeminister som formål å stille spørsmål ved, ta tilbake og redefinere ideer markedsført via media, vedrørende kvinnelighet, skjønnhet, kjønn, seksualitet, femininitet og maskulinitet (Brunell, 2021). Hip hop-feminisme deler altså en rekke likhetstrekk med tredjegerasjonsfeminisme, eller interseksjonell feminisme, og kan sies å være en under-retning innen samme disiplin. Denne retningen kanaliserte et særskilt fokus mot svarte kvinner i hip hop-industrien, med formål om å engasjere og bevisstgjøre unge kvinner. Retningen fremmer med dette en spesifikk problematikk, som personlighetene innen disiplinen mener har fått for lite oppmerksomhet, nemlig hyperseksualiseringen av den svarte kvinnelige kroppen. Dette momentet vil diskuteres mer dyptgående senere i teksten.

Feministisk-kritisk verdi i hip hop

Rundt 1990 blir et nytt aspekt presentert, som vedrører svarte kvinners kritikk av svart mannsdominert musikk. Forfatter og kulturkritiker Michelle Wallace, skriver:

Feminist criticism, like many other forms of social analysis, is widely considered part of a hostile white culture. For a black feminist to chastise misogyny in rap publicly would be viewed as divisive and counterproductive. There is a widespread perception in the black community that public criticism of black men constitutes collaborating with a racist society (Wallace, 1990)

Dette sitatet vitner om den omfattende diskusjonen som tegner seg i engasjeringen av feminisme i hip hop, som et resultat av historikken med diskriminering og ekskludering av svarte. Det Wallace kanskje refererer til ved dette sitatet, er behovet for samhold i svarte miljøer, på grunn av den historiske sorteringen mellom hvit og svart, og frykten for alt som kan sette samholdet på spill, ved ulike former for kritikk. Den tredje feministiske bølgen var på dette tidspunktet ikke fullstendig etablert, og heller ikke kulturen for løsthengende kritikk dagens kanselleringsamfunn er blitt vant med. Wallace sitt poeng bringer fram en stor del av kjernen i nødvendigheten av en ny retning innen feminismen. Den tradisjonelle feminismens historie har ekskludert svarte kvinner ved å ikke vise hensyn til at deres kamp var betydelig

mer intrikat. Samfunnet har et ansvar om å ta oppgjør med ringvirkningene forårsaket av dette, slik som hip hop-feminismen nå gjør, ved å tørre å adressere problematiske sosiale og kulturelle tendenser. Fokuset trenger ikke nødvendigvis å dreies rundt hvorvidt hip hop og rap kommuniserer feministisk-politiske budskap, men heller måten hip hop-feminister engasjerer hip hop-kultur, rap-musikk og feminisme, og effekten og konsekvensene av en slik sammenslåing (Peoples, 2008). Tendensen at mange med et tredjegerasjons feministisk perspektiv foretrekker å ikke kalle seg selv feminister i det hele tatt er grunnet assosiasjonene knyttet til ordet. Derfor argumenter blant annet Morgan, Pough og Peoples for behovet for en hip hop-feminisme, som lettere kan engasjere unge kvinner og menn.

Joan Morgan diskuterer bakenforliggende årsaker til hvorfor hun mener tendensen med nedverdiggende seksualisering av kvinner ble etablert innen hip hop. Morgan postulerer at sexisme i rap er en kompleks maske afrikansk-amerikanske menn benytter, både for å skjule og uttrykke indre konflikter og vanskeligheter. Mot slutten av 1990-tallet er hip hop nemlig en av få plattformer unge svarte menn har for å adressere disse problemene (Morgan, 1999). Hip hop kommuniserer en hel del utfordringer svarte samfunn står ovenfor, som gjengkultur, vold og alkohol- og rusmisbruk. Morgan mener nedverdiggende tekster om kvinner kun er et dårlig skjult dekke for psykiske vansker hos mannlige rappere. Videre skriver hun at det svarte feministiske fokuset burde endres fra å diskutere sexisme i rap, når det kun er del av et større problem som handler om svarte menns psykiske helse. Skjønt dette er problematikk som burde bli tatt tak i, kan det argumenteres for at debatten vedrørende hvordan kvinner blir omtalt og behandlet i hip hop-miljøet, krever særskilt oppmerksomhet for å skape endringene som behøves. Men som Morgan også poengterer hadde hun en ambisjon om å kunne tilby en feminisme som var utfordrende nok til å anerkjenne at det ikke kun finnes svart og hvitt, men en feminisme som tør å diskutere gråsonene (Morgan, 1999, s. 59). Det innebærer å også kunne tilføye upopulære perspektiver i debatten.

Feministiske kritikere argumenter for at tross hip hopens historiske tendens til å fornede kvinner, tilbyr musikken en plattform for unge fargede kvinner til å selv uttrykke sin etniske identitet og kritisere rasisme. Det er dessuten et rom for kvinner til å bygge opp en kjønnskritisk sans, og utvikle en egen feministisk identitet, som de igjen kan benytte for å kritisere nedverdiggende kvinnesyn i hip hop-miljøet (Peoples, 2008). Gwendolyn Pough problematiserer det at foreldre ikke vil la barn høre på hip hop på grunn grov språkbruk og sexfokus, og hvordan lærere ikke ser utdannende verdi i musikken. Pough mener potensialet i

hip hop når det kommer til feministisk bevisstgjøring ligger i kritikken av hip hop-ens musikk og miljø (Pough, 2007). Kritikkk skaper bevissthet, og feministisk kritikk av hip hop sender signaler om hvordan kvinner og menn skal forholde seg hverandre på generelt grunnlag i samfunnet. For Pough er det de objektiviserende elementene i hip hop som er del av hva som gjør musikken særlig verdifull for analyserende feministisk kritikk. Ved å kunne peke på spesifikke diskriminerende komponenter innen kulturen, er det lettere å etablere en inkluderende og kjønnsnøytral holdning ovenfor kommende generasjoner.

Som en global sosial bevegelse overskrider hip hop-ens innflytelse musikkens grenser, ved å være en av de største drivende kreftene innen kultur og mote, og dessuten en av de fremste arenaene kvinner uttrykker seksualitet og sosial klasse. Det overseksualiserte bildet av særlig svarte kvinner innen hip hop, som for eksempel det av videomodeller, påvirker også forventningen til hvordan kvinnelige artister burde se seg. Det er en tendens at seksuelle og utseendemessige kvaliteter blir forsterket til fordel for musikalske egenskaper, ettersom nærbilder og avslørende bekledding er nødvendige komponenter for rollen de utspiller (White, 2013). Joan Morgan tilbyr et interessant perspektiv som diskuterer hvorvidt kvinner må konfrontere den grad de har vært medskyldig i egen undertrykking. Hun skriver om hvordan mange av måtene menn har utnyttet seksualiteten til og bildet av kvinnen i hip hop er blitt gjort med tillatelse og samarbeid, ved for eksempel deltakelse i musikkvideoer og lignende (Morgan, 1999). Å anerkjenne dette mener Morgan ikke er det samme som å nekte for objektiviseringen og undertrykkingen av kvinner innenfor hip hop, men snarere reise det kritiske spørsmålet rundt hvem som sitter med ansvaret for å ende det. Som feminist mener Morgan det kreves samarbeid mellom kvinner og menn for å skape endringen hip hop-feminister krever.

Kapittel 2: Visuell Estetikk og Feminin Representasjon

Male gaze

Laura Mulvey er en britisk feministisk kritiker med spesialisering innad film, best kjent for sitt essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, og teorien om 'male gaze'. Asymmetrien i maktbalansen mellom kjønnene med røtter i patriarkalske ideologier, mener Mulvey er den dominerende diskursen i det moderne samfunnet. Teorien bunner i at den mannlige publikummeren er den primære mottageren, som forutsetter at deres behov og ønsker blir møtt først (Mulvey, 2003). Forutsatt at samfunnsmessige tendenser speiles i kunst og kultur,

argumenterer Mulvey for at dette former måten film blir laget, en teori som også kan overføres til skapelsen av musikkvideoer.

Teorien bak 'male gaze' beskriver en dynamikk mellom kvinner og menn, der kvinnen er et passivt objekt som blir observert, mens mannen er aktivt subjekt som observerer. Det fungerer slik at mannen er øynene som ser, slik at publikum, uavhengig kjønn og legning, ser handlingen som utspiller seg fra perspektivet til en heteroseksuell mann. Dette gjøres ved virkemidler som kameravinkling, hvilket objekt som er i fokus eller dynamikk mellom skuespillere. Teorien foreslår med det at den kvinnelige tilskueren skal oppleve et narrativ på et sekundært nivå, ved identifisering med det mannlige. Fra et feministisk perspektiv innefatter teorien tre aspekter, nemlig hvordan menn ser på kvinner, hvordan kvinner ser på seg selv og hvordan kvinner ser på andre kvinner. Kvinnelig representasjon i film tilbyr ofte et usant og endimensjonalt bilde av kvinnen, som det er vanskelig å identifisere seg med (Gledhill, 1999). I musikkvideo-format, er det desto vanskeligere å skape en flerdimensjonalt bilde av én enkelt kvinne, og ofte er det kanskje heller ikke hensiktsmessig. Problematikken inntreffer imidlertid, ved den samlede oppfatningen av den kvinnelige rollen som kun et seksualisert objekt, i majoriteten av alle musikkvideoer.

Laura Mulvey argumenterer for at 'male gaze' er tett forbundet med måten kvinner ser på seg selv, og mener kvinner er aktive i reproduisering av det kvinnelige bildet, som ikke nødvendigvis skildrer kvinnen i hverdagen. Uavhengig om det er deres intensjon, er de ikke representative for kvinner flest, som vokser opp i dagens samfunn. Slikt sett er de likevel 'produkter' som reproduiserer det seksualiserte bildet av kvinnen i industrien, som ikke har kontroll over hvordan de blir interpretert. Om kvinnens fremtredelse er avhengig av 'male gaze', kan det argumenteres for at det tilbyr muligheten for å selv bestemme betingelsene, ved å ta kontroll over den seksuelle representasjonen som patriarkatet krever (Pouskari, 2021). Ved å representere egen seksualitet på en dominant måte, slik som Cardi B og Meghan Thee Stallion gjør i sin musikkvideo, kan dette interpreteres som at artistene uttrykker styrke og trygghet, i stedet for en underkastelse av 'male gaze'. Dette poenget diskuterer oppgaven mer dyptgående senere i teksten. Et viktig poeng å trekke fram er likevel at til tross for kontrollen over selvrepresentasjon kvinner i musikkvideoer synes å ha, vises ikke prosessen i de mannsdominerte kulissene. Med tanke på hvilket enormt press artistene møter fra plateselskaper, produsenter, management og regissør, er det vanskelig å si sikkert om noen virkelig kan sies å ha kontroll over hva musikkvideoen inneholder og sin egen representasjon.

Theresa R. White underbygger Mulveys teori om hvordan eksponering av stereotypier i hip hop-media påvirker afrikansk-amerikanske kvinners oppfatning av kjønnsroller, men enda viktigere former måten de ser på seg selv. Om det indikeres at kvinner er ubetydelige og underlegne, besitter media innflytelsen og makten til å få kvinnelige tilskuere til å føle seg deretter (White, 2013). Typiske, kommersielle fremstillinger av den svarte kvinnekroppen i rap-musikk, er en endimensjonal skildring av en kropp uten egen agenda (Lane, 2011). Det finnes en rekke eksempler der en svart kvinnes bakende enten er temaet for låten eller stjernen i musikkvideoen. Det er sjeldent å se de samme kvinnene uttrykke noe utenfor en seksualitet som allerede er formet av begjæret fra den mannlige artisten (Lane, 2011).

Objektivisering og kvinnelig representasjon

Som tidligere nevnt beskriver Simone de Beauvoir kvinnen som 'den andre'. Den amerikanske filosofen Ann Cahill, argumenterer for at en feministisk konseptualisering av objektivisering kan spores tilbake til teoriene lagt fram av den betydningsfulle filosofen. De Beauvoir beskriver identifiseringen av kvinnen ved den passive materialiteten i kvinnekroppen, som en kjønnsbasert 'other-ing'. Cahill poengterer at seksualitet siden har blitt forstått som nøkkelen til omgjøringen av kvinner som objekter. En stor del av feministisk teori er blitt dedikert til påstanden om at seksuell objektifisering av kvinner er skadende, nedverdiggende og undertrykkende (Cahill, 2010). Å bli sett på som et seksuelt objekt kan likestilles med å være et ufullstendig menneske, bli fornedret og redusert til kun en kropp. Cahill mener 'male gaze' fungerer som en effekt av det mannlige, som muliggjør at kvinner kan adoptere og videreføre den. Med det begrenser 'male gaze' kvinner, gir tilgang til deres skjønnhet og dehumaniserer dem.

På den andre siden kan det argumenteres for at betingelsene for et objekt, ikke nødvendigvis likestilles med at det er uten verdi eller agenda (Paasonen et al., 2020). Det er nettopp de samfunnsmessige strukturene som omgir kvinnen som objekt, som påtvinger henne disse kvalitetene. Et overskyggende mantra i kontemporær media, formidler et budskap om at et attraktivt utseende og en fin kropp er ett av de viktigste målene unge, særlig kvinner, kan oppnå. Musikkvideo er en av de viktigste plattformene for kommuniseringen av den illustrerte tematikken, og det er et tydelig fokus på kvinnelig tilstedeværelse og normalisering av seksuelle stereotypier (Aubrey & Frisby, 2011). Det går riktignok et skille mellom kvinnelige

artister som seksualiserer seg selv i egne musikkvideoer, og mannlige artister som seksualiserer kvinnelige dansere og skuespillere i sin musikkvideo. Den signifikante forskjellen her kan sies å være den at kvinner som seksualiserer seg selv, blir med det automatisk den aktive parten i prosessen, mens seksualisering på sekundært nivå, altså påført utenfra, gjør kvinnen passiv og slikt sett også uten agenda.

Som Joan Morgan poengterer, utelates ofte faktumet at mange kvinner opp gjennom tiden selv har valgt å involvere seg i sexismen og undertrykkelsen som begrenser rollen kvinner kan spille i hip hop-kultur (Pough, 2007). Problematikken vedrørende representasjon og objektivisering i hip hop, tilbyr en rekke variabler som må tas hensyn til i en meningsfull diskusjon av temaet. Disse går hovedsakelig på kvinnelig objektivisering påført av mannlige rappere og mannlige/kvinnelige regissører for musikkvideoer, mens et annet aspekt omhandler kvinner som selv velger å objektivisere seg selv for å tjene til livets opphold. Til sist handler det også om den tynne grensen mellom validering og objektivisering av den svarte kvinnelige kroppen, som også spiller inn i diskusjonen.

Samfunnskritikere har argumentert for hvordan representasjonen av den svarte kvinnelige kroppen og kvinnerollen er blitt stadig mer hyperseksualisert innen musikalske praksiser, og med det forsterker stereotypier om svart kvinnelig promiskuitet (Chepp, 2014). Dette har vekket bekymring for hvilke følger det vil medføre for unge kvinner som vokser opp i dag. På 1990-tallet stod særlig Lil' Kim som en kontroversiell personlighet fra hip hop-scenen. Hennes friseksuelle image vakte reaksjoner blant hip hop-kritikere, feminister og antirasister, som mente Kims musikalske bidrag var på bekostning av svart feministisk ideologi i kvinnelig rap (Chepp, 2014). Det kan argumenteres for at i stedet for å se på Lil' Kim som et symbol for frigjøring av svart kvinnelig seksualitet og individualistisk frihet, burde kulturelle analytikere og feminister heller anse henne som en katalysator som framprovoserte til samtale rundt svarte kvinner og seksualitet på samtiden (Peoples, 2008). Adoptering av Lil' Kims offentlige personlighet, vil kanskje tvilsomt åpne for svarte kvinners seksuelle og selvstendige frigjøring, men som et resultat av hennes sirkulerende image, vil de mer sannsynlig finne nok elementer i dominante afrikansk-amerikanske samfunnsmessige diskurser, til å sette i gang kritikk og utforskning av seksuelle 'skripter', distribuert av institusjoner og eksterne individer (Peoples, 2008).

Hip hops heterogenitet, vidtfavnende popularitet, og sosiokulturelle og økonomiske valuta, tilbyr en mulighet for å brukes som et motstandsverktøy mot objektiviserende krefter i hip hop-kultur, argumenterer Peoples. Den samme dynamikken som gjør hip hop effektivt som et markedsføringsverktøy innen reklame, gir hip hop makten til å markedsføre og spred ideologier som står i opposisjon mot slike krefter. Hip hops popularitet og relevans på tvers av en rekke sfærer, tilbyr et unektelig potensiale for å nå ut til (svart) ungdom (Peoples, 2008). Slikt sett er hip hop en generasjonsorientert og kulturelt betinget kanalisierende verktøy, som hip hop-feminister kan benytte seg av i distribueringen av budskap om kritisk analyse og styrking av kvinner. Hip hop innebærer ikke kun verdi i form av kritikk av nedverdiggende kvinnesyn i kulturen. Den tilbyr i tillegg en mulighet for å analysere den etnisk grunnfestede og sosioøkonomiske politikken vedrørende markedsføringen, produksjonen og konsumeringen av hip hop, både i USA og i verden (Peoples, 2008). Kritikken og analysen hip hop-feminister utforsker favner bredt, og burde ikke avfeies som enkle påstander basert på enkeltpersoners valg og politisk navngivning alene. Litteraturen burde leses som kritiske og fundamentale utfordringer til, reformuleringer av, og overensstemmelse med teorier og prinsipper basert på første og andre bølge svart feminisme, som styrker hele den svarte feministiske agendaen, nettopp fordi den utfordrer alle svarte feminister til å reflektere rundt og bli bevisst, den individuelle og kollektive feministiske praksisen (Peoples, 2008).

«Work It» og «WAP»: En Sammenligning

Missy Elliott og Cardi B er to sterke personligheter innen sjangeren, men svært ulike i musikalsk stil og visuell estetikk. Begge er gode eksempler på hva det vil si å være kvinne i en mannsdominert sjanger, og hvordan personlig stil og ulik interpretasjon affekterer hvordan de blir oppfattet av samfunnet. Grunnen til at jeg har valgt å sammenligne nettopp disse musikkvideoene er på bakgrunn av deres popularitet, og reaksjonene de har vekket i form av diskusjoner rundt seksuell frigjøring og selv-representasjon, opp mot seksualisering og objektivisering.

Melissa Arnette Elliott, bedre kjent under artistnavnet Missy Elliott, er rapper, produsent, skuespiller og en veteran innen hip hop-industrien, og da hun slo gjennom var det i et svært lite imøtekommende miljø for kvinner. Elliotts suksess bidro til å skape en motvekt til den mannsdominerte hip hop-scenen, og siden har hun banet vei for fremtidige kvinnelige artister. I løpet av sin karriere har Elliott mottatt en rekke priser fra MTV Video Music Awards for

sine musikkvideoer, inkludert den prestisjefylte Michael Jackson Video Vanguard-prisen (White, 2013). Elliott har solgt plater for til sammen syv millioner dollar, kun i USA, og ble med det den første kvinnelige rapperen til å få seks platinaalbum sertifisert av RIAA (Record Industry Association of America), inkludert dobbel-platinaalbumet *Under Construction* (White, 2013). «Work It» ansees å være en av Elliotts mer bisarre og futuristiske musikkvideoer. Videoen vant prisen «Video of the Year» i 2003, og ble rangert som nummer to på Billboard sin liste over «Greatest Music Videos of the 21. century» i 2018.

Belcalis Marlenis Almánzar, kjent under artistnavnet Cardi B, er rapper, sanger og låtskriver. Hun vokste opp i hip hopens originale episenter; Bronx i New York, og har en bakgrunn som eksotisk danser ved New Yorks nattklubber. Hennes debutalbum, *Invasion of Privacy*, ble sluppet i april 2018, og vant Grammy-pris for 'Best Rap Album' i 2019. Cardi B ble med det den første kvinnelige soloartisten til å vinne prisen, som på mange måter markerte starten på utviklingen av hip hop som en kjønnsnøytral sjanger (Lawrence, 2019). Cardi B var også den tredje kvinnelige soloartisten som mottok nominasjon for 'Album of the Year', etter Lauryn Hill i 1999, og Missy Elliott i 2004. Artistens første ordentlige møte med offentlig mediebilde var gjennom realityserien *Love & Hip-Hop*, der hun til stadighet uttalte seg om feminisme, i en tid der det var mye stigma og kontrovers tilknyttet ordet. Grunnet slike ytringer har hun mottatt en hel del kritikk fra folk som mener hennes form for feminisme ikke er i tråd med den standardiserte formen for klassisk feministisk ideologi (Williams, 2017). I respons til dette, uttaler artisten at en feminist etter hennes mening er en som tror på like rettigheter for kvinner og menn, ikke nødvendigvis en kvinne med høy utdanning som er respektert fra alle hold av omverdenen (Williams, 2017). Dette er argumentet Joan Morgan fremmer i hennes argumentasjon om en utilgjengelig feminisme, og viktigheten av hip hop-feminisme. Som artist utfordrer Cardi B grenser for hva som er sosialt akseptabelt innen et sexpositivistisk format, og med det bidrar til å fremme debatt rundt skillene ved objektivisering og seksuell frigjøring (Molanphy, 2020; Starling, 2020).

Den persistente stereotypiske holdningen ovenfor kjønnsroller i musikkindustrien speiler kulturelle definisjoner for hva som inngår i maskulinitet og femininitet. Visse representasjoner for maskulinitet, har tradisjonelt sett blitt oppfattet som autentisk, i motsetning til femininitet, som ofte blir framstilt som konstruert og kunstig (Djupvik, 2017). Nye studier av maskulinitet i populærmusikk taler for at maskulinitet er like konstruert som femininitet, og glidende overganger ved feminin maskulinitet, og maskulin femininitet, bidrar

til å nyansere kjønnsstereotypiske forestillinger (Djupvik, 2017). Ved å se på maskulinitet, ikke som den mannlige kroppen og dens effekt, men som den totale summen av kulturell, sosial og politisk uttrykkelse av mannlighet, tilbyr feminin maskulinitet en mulighet til å se maskulinitet som et konstruert konsept (Djupvik, 2017). Til tross for at suksessfulle kvinnelige artister ofte er dem som dominerer populærmusikkens hit-lister, har tradisjonelle kjønnsroller et godt grep om musikkindustrien. Majoriteten av de kvinnelige artistene er hovedsakelig sangere heller enn instrumentalister, og kvinnelige produsenter er fortsatt i kraftig mindretall (Djupvik, 2017). Ny produksjonsteknologi form av kompakte, digitale 'hjemme-studioer', har riktignok bidratt til en demokratisering innen industrien, som gir kvinner bedre plass.

Som produsent og ved å omfavne maskuline kvaliteter, går Missy Elliott imot mange kontroverser. Både ved overfladiske elementer som klesstil, men også mer innholdsmessige kvaliteter ved musikalsk uttrykksstil, produksjon og musikalske markeringer. Da Elliott arbeidet mot en kontrakt med et plateselskap, ble det tydelig hvordan hun ikke møtte standardene musikkindustrien satt for kvinner. Afrikansk-amerikanske kvinner i hip hop-musikkvideoer portrettet som lettkledde og seksuelt tilgjengelige, klare for å møte den mannlige stjernens seksuelle behov. Missy Elliott sin kropp var større enn industrien tillot, hun hadde en tøff holdning, og en klesstil som stod i stil med den av mannlige hip hop-artister. Av plateselskapene fikk hun høre at hun synger bra, tekstene var gode, men hun hadde feil utseende (Djupvik, 2017).

På 1990-tallet skjer det et paradigmeskifte innen hip hop-trendene for bekledning. Den etablerte tendensen hadde lenge vært en stilmal som bar maskulint preg av svære, løstsittende plagg og mannlige sportsklær. Stilen var gjeldene for både menn og kvinner, men ettersom den var såpass maskulin, ble konsekvensen at kvinnene bar den som for å tilnærme seg mannen mest mulig (Morgan, 1999). Artister som Salt-N-Pepa, Lil' Kim og Foxy Brown snudde helt om på denne tendensen ved å introduserte en glamorøs og feminin haute couture for hip hop-ens moteverden (White, 2013). Det skapte rom for flere nyanser innen hip hop-klesstilen, som bidro til å utstråle signaler om at kvinner etablerte en egen plass innen sjangeren, som ikke forsøkte å tilnærme seg mannen.

Riktignok fulgte ikke Missy Elliott denne tendensen, men holdt på sin egen maskuline femininitet. «Work It» er en av flere låter Elliott har produsert i samarbeid med Timothy Zachery Mosely, bedre kjent i miljøet som 'Timbaland', og i musikkvideoen er hun også hoved-regissør i samarbeid med Dave Meyers (Djupvik, 2017; IMDb, 2002). Ved å være en aktiv part i de ulike delene i prosessen av å skape en låt og en musikkvideo, styrkes hennes validitet i form av selv-representasjon. Det blir altså lettere for seere og lyttere å stole på at Missy Elliotts agenda kommer fra henne selv, og at den ikke er presset på av ytre krefter, ved for eksempel management eller regissører. Det samme er vanskeligere å si om Cardi B, ettersom regissøren for hennes musikkvideo er den etablerte musikkvideoregissøren og filmskaperen, Colin Tilley (IMDb, 2020). Når managementet hennes i tillegg er bestående av kun menn, mister Cardi B noe av tillitten til at hennes seksuelle representasjon kommer utelukkende fra henne selv. Mennene i kulissene kan ha hatt stor påvirkningskraft på virkemidler som kameravinkling og antrekk i musikkvideoen, der det kan antas at Missy Elliott har hatt større grad av kontroll.

Klesstilen til Cardi B og Missy Elliott i de to musikkvideoene, er svært forskjellig. Cardi B fremmer sexpositivisme, både i tekst og visuelle bilder, og med henblikk på bekledding gjøres dette synlig ved de ulike kjolene og draktene hun og Meghan Thee Stallion benytter i WAP. Antrekkene viser mye hud og virker komplimenterende for det som blir ansett som de erotiske delene av kvinnekroppen. Et eksempel er under sekvensen til Cardi B i rommet med leopardtema i tredje vers (2.04-2.33), der hun har på seg en leopard-drakt som blottet begge brystene, med kun dekke for brystvortene. Dette kan sies å være det mest dristige antrekket i musikkvideoen, og kameravinklingen forsterker fokuset på kroppsdelene som antrekket viser frem.

Missy Elliott er blant dem som har dominert den kvinnelige hip hop-scenen siden 1990-tallet og demonstrerer hvordan å bruke seksualitet som en styrke. Ved å omfavne maskulinitet, går hennes selvrepresentasjoner imot stereotypiske bilder av svarte kvinner i hip hop som hyperseksualiserte, som var kontroversielt nok for media på denne tiden til at det ble reist spørsmål ved hennes seksuelle legning (White, 2013). På 1990-tallet argumenterte Joan Morgan for at den populære diskursen for hip hop tegnet et unyansert og tydelig skille mellom de kvinnelige artistene som ble ansett å ha et seksualisert image, og de som ikke ble det (Morgan, 1999). Forestillinger med røtter i heteronormative, patriarkalske holdninger om hvordan svarte kvinner burde opptre moralsk riktig, gjorde det spesielt tydelig om noen vek

fra den etablerte normen. Så fort det var svarte kvinner som eksplisitt uttalte seg om seksualitet, ble det momentet en overskyggende kvalitet ved deres representasjon, som ikke var gjeldende for menn som opptrådte nøyaktig likt.

Tidsforskjellen mellom de to låtene, gjør seg synlig ved hvordan normene for artistene vedrørende klesstil, kommer til uttrykk tidlig på 2000-tallet. Stilen veide tungt mot maskulin ettersom hip hop-sjangeren naturlig nok fortsatt var kraftig mannsdominert, men selv etter omveltningen innen feminin motestil i hip hop, holder Missy Elliott på sitt maskulint feminine stilimage, med løstsittende klær og store smykker. Slik sett er hun kanskje en av hip hop-ens mest undervurderte trendsettere, som lot hennes unike musikkstil snakke for seg selv, heller enn å unytte seksualiteten sin for å vinne oppmerksomhet hos media og publikum (White, 2013). Missy Elliott oppnådde stjernestatus, og unngikk samtidig kontrovers og uønsket medieoppmerksomhet, noe som dessverre ikke var tilfelle for majoriteten av kvinnelige hip hop-artister på samtiden, som for eksempel Lil' Kim (White, 2013). På denne måten utfordret hun også det stereotypiske bildet av både seksualitet, men også feminitet hos kvinner innen hip hop.

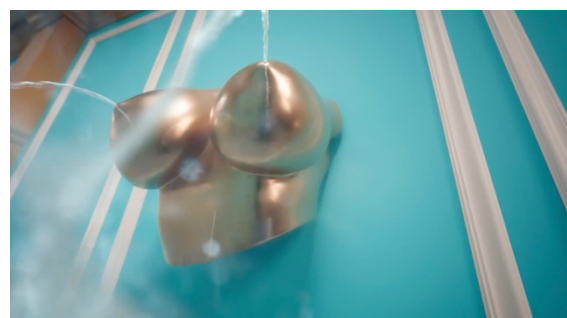
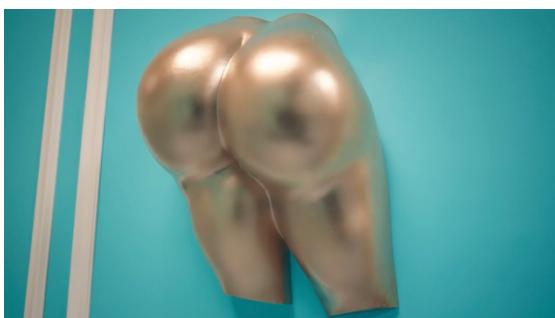
I «Work It» varierer Elliott mellom lang, svær jakke over lappete bukser, og ulike Adidas-joggedresser, med stor ørepynt og tykke, prangende smykker i arketyrisk gangster-stil. Selv om hun ikke går med avslørende bekleddning slik som Cardi B og Meghan Thee Stallion, fremstår hun absolutt som feminin, ved måten hun danser og flørter med kameraet. Vinklingen av kameraet i «Work It» er ikke orientert utfra hvilke kroppsdeler som er i fokus, men heller etter artistiske preferanser. Danserne i videoen går ikledd joggedresser, men har også partier der kvinnene går i korte shorts eller undertøy, og guttene ikke har noe på overkroppen. Slik skaper hun er likestilt balanse mellom kjønnene, ved at både kvinnene og mennene viser omtrent like mye hud. Danserne danser som regel sammen og på hver side av Missy Elliott, og ofte mer sensuelt enn henne selv. Elliotts mest sensuelle øyeblikk i musikkvideoen, kan sies å være når hun omtrent halvannet minutt inn i videoen, går ned i en splitt på gulvet og beveger hoftene opp og ned. Men mens hun gjør det, filmer kameraet kun fra skuldrene og opp, slik at publikum må se for seg hvordan det ville sett ut – i kontrast til hvordan det er blitt løst i «WAP», der så og si alle visuelle bilder er eksplisitt.

Det generelle fokuset på den kvinnelige figuren er tilstede gjennomgående i WAP sin musikkvideo. I åpningen av videoen blir seeren geleidet inn portene til hagen utenfor WAP-

huset, der det står en spinnende fontene med to kvinner sittende rygg mot rygg, mens det spruter vann ut av brystene (se figur 1). Inni huset er veggene prydet med gullstatuer av sensuelle kvinnelige kroppsdeler (se figur 2 og 3). Valget om å benytte skulpturer som kun portretterer kroppsdelen som ansees som særskilt seksuelt attraktive, objektiviserer med det kvinnekroppen og etablerer standarden for et seksualisert fokus tidlig, selv før låten ennå er ordentlig i gang. I bakgrunnen lyder introen til låten ved den repeterende linjen; «There's some whores in this house», som bygger opp under en seksuell forventning til kvinnene i musikkvideoen.



Figur 1: Fontenen utenfor WAP-huset



Figur 2 og 3: Gullskulpturer av kvinnelige kroppsdeler

Idet verset begynner etter at Cardi B og Meghan Thee Stallion gjør sin entré i enden av gangen, begynner de to artistene å utforske skulpturene på veggene og de ulike rommene med barnlig nysgjerrighet. Alle rommene i huset har varierende animalske tema, eller rommer

diverse kvinnelige kjendiser som danser eller poserer. Kameraet er vinklet slik at kroppsdelen som er i fokus fremstår større enn de egentlig er. For at fjesene deres skal virke slankere, filmes de ovenfra og ned, som samtidig får brystene til å virke større, mens i sekvensene der bakendene deres er i fokus, filmer kamera nedenfra og opp. Dette fokuset underbygger objektiviseringen av kvinnekroppen gjennomgående i musikkvideoen.

Kameravinklingen i WAP kan riktignok ses som både en innfrielse av 'male gaze', ved at de fremstår som seksuelt attraktive for den heterofile mannen, samtidig som det kan interpreteres som den mest flatterende vinklingen for artistenes kropp som presenteres uten mannlig tilstedeværelse. Det er i tillegg en tydelig vinkling i historiefortellingen som forsterker fokuset på 'kvinner som ser på kvinner', som er et uvanlig konsept å se isolert fra mannlig tilstedeværelse. Dette aspektet kommer også til uttrykk ved at det finnes et utvalg kjente kvinner i rommene i WAP-huset, som Cardi B og Meghan Thee Stallion oppdager med begeistring. Det er ingen menn tilstede i videoen, kun kvinner som utstråler selvstendighet og selvtillit. Ved en slik vinkling gjennom hele musikkvideoen, fremmer artistene en holdning om hvordan kvinner burde støtte kvinner, og at du som kvinne ikke trenger å oppfylle krav for standarder satt av menn.

Et aspekt ved ti-året som er gått mellom utgivelsene til «Work It» og «WAP» gjør seg merkbart ved tiden vi befinner oss i, som del av et globalt sosialt nettverk. Som en fremadstormende kontemporær artist innen populærmusikken, har Cardi B et ekstra bredt innflytelsesomfang grunnet den utbredte bruken av sosiale medier. Via digitale, sosiale plattformer har artisten mulighet til å nå ut til fanskaren i milliontall, som anser henne som et stort forbilde. Denne muligheten hadde ikke Missy Elliott under perioden hun brøt gjennom som artist sent på 1990-tallet. Det allmennheten fikk vite om artisten var hovedsakelig gjennom sekundære kilder, som magasiner og aviser, men sjeldent direkte fra henne selv. Med henblikk på dette kan det ha vært viktigere for Missy Elliott å holde på kontrollen over informasjonsflyten, siden den lett kunne manipuleres av media. Med henblikk på dette får Cardi B muligheten til å fronte sin agenda, på utsiden av det mannsdominerte managementet som omslutter henne. Slik kan hun gjenopprette tillitt til at det er hennes egen selvrepresentasjon som kommer til uttrykk i tekstene og musikkvideoene hennes.

Teksten i «WAP» legger i stor grad opp til den seksuelt eksplisitte visuelle estetikken. Låten kan sies å være en nokså gjennomgående detaljert beskrivelse av seksuelle handlinger, der

Cardi B blant annet skriver; «Put this pussy right in your face // Swipe your nose like a credit card» og «I want you to park that big Mack truck right in this little garage». Denne formen billedlige beskrivelser var svært kontroversiell blant kvinnelige rappere i forkant av «WAP», og vakte med dette kraftige reaksjoner. Kvinners seksualitet i den forstand at de har behov for seksuell kontakt på lik linje med menn, er et faktum som historisk sett er blitt neglisjert. Cardi B tar med låten «WAP» del i en kontemporær, kontroversiell bølge som fronter kvinnelige behov, ved å være den aktive parten i en seksuell sammenheng. «WAP» nyanserer i tillegg bildet av stereotypiske forestillinger om kvinnens indre følelsesliv, ved å implisere at de ikke nødvendigvis kun ser emosjonelt tilknyttende verdi i seksuelle relasjoner. Dette gjøres blant annet ved; «You can't hurt my feelings, but I like pain», som distanserer seg fra ideen om kvinnen som emosjonelt sårbar, samt stereotyper om kvinnelige seksuelle forventninger. Sekvensen; «I don't wanna spit, I wanna gulp // I wanna gag, I wanna choke // I want you to touch that lil' dangly thing that swing in the back of my throat», beskriver et nærmest dyrisk begjær, uten rom for å involvere kjærlighet, og tar avstand fra stereotypiske forestillinger om kvinnens indre følelsesliv.

Et poeng som taler i mot objektiviseringen av kvinnekroppen i «WAP», er den gjennomgående objektiviseringen av den mannlige kroppen som bidrar til å nøytralisere fokuset på den kvinnelige figuren. Et eksempel fra teksten, er under sekvensen med leopardtema, der Cardi B synger; «Not at garter snake, I need a king cobra», som referer til preferanser på størrelsen til det mannlige kjønnsorganet. I resten av låten lister de to artistene opp ulike krav til den mannlige mottakeren, om hvordan han burde se ut og te seg. Der det i samfunnet vanligvis er et hardere fokus på hvilke krav som stilles til kvinner, ut fra patriarkalske standarder, tilbyr «WAP» et motsvar til dette ved å objektivisere mannen. Cardi B og Meghan Thee Stallion utstråler begge en dominans, som tydeliggjøres i teksten ved; «In the food chain, I'm the one that eat ya» og «I could make ya bust before I ever meet ya». Linjene uttrykker en maktdemonstrasjon, ved å plassere seg selv (og kvinnen) på toppen av næringskjeden, og illustrere at hun (Meghan Thee Stallion) ikke engang trenger å være tilstede for å stimulere mannen. Teksten postulerer en avhengighet mannen opplever til kvinnen, som dukker opp flere steder i låten, blant annet også ved «I let him taste it, now he diabetic». Fokuset på det mannlige behovet er vinklet slik at artistenes handlinger får den mannlige mottakeren til å ville engasjere seg. Slikt sett kommer initiativet fra kvinnen, i stedet for at mannen tar det han vil ha, og kvinnen står på andre siden av det.

Denne vinklingen av seksuelle behov er den samme i Missy Elliott sin låt. «Work It» er som nevnt betraktelig mindre billedlig, men ved å eksempelvis skrive; «I make you hot as Las Vegas weather», legger det trykk på at kvinnen er den forføreriske parten. Ved å rappe; «Give me all your numbers so I can phone ya», bygger Elliott opp under den røde tråden der kvinnen er det aktive subjektet, mens mannen er det passive objektet. I bridgen rapper hun; «Boys, boys, all type of boys // Black, White, Puerto Rican, Chinese boys», som vitner om hennes fargeblindhet når det kommer til seksuell attraksjon. Mot slutten av bridgen, rapper Elliott; «Girls, girls, get that cash // If it's 9 to 5 or shaking your ass // Ain't no shame, ladies do your thing». Her både oppmuntrer hun til økonomisk uavhengighet, og signaliserer viktigheten av at kvinner spiller på lag i stedet for å kritisere hverandre, et budskap som også signaliseres av Cardi B og Meghan Thee Stallion.

Kommersialisering av den svarte kroppen

Det er viktig å trekke frem de ulike komponentene hip hop består av, ettersom kulturen lett kan reduseres til kun rapping og rap-musikk, som begrenser diskusjonen rundt disiplinen og ekskluderer potensialet og kritikken som opptrer utenfor rap (Peoples, 2008). Peoples påstår at all diskusjon rundt sirkuleringen av hip hop-kultur i den amerikanske og globale populærkulturen som ikke adresserer den politiske økonomien ved kulturen, samt kravene fra det kapitalistiske markedet, er ufullstendig (Peoples, 2008). Det er ikke rap og rap-musikk i hvilken som helst form som lett kommodifiseres ifølge Peoples. Mye av den kommersielle rap-musikken er blitt redusert til en endeløs besettelse av kommers gevinst, appropriasjon av patriarkalske forstillinger om makt, materiell besittelse, festing, kvinner og sex, som beskyttes ved voldelig hypermaskulinitet (Peoples, 2008). Hun argumenterer for at denne musikken lett kommodifiseres fordi den representerer en ide om 'svart-het', som står i stil med dominante rasistiske og sexistiske ideologier. Musikken har altså potensiale ved at den går hånd i hånd med etablerte ideer om den seksuelle, sosiale og moralske naturen til svarte mennesker.

Den politiske og økonomiske konteksten for svart amerikansk musikk, beskrives av Norman Kelly som en form for 'strukturert stjeling', som har sitt opphav fra slavetiden i Amerika (Kelly, 2002). Førkrigstiden etablerte et grunnlag for den kontemporære, økonomiske relasjonen mellom svarte musikere og musikkindustrien. Under slavetiden tjente svarte som handelsvarer, objekter som ble kjøpt, kontrollert og solgt av andre, mens deres arbeid ble sett på som et instrument i produksjonen av bomull, og andre goder og tjenester. Reduksjonen av

den svarte kroppen og deres talent til å være kun en tjeneste, bygges opp ved faktumet at hvit ungdom representerer majoriteten av hip hop-ens økonomiske konsumeringsgruppe (Kelly, 2002). Det overveldende poenget ved dette, er at svarte ikke er en signifikant variabel innen musikken de selv har skapt, der svart kultur er selve grunnlaget. Satt på spissen kan den svarte kroppen i slik forstand, verdsatt kun ved å representere potensiale til å skape produkter som kan transformeres til kapital, via markedsføring og salg. På utsiden av denne prosessen er de samme kroppene unnværlige. Hip hop blir en handelsvare, i sin representasjon av et produktivt potensiale i den svarte kroppen idet den plasseres i en kapitalstyrt industri.

Hip hop-musikk har som kjent en lang tradisjon for seksualiserende og grove tekster, men det kan argumenteres for at «WAP» hever standarden til et nytt nivå med sine eksplisitt seksuelle tekstlige beskrivelser og visuelle bilder i musikkvideoformat. Dette sammenlignet med tekstene og musikkvideoene til kvinnelige rappere på 1990- og 2000-tallet (White, 2013). «WAP» kan ses som en skamløs representasjon av kvinnelig seksualitet, men kan også tolkes som en distansering fra en tradisjonell idé om feminisme, gjennom å portrettere kvinnelig styrke og vitalitet ved eksplisitte og dominante tekster og bilder. Som Joan Morgan vektlegger, utelukker ikke objektiviserende musikk, feminisme (Morgan, 1999). Det feministisk-kritiske potensialet finnes i de ulike nyansene som tegner seg, og ved diskusjon av disse.

En problematisk faktor kan være den at mange kvinnelige hip hop-artister synes å likestille utstråling av autoritet og eierskap til egen seksualitet, med å være attraktive nok til å kunne få hvilken mann de vil. Som tidligere nevnt, kan dette satt på spissen signalisere at en kvinnes verdi måles i hvor attraktiv hun er for menn. Denne tekstlige tematikken er imidlertid også tilstede hos mannlige rappere, bare reversert og uten den samme misbilligelsen. Mannlige hip hop-artister har rappet om seksuelle behov hele disiplinens historie, men så fort kvinnelige artister gjør det samme, blir det ansett som kontroversielt. Som vist i tekstanalysen av «WAP», gjør det seg tydelig idet en ser forbi de seksuelle skildringene, at det ikke er noe spørsmål om Cardi B vet hva hun vil ha og krever det. De siste verselinjene i første vers lyder; «I don't cook, I don't clean // But let me tell you how I got this ring», som legger den gamle stereotypien om kvinner på kjøkkenet død, og henter til hvordan hun heller bruker tiden sin på andre ting. Artisten er dessuten konsekvent den aktive parten, i den forstand at hun enten gir instruksjoner eller rapper om handlinger hun selv utfører. Slikt sett er det hun som har den fulle kontrollen og autoriteten, og eier sin egen seksualitet ved å frigjøre den totalt. Slikt sett kan

det argumenteres for at måten Cardi B fronter sin egen seksualitet er lite problematisk, med unntak fra mulig negativ innflytelse på unge kvinner med tanke på kroppspress. Dette aspektet er utenfor rammene for denne oppgaven, men kan være verdt å undersøke videre.

På grunn av artistenes ulike metoder i uttrykkelsen av selvrepresentasjon og visuell estetikk, kan det diskuteres hvordan Cardi B og Missy Elliott både bukker under for, og samtidig utfordrer det stereotypiske bildet av den afrikansk-amerikanske kvinnen i hip hop-kultur. Det er opp til den enkelte å vurdere hvorvidt de oppnår sitt mål om å redefinere egen seksualitet og ta grep om egen agenda. På den ene siden er artistene objektifisert i en mannsdominert kultur, men disse kvinnene utgjør like fullt en forskjell i måten svarte kvinners seksualitet blir ansett av omverdenen. Begge nyanserer de bildet av hva kvinnelig seksualitet handler om; Cardi B som en seksuell entreprenør, som fronter kvinners rett til å ta kontroll over egen seksualitet, og Missy Elliott som nyanserer bildet av hva femininitet handler om, mens de begge fremmer samhold mellom alle kvinner. På ulikt vis bruker artistene stilistiske grep, tekster og visuelle bilder for å enten differensiere fra eller undergrave de mannlige påtvungne seksuelle rollene som er forventet at kvinner i hip hop skal utfylle.

Konklusjon

Tradisjonelt sett har hip hop vært et maskulint betinget kulturelt domene, men det stadig økende kvinnelige engasjementet innad miljøet utfordret disiplinens nedverdiggende kvinnesyn. Hip hop-feminismens framspring kan forstås som svaret på et behov svarte kvinner hadde for en plass mellom den hvite og den akademiske versjonen av universitetsbasert feminisme, der de fritt kunne utforske begrepet feminist og maskuliniteten ved hip hop-kulturen de hadde vokst opp med (Peoples, 2008). Den sosiopolitiske agendaen til hip hop-feminister er å skape en feministisk bevissthet, og omgjøre feminisme til noe som kan gi gjenklang hos alle kvinner og menn, fargede og hvite, uansett seksuell legning. Disiplinen deler mange likhetstrekk med interseksjonell feminisme, men differensierer fra den ved å kanaliseres gjennom hip hop, med formålet om å gjøre den mer tilgjengelig. I tillegg tilbyr retningen et medium og en plattform svarte kvinner kan bruke for å formidle selvrepresentasjoner og en feministisk agenda.

Forestillingene om svart mannlige aggresjon og svarte kvinners passive seksualitet som dominerer majoriteten av rap-musikk, har høy markedsføringsverdi grunnet allerede

eksisterende rasistiske ideologier. Disse fremstiller den svarte mannen som en fysisk og seksuell trussel, og den svarte kvinnen som seksuelt tilgjengelig grunnet ideologier om kvinnen som hyperseksuell og moralsk tilbøyelig (Peoples, 2008). Svarte kvinnelige artister som Lil' Kim og Cardi B har mottatt kritikk på bakgrunn av sitt friseksuelle image, fordi det bygger opp under sosiale og rasistiske stereotypier om svarte kvinners promiskuitet. Kritikken tar riktignok ikke hensyn til at artistene samtidig går imot normer som undergraver svart seksualitet og bygger opp under skam hos svarte kvinner og jenter. Det er ikke nødvendigvis artistenes friseksualitet som er radikal, men satt i en sammenheng der normer fra undertrykkende sosiale og kulturelle miljøer nekter svarte kvinner en seksuell agenda, endres også omfanget av artistenes musikalske virke og image.

Musikkvideoene som er diskutert i denne teksten, ble valgt på bakgrunn av artistenes signifikante markering innad hip hop-sjangeren, som på hvert sitt vis har bidratt til videreutviklingen av normer og kvinnesyn i hip hop. Cardi B har vekket sterke reaksjoner med sine eksplisitte seksuelle tekster og visuelle bilder, som har ekspandert standarden innen hip hop for hva som er sosialt akseptabelt innen et sexpositivistisk format. Med dette har artisten framprovosert en heftig debatt rundt hvorvidt det er liberaliserende og feministisk forsvarlig, eller objektiviserende og nedverdiggende, å seksualisere egen selv-representasjon slik som Cardi B gjør. Det konkluderende poenget vedrørende selvrepresentasjon er at artister ikke kan ha en fullstendig kontroll over hvordan de blir framstilt og interpretert i musikkvideoer. Men ved å være tydelig i sin agenda, har de stor makt og innflytelseskraft for hvordan unge kvinner ser på seg selv og andre kvinner, som kan virke styrkende. Hvordan for eksempel Cardi B omfavner begrepet feminisme, til tross for stigma rundt ordet og motstanden hun møtte ved å gjøre nettopp dette, sender signaler til særlig hennes yngre tilhengere, om at feminisme er relevant og viktig, både for enkeltpersonen og diskusjoner på samfunnsmessige plan.

Missy Elliott kan på flere måter sies å ha banet vei for Cardi B, og andre fremtidige kvinnelige hip hop-artister. Hun er blant de første kvinnene som gjorde det virkelig bra innen hip hop, som var en stor prestasjon med tanke på det lite aksepterende mannsdominerte miljøet. Som vist i denne teksten, har Missy Elliott både i media og gjennom musikken, stilt spørsmål ved, og på den måten utfordret, det heteronormative, patriarkalske systemet som opprettholder mannlig dominans i hip hop-industrien. Ved hennes musikalske mål om å styrke kvinner, og fremme viktigheten av kvinnelig selvstendighet, adresserer i tillegg Elliott

vanskeligheter vedrørende egen femininitet ved særskilte stilistiske og tekstlige valg, og demonstrerte hvordan kvinner kan ha en seksuell agenda på lik linje som menn.

I låten «Work It» er de seksuelle illustrasjonene mer subtile enn hos «WAP», og musikkvideoen har et helt annet fokus når det kommer til kropp. Det er både mannlige og kvinnelige dansere, samt innslag av barn og unge, som danser breakdance i klassisk hip hop-stil. Klærne hennes, og de andre skuespillerne og danserne sine, er løstsittende og dekkende, slik at seeren ikke på den måten får seksuelle assosiasjoner. I musikkvideoen demonstrerer Elliott hvordan kvinner kan være attraktive på andre måter enn å vise hud. Hun utstråler samme enorme selvtillit som Cardi B og Meghan Thee Stallion, spiller på humor og hennes talent for dans. Musikkvideoen er svært kreativt artistisk løst, som holder musikkvideoen interessant for seeren på denne måten, i stedet for å spille på sex. Teksten inneholder derimot en rekke seksuelle beskrivelser, men som ikke forsterkes i musikkvideoen, slik som i «WAP». Med dette viser hun hvordan seksualitet kan uttrykkes på svært ulikt vis.

Med henblikk på ‘male gaze’, kan seksualisering av kvinner i musikkvideoer interpreteres som at de visuelle representasjonene er tilegnet mannen, og at kvinner opplever handlingen på sekundært nivå gjennom mannens øyne. Etersom denne teorien også innefatter en reproduksjon av hvordan kvinner ser på seg selv, kan det virke skadende for unge kvinner som vokser opp i dag å se stiliserte representasjoner av idealiserte kvinner. Et poeng som er verdt å trekke frem når det kommer til selvrepresentasjon, er privilegiet artister har med tanke på å utspille ulike roller. Når en artist opptrer i en musikkvideo, trer de gjerne inn i en rolle, og seeren ser ikke artisten som et ‘helt’ menneske. Den kunsthistoriske pendelen har svingt frem og tilbake gjennom tidene, mellom realistiske representasjoner og ulike former for abstrakte og surrealistiske manifestasjoner av virkeligheten. Et spørsmål en kan stille seg er hvorvidt vi ønsker et samfunn der alt er organisk og kun representerer ‘det ekte’.

Hvordan kvinnelige artister, skuespillere og dansere innen hip hop blir interpretert, er utenfor deres kontroll, men dette gjør det desto viktigere å være tydelig i sin agenda. Problematikken vedrørende hvem som sitter med kontrollen er særlig viktig innenfor markedsføringen av den svarte populærkulturen i massemediene. Her er Missy Elliott og Cardi B gode eksempler; Elliott ved å nyansere stereotypiske forestillinger om svarte kvinner og deres seksualitet, og Cardi B ved å stimulere til debatt ved grensene mellom seksuell selvrepresentasjon og objektivisering. De to hovedpoengene som gjør hip hop-feminisme viktig og relevant, handler

for det første om den feministisk-kritiske verdien i hip hop som ligger i kritikken av disiplinen. Ved kritikk skapes rom for debatt, som igjen fører til en bevissthet rundt problematiske elementer ved populærkulturen, som gjør at vi vokser som samfunn. For det andre, kjemper hip hop-feminisme frem like rettigheter på vegne av alle mennesker, men kanalisert gjennom en gruppe som trenger særskilt fokus på veien mot et rettferdig, likestilt og inkluderende verdenssamfunn.

I en hvilken som helst agenda om å styrke en gruppe individer, vil det alltid dukke opp problematikk ved splittelse basert på klasse og kulturell kapital, argumenterer Peoples. Det er i splittelsen mellom hip hop-feminismens tilhengere og deres målgruppe, som kan lede til at bevegelsen blir kontraproduktiv i sin adoptering av en paternalistisk holdning mot tidligere grupper kvinner. I mye av litteraturen skrevet av hip hop-feminister, fremlegges feminisme som en kraft som skal redde alle fortapte kvinner som hører på rap og er involvert i hip hop-kultur, uten det feministisk-kritiske blikket som disiplinen tilbyr. Svarte kvinner står i fare for å miste grep om egen agenda, om populærkulturen er den eneste refleksjonen å speile seg i, skriver Peoples. Samtidig mener hun at hip hop-feminister burde være forsiktige i å tvinge på kvinner en agenda, uten å ta høyde for at kvinnene de forsøker å 'redde', også har egne agendaer som de utøver på sitt vis.

Kjennetegnene for en hip hop-feminist er lånte kjerneverdier fra hip hop og feminisme, i utviklingen av en egen identitet, mener Peoples. Ved å spille på personlige erfaringer, bygger de bro mellom hip hop og feminisme, som utfordrer antakelser om, og skillet mellom to disipliner. Problematikken ved termen, handler blant annet om en utbredt mening om at nedverdigheten av kvinner i hip hop har gått så langt, at en naturlig kombinasjon med feminisme er umulig (Peoples, 2008). Den andre siden, som handler om ambivalensen knyttet til ordet feminist i seg selv, som også er uttrykt av flere kvinnelige rappere, taler for den motstridende naturen til hip hop-feminisme. Ved å belyse dette aspektet, illustrerer Peoples hvordan utformingen og sirkuleringen av hip hop-feminisme viser til en kompliserende aksept av begrepet innen gjeldende miljøer for feminisme og hip hop. Ved å ha hip hop som feministisk utgangspunkt, har disiplinen inngått i en sosiopolitisk agenda om å styrke kvinner gjennom politisk utdanning basert på feministiske metoder for analyse (Peoples, 2008). Der fokuset tidligere har vært grunnfestet i kritikken av nedverdigheten av kvinner i hip hop, og den mannlige utnyttelsen av kvinner i industrien, snur hip hop-feminister blikket mot hvordan å gjøre kvinner i hip hop til subjektene for bevegelsen (Peoples, 2008).

Om kvinnelige rappere i hip hop viderefører stereotypier vedrørende kjønn og seksualitet, eller gjør opprør mot dem, er som vist i denne teksten en omfattende debatt. Et viktig poeng å bemerke er imidlertid måten disse artistene krever tilbake retten til å definere eget image og egen seksualitet, ved åpenhet og en individualisert uttrykkestetikk. Etter min mening er nettopp dette essensielt i diskusjonen vedrørende hvordan hip hop-feminisme kan bidra til å gi kvinner en stemme og egen agenda, samt skape rom for åpenhet og stimulere til viktige debatter vedrørende seksualitet og likestilling på tvers av kjønn, etnisitet og legning. Hip hop tilbyr et samlingspunkt der både kvinner og menn deler samme lidenskap for kulturen som legger til rette for en inkluderende og lite høytidelig form for feminisme. Med dette skapes et felles grunnlag for etableringen av et likestilt samfunn på alle plan, som er nettopp hva som gjør hip hop-feminisme unikt.

Litteraturliste

- Aubrey, J. S., & Frisby, C. (2011, Juli 4). *Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre*. Hentet fra Routledge:
<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/15205436.2010.513468?needAccess=true>
- Brunell, L. (2021, August 27). *The Third Wave of Feminism*. Hentet fra Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/topic/feminism/The-third-wave-of-feminism>
- Cahill, A. J. (2010). *Overcoming Objectification: A Carnal Ethics*. New York: Routledge.
- Chepp, V. (2014, September 10). Black Feminism and Third-Wave Women's Rap: A Content Analysis, 1996-2003. *Popular Music and Society*, ss. 545-564.
- Djupvik, M. B. (2017). 'Working It': Female Masculinity and Missy Elliott. I S. Hawkins, *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender* (ss. 117-129). London: Routledge.
- Gledhill, C. (1999). Recent Developments In Feminist Criticism. I M. C. Leo Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (ss. 251-272). New York: Oxford University Press.
- Hooks, B. (. (1982). *Ain't I A Woman: Black Women And Feminism*. Boston: South End Press.
- Hutton, P. H. (1988). Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault. I H. G. Luther H. Martin, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (ss. 122-144). University of Massachusetts Press.
- IMDb. (2002). *Missy Elliott: Work It*. Hentet fra <https://www.imdb.com/title/tt6668076/>
- IMDb. (2020). *Cardi B Feat. Megan Thee Stallion: WAP* . Hentet fra https://www.imdb.com/title/tt12850010/?ref_=nm_flmg_dr_25
- Kelly, N. (2002). *Rhythm and Buissness: The Politcal Economy of Black Music*. New York: Akashic Books.
- Lane, N. (2011, Juli 8). Black Women Queering the Mic: Missy Elliott Disturbing the Bounderies of Racialized Sexuality and Gender. *Journal of Homosexuality*, ss. 775-792.
- Lawrence, D. (2019, Februar 10). *Cardi B becomes first female artist to win Best Rap Album at Grammys*. Hentet fra Entertainment Weekly:
<https://ew.com/grammys/2019/02/10/cardi-b-best-rap-album/>

- Molanphy, C. (2020, August 20). *Slate*. Hentet fra Slate Group LLC:
<https://slate.com/culture/2020/08/cardi-b-megan-thee-stallion-wap-dirtiest-number-1.html>
- Morgan, J. (1999). *When Chickenheads Come Home To Roost: My Life As A Hip Hop Feminist*. New York: Simon & Schuster.
- Mulvey, L. (2003). Visual Pleasure and Narrative Cinema. I *The Audiences Studies Reader* (ss. 133-142). London.
- National Women's History Museum. (2020, Juni 18). *Feminism: The Second Wave*. Hentet fra National Women's History Museum:
<https://www.womenshistory.org/exhibits/feminism-second-wave>
- Paasonen, S., Attwood, F., McKee, A., Mercer, J., & Smith, C. (2020, August 20). *Objectification: On the Difference between Sex and Sexism*. London: Routledge.
- Peoples, W. A. (2008). Under Construction: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminisms. *Duke University Press*, ss. 19-52.
- Pough, G. D. (2007). What It Do, Shorty?: Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda. *University of Illinois Press*, ss. 78-99.
- Pouskari, H. E. (2021, Januar 29). WAP - Women Against Patriarchy: Agency and Objectification - Empowering Hypersexual Female Representation in Hip-hop. *Media and Culture Bachelor Thesis*. Utrecht, Nederland: Utrecht University.
- Starling, L. (2020, August 7). *Pitchfork*. Hentet fra CN Entertainment:
<https://pitchfork.com/reviews/tracks/cardi-b-wap-ft-megan-thee-stallion/>
- Wallace, M. (1990, Juli 29). *When Black Feminism Faces The Music, And The Music Is Rap*. Hentet fra The New York Times: <https://www.nytimes.com/1990/07/29/arts/pop-view-when-black-feminism-faces-the-music-and-the-music-is-rap.html>
- White, T. R. (2013, September). Missy "Misdemeanor" Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture—Girl Power or Overpowered? *Sage Publications, Inc.*, ss. 607-626.
- Williams, S. (2017, September 27). Cardi B: Love & Hip-Hop's Unlikely Feminist Hero. *Feminine Media Studies*, ss. 1114-1117.