



DE POLITIEKE KRACHT VAN MUZIEK

RACIAAL-POLITIEKE DISCOURSEN IN HEDENDAAGSE R&B EN HIPHOP

Wetenschappelijk artikel

Aantal woorden: 9915

Charlotte Coeman

Stamnummer: 01603001

Promotor: Prof. dr. Frederik Dhaenens

Commissaris: David Ongenaert

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

Academiejaar: 2019 - 2020



UNIVERSITEIT
GENT

Inzagerecht in de masterproef (*)

Ondergetekende,

Charlotte Coeman

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

Datum en handtekening

12/05/2020



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 kaff.

(**) schrappen wat niet past.

Ik wil vooraf graag prof. dr. Frederik Dhaenens bedanken voor het enthousiasme en de begeleiding van dit onderzoek, als ook prof. dr. Daniël Biltereyst voor het geloof en vertrouwen.

Abstract

R&b and hip hop music are gaining popularity, not only in the United States, but also globally this music is reaching the top of today's hit charts (The Nielsen Company, 2018). However, these music genres originated from predominantly African-American subcultures revolting against mainstream culture in the United States (Stewart, 2005; Forman, 2000; Hebdige, 1979). Today, years after the birth of r&b and hip hop, the connection with the suing of injustice seems to remain while they became part of the dominant discourse. A limited number of studies show how successful artists use their music as a way to empower their audiences and raise awareness to political and racial issues (Vernallis, 2017; Osman, 2018; Love, 2016). Nevertheless, this music is still often perceived as too explicit, aggressive or hypersexual and even dangerous (Frisby & Behm-Morawitz, 2019). This research aims to gain insight into the origins of hip hop and r&b subcultures, and how contemporary music can be used as a platform to discuss racial politics and a way for artists to identify themselves based on their 'race'. Through a qualitative approach containing a narrative and ideological textual analysis, four North-American hip hop and r&b albums, including the album cover and one music videos per album, are studied. The article demonstrates how modern hip hop and r&b artists still, implicitly and explicitly, tackle political issues by which they hold on to the music's origin as subcultures. Furthermore, the notion of realness plays a key role and is expressed on several levels, from individual authenticity to representing Afro-American culture. Lastly, this study highlights how music can be a way to identify artists and their audiences through the representation of shared experiences and shared *blackness*.

Literatuurstudie

Inleiding

Urbanmuziek *boomt*, in aantal streams wereldwijd, maar ook Belgische festivals zetten steeds meer in op hiphop en r&b (HLN, 2019). The Nielsen Company (2019) verklaart dat in Amerika, r&b en hiphop, waaronder *trap* en *mumble rap* (mengvormen van de genres), niet enkel in 2018, maar ook in 2019 veruit de meest beluisterde muziekgenres zijn. Daarnaast weten artiesten zoals Kendrick Lamar de top van de hitlijsten te bereiken en steeds meer prijzen in de wacht te slepen (The Nielsen Company, 2018). Kendrick Lamar staat binnen hiphop bekend om zijn politieke kritiek, zo scandeert hij in zijn hit 'Alright' *'And we hate po-po. Wanna kill us dead in the street for sure'*. Muziek, zoals hiphop en r&b, kan namelijk politieke en raciale discoursen meedragen en uitsturen. Deze politieke en raciale dimensies zijn binnen deze genres nauw met elkaar verweven aangezien de oorsprong van deze muziekstijlen voornamelijk wordt teruggevonden in Afro-Amerikaanse gemeenschappen waarbinnen muziek werd ingezet om aan maatschappijkritiek te doen. Zo worden r&b en hiphop vaak onder de noemer '*black music*' geplaatst (Stewart, 2005; Rabaka, 2013). In het kader van dit onderzoek wordt nagegaan in welke mate hedendaagse r&b- en hiphopmuziek nog steeds wordt gebruikt als een middel om politieke discoursen te verspreiden en zich (raciaal) te identificeren.

R&b heeft als muziekgenre een grote *shift* meegemaakt van de *rhythm-and-blues* tot de afgeleide vorm die hedendaagse r&b wordt genoemd. *Rhythm-and-blues* vertoonde van bij de start een sterke link met de *Civil Rights Movement* en representeerde de Afro-Amerikaanse gemeenschap in de naoorlogse periode. Door de groeiende populariteit en de digitalisering van deze muziek, werd het genre beïnvloed door andere muziekstijlen zoals hiphop, soul en funk en evolueerde het naar hedendaagse r&b (Stewart, 2005; Rabaka, 2013). Hiphop werd namelijk ook ingezet als protestvorm en was belangrijk voor de representatie van de stem van Afro-Amerikaanse gemeenschappen (Forman, 2000). Deze genres werden dan ook getypeerd door raciale discoursen waarbij *blackness* en *whiteness* tegenover elkaar worden afgezet (Fishkin, 1995). Uit voorgaand onderzoek naar de geschiedenis van deze subculturen, de ontwikkeling van deze muziekgenres en postsubculturen, blijkt er dus een sterke link te bestaan met het politieke klimaat, aangezien (voornamelijk zwarte) subculturen ingaan tegen dominante (blanke) groepen binnen de samenleving (Hebdige, 1979 ; Ulusoy & Firat, 2018). Resultaten van recente studies lijken deze link ook in

hedendaagse muziek op te vangen (Vernallis, 2017; Osman, 2018; Love, 2016; Dhaenens & Van Bauwel, 2013). Er zijn dan ook steeds meer manieren om muzikaal politieke discoursen te verspreiden en wantoestanden aan te klagen: van expressieve lyrics tot beeldvorming in muziekvideo's (Stewart, 2005; Martiniello & Lafleur, 2008). Echter blijven veel recente studies beperkt of focussen ze eerder op de representatie van seksualiteit en agressie dan de koppeling tussen het politieke en raciale karakter wat net de basis vormde voor het ontstaan van deze muziek. Zo benadrukt ook Stewart (2005) het belang van onderzoek dat net deze discoursen blootlegt.

Dit onderzoek legt dan ook de link tussen voorgaande studies naar de oorsprong van subculturen en hedendaagse praktijken, met oog op vergelijking tussen artiesten als aanvulling op gebreken van voorgaand onderzoek. Er wordt daarom veel aandacht gevestigd op het schetsen van de historische context, om zo de resultaten grondig te kunnen onderbouwen en verbanden bloot te leggen. Het doel binnen is dan ook om meer inzicht te krijgen in de tradities van muziek als politiek wapen. Zoals blijkt uit bovenstaande inleiding is in r&b en hiphop het raciale vaak gekoppeld aan het politieke, vandaar de engelse term *racial politics*, die hier wordt vertaald naar raciaal-politieke discoursen. Aan de hand van kwalitatief, tekstueel onderzoek, worden vier albums uit de Verenigde Staten geanalyseerd, aangezien beide genres hun oorsprong kennen binnen deze maatschappelijke context. Daarnaast worden ook albumcovers en vier muziekvideo's meegenomen in de analyse. Er wordt getracht een antwoord te bieden op volgende onderzoeksvragen:

- In welke mate wordt hedendaagse Noord-Amerikaanse hiphop- en r&b-muziek gebruikt als een platform om politieke discoursen te verspreiden of aan te klagen?
- Op welke manier wordt 'ras' ingezet om de identiteitspolitiek van de artiest weer te geven?
 - Hoe worden *whiteness* en *blackness* geconstrueerd en gerepresenteerd in songteksten en muziekvideo's van r&b- en hiphopartiesten?

1. Een geschiedenis van ‘Ras’

1.1. Grondslag van onderzoek

Onderzoek naar etniciteit en ‘ras’ kende eind de jaren 1960 een geleidelijke ontwikkeling in de Verenigde Staten. Vooral literatuur rond de Afro-Amerikaanse gemeenschap ervoer een snelle groei, waarbij de *Civil Rights Movement* en de *Black Arts Movement*, die opkwamen voor de rechten van zwarte gemeenschappen, nieuwe tendensen teweeg brachten in de jaren 1970 (Rivkin & Ryan, 2004). Binnen de sociale wetenschappen heeft ook *Black sociology* verdere ontwikkelingen gestuurd. Deze stroming van sociologisch onderzoek focust meer bepaald op zwarte gemeenschappen in een Amerikaanse context (Karenga, 1993).

Uiterlijke en genetische kenmerken werden namelijk lange tijd begrepen als de basis voor categorisatie van mensen in verschillende ‘rassen’. Hierbij wordt een essentialistische visie gehanteerd en rechtvaardigt men veelal ‘*white supremacy*’, wat slaat op de superioriteit en dominantie van blanken. Later bleek er echter geen wetenschappelijke basis te bestaan voor deze typologieën (Rivkin & Ryan, 2004; Lopez, 1995). DuBois (in Rivkin & Ryan, 2004), een sleutelfiguur binnen *Black Sociology*, introduceerde een cultureel begrip van ‘ras’, als een construct, waarmee hij vormen van racisme en dominantie verwerpt.

‘*Critical Race Studies*’, een stroming die ontwikkelde uit de rechtswetenschappen, bouwde later verder op het werk van DuBois met oog voor de normalisatie van racisme in de Verenigde Staten. Hier wordt dus opnieuw een sociaal begrip van ‘ras’ gehanteerd waarbij het beschouwd wordt als een vorm van sociale, en dus geen natuurlijke, differentiatie. Het is cruciaal om de impact van ‘ras’ te begrijpen door de centrale rol die het, ook vandaag nog, speelt in samenlevingen. ‘Ras’ domineert en medieert aspecten van het leven, van het economische tot het politieke tot het persoonlijke, en zit vaak verdoken in onder meer instituten, vooroordelen en alledaagse handelingen. Daarom blijft het een cruciaal concept voor verder onderzoek en beperkt het belang van het begrip van ‘ras’ zich niet enkel tot deze studie (Rivkin & Ryan, 2004; Toulmin, 2003; Lopez, 1995; Miller & Garrahan, 2017).

Om ervaringen te kunnen kaderen en vormen van essentialisme te vermijden is intersectionaliteit een belangrijk concept binnen dit onderzoek. De term van Crenshaw verwijst naar de veelheid en verscheidenheid aan ervaringen en duidt het belang van identiteitsaspecten waaronder gender, klasse, seksualiteit, ‘ras’ en hoe deze elkaar doorkruisen en beïnvloeden. ‘Ras’ blijft dus slechts één aspect die een ervaring, een subjectiviteit, stuurt. Verder wordt ook binair denken vermeden door oog te hebben voor de complexiteit en verscheidenheid die tussen twee uitersten, bijvoorbeeld wit en zwart, schuilt (Nash, 2008).

1.2. De Verenigde Staten en racisme

Om hedendaagse raciale discoursen te kunnen begrijpen en analyseren, is een begrip van de context cruciaal. De oorsprong van racisme in de Verenigde Staten wordt teruggevonden binnen hun koloniale verleden. Slavernij kent een lange geschiedenis en werd na verloop van tijd gekoppeld aan bepaalde groepen, meer bepaald Afro-Amerikanen. Identificatie met en het verzet tegen de kolonisator vormen dan ook geladen processen die sterk gelinkt zijn aan raciale discoursen. De continue vergelijking tussen de essentialistische visie op ‘whiteness’ en ‘blackness’ staat dan ook centraal binnen postkolonialisme waarbij ‘whiteness’ oorspronkelijk geconstrueerd werd door het in oppositie te plaatsen van andere ‘rassen’. Hierbij is *whiteness* onzichtbaar gemaakt en wordt het niet gepercipieerd als een ‘ras’, maar als ‘de norm’ waardoor er een superieure positie wordt gecreëerd waarbij men zich kan uitspreken over ‘de mens in zijn geheel’ (Dyer, 1997; Plasa, 2000; Miller & Garran, 2017).

Ook al kwam er na de Amerikaanse burgeroorlog een officieel einde aan de slavernij, in de praktijk werd de Afro-Amerikaanse bevolking nog steeds veel rechten ontzien waardoor het hen onmogelijk werd gemaakt om kapitaal op te bouwen en zo ook sociale mobilisatie werd uitgesloten. Na de tweede wereldoorlog, en het protest van de *Civil rights Movement*, kwam er het ‘*Great Society*’-plan dat het raciale onrecht opnieuw aanpakte. Echter is er tot op heden nog steeds sprake van institutioneel racisme op verschillende niveaus gaande van onderwijs en gezondheid tot politiek en strafrecht. Er zijn vandaag dan ook nog steeds protestbewegingen zoals *Black Lives Matter* die zich verzetten tegen hedendaags racisme en issues aankaarten zoals het politiegeweld op ongewapende zwarte personen. Zo steeg bijvoorbeeld na de electie van Trump, het geweld op personen met een donkere huidskleur en andere *hate crimes* fors. Er is dus, ook vandaag, nog steeds sprake van racisme. Niet enkel op Afro-Amerikaanse gemeenschappen, maar diverse groepen die niet als blank worden gepercipieerd (Miller & Garran, 2017; Green, 2017).

2. Hiphop en r&b

1.1. Subculturele studies

R&b en hiphop kunnen niet volledig begrepen worden zonder oog voor hun oorsprong: de ruimere subculturen waaruit deze muziek voortkomt. Hebdige (1979) omschrijft een subcultuur als een continu conflict dat ontstaat uit de confrontatie van een minderheidsgroep met dominante discourses in een samenleving. Door dit conflict ontstaat een subcultuur die aan dagelijkse objecten een nieuwe betekenis toekent waardoor er een eigenheid wordt gecreëerd waarmee leden van de groep zich identificeren. Op deze manier worden elementen van de dominante cultuur aangepast en geconverteerd naar een zogenaamde ‘bricolage’ waardoor de subcultuur een zekere graad van herkenbaarheid draagt, maar zich toch verzet tegen dominante discourses (Rivkin & Ryan, 2004; Hebdige, 1979; Stokes, 1994). Stokes (1994) benadrukt het belang van muziek in het vormen van een regionale en sociale identiteit. Hij toont aan hoe muziek al eeuwenlang een primair expressiemiddel van de mens is en hoe het naast een groepsgevoel, ook een vorm van politieke uitlating mogelijk maakt. Vooral binnen jongerensubculturen staat muziek centraal aangezien het een band kan vormen tussen de leden van een subcultuur, als ook boodschappen snel kan verspreiden onder een groot publiek (Stokes, 1994; Ulusoy & Firat, 2018).

De ontwikkeling van een subcultuur, zoals Hebdige (1979) uitwerkt, is echter geen vlekkeloos en rechtlijnig proces. Dit kan geïllustreerd worden aan de hand van de popularisering van muziek die voortkomt uit hiphopsubculturen (The Nielsen Company, 2018). McLeod (1999) stelt dat door de evolutie richting een algemene aanvaarding van het genre hiphop, er een tweestrijd is ontstaan tussen enerzijds het onderdeel worden van de dominante, populaire cultuur en anderzijds het verzet tegen dit ‘mainstream’. De oorspronkelijke intentie van subculturen is namelijk verzet tegen de dominante discourses, maar door hedendaagse trends, zoals de popularisering van het genre, staat dit principe onder druk. Wanneer een hiphopartiest wil commercialiseren en doorbreken bij het grote publiek, wat wordt gelijkgesteld met het accepteren van de dominante cultuur, wordt dit vaak aanzien als een verwaarlozing van authenticiteit. De persoon in kwestie gaat zich dan distantiëren van het onafhankelijke netwerk van de gemeenschap (*‘the underground’*) en wordt deel van de populaire mainstream cultuur waartegen de subcultuur zich in eerste instantie altijd heeft verzet (McLeod, 1999). Dit dilemma sluit nauw aan bij de Keunen’s (2013) conceptualisatie van *‘alternative mainstream’*, wat slaat op de praktijk waarbij commerciële artiesten toch *underground*-waarden uitdragen en zich hiermee associëren terwijl ze deel zijn van de dominante cultuur.

De theorie van Hebdige dateert van 1979 en werd door velen geprezen, maar ook bekritiseerd. Er is dan ook een waaier aan hedendaagse benaderingen met betrekking tot de conceptualisatie van subculturen waarbij twee invalshoeken de literatuur domineren. Het *Center for Contemporary Cultural Studies* heeft inzichten aangereikt die de nadruk leggen op het politieke, creatieve en culturele vermogen van subculturen, maar reduceert het tot categorische, afgebakende groepen waardoor er weinig ruimte wordt gelaten voor *agency* van individuen. Door toenemende globalisatie en fragmentatie binnen de samenleving vervagen de grenzen tussen deze subculturen waardoor post-subculturele theorie focust op de diversiteit en pluraliteit aan stijlen in plaats van etniciteit, klasse of geslacht. Binnen deze definitie kunnen individuen zich dan ook vrij bewegen zonder vast te hangen aan één groep. Hier wordt *agency* dus wél benadrukt, maar simplificeert men een subcultuur tot een tijdelijke hype waarbij het ideologische potentieel over het hoofd wordt gezien (Paris & Ault, 2004; Ulusoy & Firat, 2018). Het onderzoek van Ulusoy en Firat (2018) toont aan dat de toenemende fragmentatie te wijten is aan enerzijds het continue verzet tegen de dominantie cultuur, en anderzijds hyperindividualisme en de persoonlijke zoektocht naar nieuwe stijlen. Hebdige's theorie kent nog altijd een grote bijdrage en levert cruciale inzichten, zo ook voor dit onderzoek, echter dient er bewustzijn gecreëerd te worden rond de veranderende context van de hedendaagse samenleving waardoor ook rekening wordt gehouden met kritieken en vernieuwingen op Hebdige.

1.2. Hiphop en r&b als subculturen

Muziek werd in de Verenigde Staten oorspronkelijk vaak gebruikt om mensen in etnische groepen in te delen. Hiphop werd zo al snel in enkele zogenaamde '*white media*' gelinkt aan criminaliteit en bepaalde etnische minderheden, voornamelijk Afro-Amerikaanse gemeenschappen, ook wel '*the Black Urban Threat*' genoemd. Hierdoor kwam er al snel een bepaalde connotatie vast te hangen aan muzikale genres waaronder hiphop, maar ook *rhythm and blues*, wat later evolueerde naar hedendaagse r&b. De oorsprong van deze muziek kan dan ook gevonden worden binnen subculturen, aangezien er werd ingegaan tegen dominante discoursen, namelijk de marginalisatie en discriminatie van Afro-Amerikaanse gemeenschappen. Muziek was hiertoe één van de weinige manieren waarop etnische immigranten en etnische of raciale minderheden zich konden verzetten, aangezien hun mogelijkheden tot politieke participatie in de Verenigde Staten voor lange tijd beperkt werden. Vormen van cultuur en kunst waren dus cruciaal om zich politiek te kunnen uitdrukken en minderheden te kunnen representeren in de samenleving (Martiniello & Lafleur, 2008; Neal & Forman, 2004; Ward, 1998; Rabaka, 2013; Stewart, 2005). Desondanks was het voor Afro-Amerikanen enorm moeilijk zich te verzetten tegen het racisme dat zich

rond hen bevond en weerspiegeld werd in populaire muziek. Ze werden door hun omgeving vaak gedwongen in karikaturen en stereotypen waarbij pogingen van rappers om zich te individualiseren en te identificeren met succes, die teruggevonden worden onder de zogenaamde ‘*gansta rap*’, vaak louter werden aanzien als een manier *whiteness* te imiteren. Ondanks het feit dat ‘*black ghetto youth*’ vaak onzichtbaar werd gemaakt, zijn ze altijd deel geweest van protestgroepen zoals de *Civil Rights Movement* en hebben ze veel verandering teweeg gebracht (Rabaka, 2013).

Rabaka (2013) stelt daarnaast dat hiphop en r&b niet teruggeschroefd kunnen worden tot een monolithisch geheel en er sprake is van allerlei ‘*micro movements*’. Ze noemt dit ‘bewegingen’ aangezien ze zich afzetten tegen iets, met name onderdrukking en racisme. Bovendien legt ze linken tussen de verschillende muziekstijlen, de ruimere Afro-Amerikaanse subculturen en racistische stereotypen die nog steeds leven in de Verenigde staten. *Rhythm-and-blues*, de voorloper van hedendaagse r&b, was dan ook een sterke beïnvloeder voor de ontwikkeling van hiphop, als ook werden beide stromingen sterk beïnvloed door de *Civil Rights Movement*. Door de heterogeniteit en hybriditeit van de muziek, bestaat er geen consensus rond wat deze muziekgenres en culturen nu precies inhouden, zo zijn beide genres sterk beïnvloed door onder meer funk, punk en soul en is er vandaag sprake van mengvormen zoals *trap*. Toch zijn er bepaalde verschillen tussen r&b en hiphop, zo wordt hiphop vaak beschouwd als rapmuziek en kent het genre ook een andere geschiedenis. Toch worden deze genres vaak samengeplaatst onder de term *urban* of *black music*, die verwijzen naar hun oorsprong (Rabaka, 2013; The Nielsen Company, 2019).

Hiphop is ontstaan in de jaren 1970 in *the South Bronx* als een uiting van de frustraties over problemen in de wijk. Ondanks het feit dat verschillende etniciteiten een rol speelden in de ontwikkeling van het genre, worden deze subculturen door velen voornamelijk als Afro-Amerikaans beschouwd en aldus gelinkt aan *blackness* (Rose, 1994; Kuppens, 2008). Hiphop heeft zich later, via een ondergronds netwerk, wereldwijd verspreid en werd zo door jongeren in verschillende landen overgenomen als middel om sociale en politieke problemen aan te kaarten. Zo ontstonden vanuit hiphop initiatieven zoals ‘*Get Out the Vote*’ en de ‘*Stop the Violence Movement*’ (Stewart, 2005). Het genre werd later niet enkel populair bij etnische minderheden, maar ook bij de blanke middenklasse (Kuppens, 2008). In de jaren 1990 werden deze subculturen van jonge Afro-Amerikanen dan ook onderdeel van de Amerikaanse populaire cultuur. Door globalisatie, commerciële druk en een oplopend aantal blanke hiphopartiesten dreigt er gevaar voor

misrepresentatie. Leden van hiphopgroepen proberen dan ook authenticiteit te claimen door referenties naar een cultureel verleden door middel van ‘*pro-black statements*’ waarin men zich met *black culture* en *blackness* identificeert. Hiermee wordt het belang van en de identificatie met de oorsprong van hiphop benadrukt om hedendaagse hiphop te kunnen realiseren (Rose, 1994; Kuppens, 2008; McLeod, 1999 ; Neal et al., 2004). Authenticiteit verwijst volgens McLeod (1999) dus naar het erkennen van ‘*the street*’ of de Afro-Amerikaanse gemeenschap waar de oorsprong van hiphop ligt. Zo stelt hij dat artiesten als ‘*sell-outs*’ worden beschouwd als ze zich gaan distantiëren van hun *roots* (McLeod, 1999). Vandaar houden ook populaire artiesten vaak vast aan hun oorsprong. ‘*Jenny From The Block*’ van Jenifer Lopez is hier een illustratie van. Het hiphopnummer met r&b-invloeden verwijst naar de plaats waar ze is opgegroeid als ook de geboorteplaats van hiphop, *The Bronx* (Tracy, 2000). Williams (2007) stelt echter een modernere invulling voor, met name dat authenticiteit, *realness*, een veel breder spectrum kent aan verschillende interpretaties en niveaus waarbinnen subjectiviteit en persoonlijkheid cruciaal zijn.

Authenticiteit is niet enkel van belang voor hiphop, maar staat ook centraal in r&b-muziek. De klassieke *rhythm and blues*, die haar roots kent in een lange traditie van Afro-Amerikaanse protestmuziek, vormde de opening voor hedendaagse vormen van r&b en hiphop. Beide genres kennen een sterke link met verschillende bewegingen die opkwamen voor de rechten van zwarte gemeenschappen in Amerika, zoals de *Civil Rights Movement* en *Black Power Movement*, waaruit later ook de *Hip Hop Movement* zou ontstaan. Uit onderzoek blijkt dan ook dat r&b niet enkel Afro-Amerikaanse gemeenschappen representeert, maar ook politieke veranderingen weerspiegelt. Het politieke karakter en potentieel van de muziek werd echter ook onderdrukt door de commercialisering van het genre waardoor ‘*black music*’ erg populair werd onder de blanke bevolking wat een illusie van acceptatie en erkenning creëerde. Veelal was dit echter niet het geval en interpreteerden blanke luisteraars eigenschappen van r&b, zoals de expressie van seksualiteit, als een reflectie van heersende negatieve stereotypen. De verdere popularisering van de muziek maakte dat r&b door zowel blanke als Afro-Amerikaanse groepen werd geclaimd. Dit maakt het onderzoek naar politieke discoursen in deze muziek bijzonder interessant en toont aan hoe er door verschillende groepen een andere betekenis wordt aan toegekend. Bovendien duidt het ook hoe verschillende groepen aangesproken kunnen worden door dezelfde muziek. R&b kent dan ook vele vormen en variaties, zoals de stroming van commerciële en dansbare r&b waarbij het politieke karakter van de muziek verdoezeld werd (Ward, 1998; Rabaka, 2013; Stewart, 2005). Er wordt dan ook regelmatig in vraag gesteld hoe politiek geladen r&b nu net is. Door een groeiende populariteit, commercialisering en de invloed van blanke artiesten, reist de vraag of r&b nog wel betrekking heeft op ‘echte zwarte muziek’.

Deze vorm van Afrocentrisme en essentialisme erkent echter niet de complexiteit van muziek en de creativiteit van de artiesten die de muziek creëren (Ward, 1998).

Ook vandaag blijven deze genres immens populair en relevant voor verder onderzoek gezien hun toenemende en globale invloed (The Nielsen Company, 2019). Hiphop en r&b zijn dan ook regelmatig het onderwerp van studies, al blijft het aantal dat diepgaande analyses uitvoert naar de politieke discourses beperkt in omvang (Stewart, 2005). Onderzoek toont aan hoe songteksten steeds explicieter worden, vooral in rapmuziek worden onderwerpen zoals seks, geweld, racisme en haat behandeld en ook de muziekvideo's zijn vaak grafischer (Council on Communications and Media, 2009). De focus van hedendaagse studies ligt dan ook vaak op het effect van de muziek op de luisteraar, meer bepaald de invloed van deze seksuele en gewelddadige content, waardoor het vaak negatief belicht wordt (Griffin & Fournet, 2020).

Hoewel onderzoek naar politieke en raciale discourses beperkt is, zijn er toch enkele studies uitgevoerd die deze discourses aanraken. Zo heeft Vernallis (2017) reeds onderzoek gedaan naar het album '*Lemonade*' van Beyoncé, waarin hij stelt dat verwijzingen naar onder meer Afrika en de slavernij aanwezig zijn. Studies tonen ook aan hoe Kendrick Lamar in zijn muziek weerstand probeert te bieden tegen dominantie en hoe Childish Gambino aan '*black optimism*' doet en refereert naar de geschiedenis van '*black music*' (Osman, 2018; Love, 2016). Onderzoek van Dhaenens en Van Bauwel (2013) concludeerde verder ook, op basis van een analyse van muziekvideo's van Beyoncé en Stromae, hoe de representatie van lichamen een politieke lading kan meedragen en zo een gevoel van *empowerment* teweeg kan brengen. Lindmark (2019) illustreert echter hoe door commercialisering de lijn tussen het subversieve karakter van subculturen en de 'mainstream' cultuur vervaagt. Uit haar studie blijkt dat in hedendaagse populaire r&b- en hiphopnummers het politieke karakter nog steeds aanwezig is en op deze manier net een grotere, globale invloed kent aangezien ze een groter publiek kunnen bereiken (Lindmark, 2019). De opmerking die bij bovenstaande studies moet gemaakt worden, is echter dat de resultaten zich vaak beperken tot een klein aantal artiesten, vaak gecentreerd rond slechts één artiest, en voornamelijk focussen op één of enkele muziekvideo's of songteksten waardoor de resultaten case-gebonden zijn. Binnen dit onderzoek wordt er ingespeeld op deze gebreken door albums van vier verschillende artiesten in rekening te nemen, als ook muziekvideo's en albumcovers. Op deze manier kan er een vergelijking plaatsvinden tussen de artiesten wat diepgaande inzichten naar boven brengt die de beperkingen van een case studie overstijgen.

1.3. Muziek en het verspreiden van discoursen

In muziekproductie en de verspreiding ervan kunnen verschillende elementen betekenis meedragen, zoals de songtekst en het ritme. Er duiken steeds meer mogelijkheden op om discoursen te verspreiden zoals via muziekvideo's en visuele extensies zoals albumcovers en artwork als verlengde van de nummers. Verschillende vormen van populaire cultuur zoals muziek kunnen op deze manier een belangrijke bron van macht vormen door de expressiemogelijkheden die ze toelaten (Martiniello & Lafleur, 2008).

Naast het beluisteren van muziek is het bekijken van video's vandaag namelijk een enorm populaire online activiteit waarbij YouTube een centrale rol speelt. Het videoplatform is enorm succesvol en kent een groot aantal gebruikers waarbij muziekvideo's de populairste vorm van content zijn (Liikkanen & Salovaara, 2015). Bovendien hebben muziekvideo's een groot potentieel om het publiek te beïnvloeden omdat ze naast een auditieve ook een visuele invloed hebben (Stewart, 2005). Een doorbraak in de wereld van popmuziek vond plaats in 1981 in de Verenigde Staten door de komst van MTV waarna ook *MTV Europe* werd opgericht die de Noord-Amerikaanse cultuur naar Europa bracht. De populariteit van muziekvideo's kan door verschillende factoren verklaard worden, waaronder het bieden van ontspanning en de mogelijkheid tot identificatie met bepaalde subculturen. Vervolgens hebben muziekvideo's ook een belangrijke educatieve functie en verspreiden ze informatie over cultuur, de samenleving en gedrag (Hansen & Hansen, 2000).

Helaas wordt dit vaak over het hoofd gezien door politieke wetenschappers, zo blijkt dat ze de politieke relevantie van minderheden en hun aandeel in culturele productie vaak onderschatten en onconventionele vormen van politieke participatie niet in rekening nemen (Martiniello & Lafleur, 2008). Muziek en subculturen kunnen echter de basis zijn voor pragmatische politieke actie. Actie vertrekt namelijk uit een gedeeld politiek standpunt en komt tot stand wanneer individuen muziek gaan gebruiken als een manier om niet enkel bewustzijn te creëren rond een bepaald topic, maar ook op te roepen tot actie. Een voorbeeld hiervan was STV (*Stop the Violence movement*), een initiatief om *black-on-black crime* aan te klagen. Wie de actie ook organiseert, het is duidelijk dat muziek en de zwarte gemeenschap grote beïnvloeders zijn geweest die verandering initieerden en organiseerden (Stapleton, 1998; Rabaka, 2013). De studie van Lindmark (2019) bevestigt dan ook de aanwezigheid van politieke discoursen in deze muziek, gelinkt aan Afro-Amerikaanse trauma's die van generatie op generatie worden overgedragen. Bovendien wordt er in dit onderzoek benadrukt hoe het visuele en het auditieve nauw met elkaar verweven zijn en hoe belangrijk

deze gelaagdheid is voor het verwerven van kennis over onszelf en de maatschappij waarin we leven (Lindmark, 2019).

Onderzoeksdesign

Studies tonen reeds aan hoe binnen bepaalde hiphop- en r&b-nummers raciale en politieke discourses opduiken, al blijft het moeilijk deze resultaten te veralgemenen door de beperkte omvang (Osman, 2018; Love, 2016; Vernallis, 2017). Omdat studies die focussen op het raciaal-politieke karakter van deze muziek schaars zijn, is het doel van dit onderzoek om een grondige tekstuele analyse van politiek geladen r&b- en hiphopmuziek uit te voeren (The Nielsen Company, 2019). Hierbij worden vier albums van diverse artiesten in combinatie met de albumcover en een muziekvideo per album geanalyseerd, steeds met oog voor de maatschappelijke context. Deze studie kan zo nieuwe inzichten aanreiken die het kritische potentieel van de muziek blootleggen als ook hun oorsprong in verband brengen met hedendaagse discourses. Hierbij wordt getracht een antwoord te bieden op volgende onderzoeksvragen:

- In welke mate wordt hedendaagse Noord-Amerikaanse hiphop- en r&b-muziek gebruikt als een platform om politieke discourses te verspreiden of aan te klagen?
- Op welke manier wordt ‘ras’ ingezet om de identiteitspolitiek van de artiest weer te geven?
 - Hoe worden *whiteness* en *blackness* geconstrueerd en gerepresenteerd in songteksten en muziekvideo’s van r&b- en hiphopartiesten?

1. Onderzoeksmethode

Om een antwoord te bieden op bovenstaande onderzoeksvragen, wordt een narratieve, ideologische discoursanalyse uitgevoerd van zowel de songteksten, de muziekvideo’s als ook de albumcovers worden mee in beschouwing genomen. Dit onderzoek is geïnspireerd door verschillende stromingen waaronder *cultural studies* en *ethnomusicology* waarbij de koppeling tussen het muzikale en culturele centraal staat (Fürsich, 2009; Taylor, 2014). Door de focus op de discourses die populaire artiesten verspreiden, kan het onderzoek daarnaast gekaderd worden binnen *popular music studies* (Fink, 1998).

Zowel vanuit het standpunt van de onderzoeker als vanuit het standpunt van de artiest, worden er betekenissen toegekend aan muziek. De studie valt dan ook binnen het interpretatieve paradigma aangezien het erkent dat er meerdere realiteiten en interpretaties mogelijk zijn van dezelfde content. Hierdoor werd er gekozen voor een kwalitatieve aanpak waarbij de nadruk ligt op het begrijpen en interpreteren van de muziek (Flick, 2018). Er wordt niet gepoogd ‘dé realiteit’ te verklaren, maar te onderzoeken hoe een realiteit wordt gerepresenteerd (Merriam & Grenier, 2019). De analyse gebeurt dan ook vanuit het referentiekader en de positie van de onderzoeker, een blanke vrouw. Hierdoor is het onderzoek niet volledig repliceerbaar en kunnen de resultaten niet veralgemeend worden. Anderzijds maakt kwalitatief onderzoek het wel mogelijk om een diepgaande analyse uit te voeren en zo rijke data te verwerven over de geselecteerde cases, wat het doel is van deze studie (Willis, Jost, & Nilakanta, 2007; Mortelmans, 2013).

Naast het interpretatieve paradigma staat hier ook het kritische paradigma centraal door de focus op toegekende waarden en machtsrelaties. Dit onderzoek analyseert namelijk ook dominantie en mogelijk verzet tegen dominantie door middel van muziek (Willis et al., 2007). Concreet wordt hier nagegaan hoe de artiesten in kwestie hun nummers gebruiken als een politiek wapen en hoe ze hiermee machtsverhoudingen blootleggen en zich gaan identificeren. Met deze tekstuele analyse is het ten slotte niet mogelijk alle denkbare interpretaties bloot te leggen. Wat wél kan, is de ideologische capaciteit van de tekst weer te geven waardoor de focus ligt op het mogelijke emancipatorische potentieel, steeds met oog voor de context (Fürsich, 2009).

2. Datacollectie

In de ideologische, narratieve discoursanalyse wordt een steekproef van cases, die met opzet geselecteerd werden om hun bijdrage in het kader van dit onderzoek, geanalyseerd. Deze steekproef is dus niet willekeurig samengesteld en gebeurt op een subjectieve manier door de onderzoeker. De geselecteerde cases zijn vier albums, waarvan per album één muziekvideo, die de afgelopen tien jaar uitkwamen en geplaatst kunnen worden binnen urban muziek, wat slaat op r&b en hiphop/rap (of genres die hiervan een afgeleide zijn). De indeling van muziek is een abstract en subjectief gegeven, mede door de toenemende waaier aan genres en stijlen, maar draagt anderzijds ook waarden met zich mee die de analyse kunnen sturen. Muzikale elementen kunnen zo een bepaalde betekenis hebben binnen bepaalde genres en ook

artiesten die zich plaatsen binnen een specifiek genre, kunnen bepaalde boodschap uitdragen (Frith, 2004; Pachet & Cazaly, 2000).

De selectie van deze albums gebeurt op basis van de populariteit van het album of de artiest, de aanwezigheid van onderwerpen met betrekking tot ‘ras’ en ‘*race issues*’ en het politieke karakter. Deze selectie bestaat enkel uit albums van Noord-Amerikaanse artiesten waardoor ze deze context delen en vergelijking vereenvoudigd wordt. Bovendien kennen de genres, zoals vermeld in bovenstaande literatuurstudie, ook hun oorsprong daar. Er werd initieel gepoogd rekening te houden met gender en etnische diversiteit. Er moet echter worden opgemerkt dat bij de selectie van onderstaande cases, er uiteindelijk uitsluitend werd gekozen voor zwarte artiesten omdat deze binnen de geselecteerde genres leken te domineren en de muziek het best aansloot binnen het kader van dit onderzoek. Op deze manier delen ze ook ervaringen wat vergelijking vereenvoudigt en de focus van dit onderzoek aanscherpt.

Er wordt gekozen voor vier albums aangezien voorgaande studies zich voornamelijk beperkten tot het werk van één artiest of kleinere samples wat vergelijkingen moeilijk maakt. Door de grote sample ligt de focus dan ook op het disseceren van thema’s met betrekking tot de onderzoeksvragen. Deze focus is nodig om het onderzoek gestructureerd te laten verlopen en op deze manier een bijdrage te kunnen vormen op de gebreken van voorgaand onderzoek. Bovendien leggen niet alle nummers evenveel nadruk op raciaal-politieke discoursen waardoor de diepgang van de analyse varieert per nummer en het zo mogelijk blijft om diepgaand kwalitatief onderzoek uit te voeren.

	Childish Gambino	Kendrick Lamar	Solange	Lizzo
Album	<i>Camp</i> (2011)	<i>To Pimp A Butterfly</i> (2015)	<i>A Seat At The Table</i> (2016)	<i>Cuz I Love You</i> (2019)
Muziekvideo	‘Bonfire’	‘Alright’	‘Don’t Touch My Hair’	‘Juice’

Tabel 1. Sample: albums en muziekvideo’s

‘*Camp*’, Childish Gambino’s debuutalbum, wordt opgenomen in de sample omdat de Amerikaanse rapper hier de link legt tussen de hiphopcultuur en de notie van ‘ras’ (Lindmark, 2019). Verder wordt ook ‘*A Seat*

At The Table’ geselecteerd. De keuze voor Solange, en niet voor haar zus Beyoncé, gebeurt opnieuw als aanvulling op voorgaande studies die vaker focussen op Beyoncé. Naar Solange is nog weinig onderzoek uitgevoerd terwijl haar muziek een sterk politiek karakter kent. Lizzo is een recent opkomend fenomeen in de r&b-wereld die meer popinvloeden kent, vandaar de keuze voor haar recentste album. Kendrick Lamar is al langere tijd een vast waarde in de hiphopwereld. Er wordt gekozen voor zijn album *‘To Pimp A Butterfly’* omdat hierbinnen de focus wordt gelegd op de beleving van ‘ras’ binnen de context van de Verenigde Staten (Attas, 2019). Daarnaast wordt er per album één nummer met bijbehorende muziekvideo verder en diepgaander uitgelicht (bijlage 2). De selectie hiervan gebeurt op basis van de eerste analyse van de nummers en de aanwezigheid en visuele gelaagdheid van de muziekvideo. Binnen deze analyses wordt de koppeling gemaakt tussen het visuele en auditieve, steeds rekening houdend met de context van de *release* van het nummer en relevante kenmerken van de artiest zoals afkomst en etniciteit aangezien deze cruciaal zijn voor een beter begrip van de muziek (Cook, 1990).

3. Data-analyse

De albums worden opgesplitst en gecategoriseerd in thema’s door het toewijzen van labels. Hierbij worden enkele inzichten uit de *Grounded Theory* meegenomen, met name het cyclische karakter van onderzoek en het belang van vergelijking waardoor er een continue *feedbackloop* ontstaat en er wordt vertrokken uit de data (Mortelmans, 2013; Odisee Hogeschool, z.d.). Tussen thema’s kunnen er vervolgens relaties gelegd worden en brede thema’s kunnen vertakken waardoor er per album een *tree structure* ontstaat. De traditionele boomstructuur kent de vorm van een grafiek met verschillende niveaus (bovenaan *top nodes*, vervolgens *parent nodes* en onderaan *children nodes*) die in relatie staan tot elkaar. Deze structuur werd echter ook bekritiseerd door zijn beperkingen binnen kwantitatief onderzoek waardoor de het hier wordt gehanteerd om overzichtelijkheid in de grote sample te behouden en relaties bloot te leggen (Shneiderman, 1990). De knooppunten binnen deze structuren zullen betrekking hebben op de thematische omvang van de nummers, met focus op de aanwezigheid van raciaal-politieke discoursen. Door de grootte van de sample is het cruciaal om deze focus steeds voor ogen te houden zonder hier echter op blind te staren en steeds stil te staan bij intersectionaliteit waardoor ook andere discoursen het politieke en raciale beïnvloeden.

Vervolgens wordt er een bijkomende analyse uitgevoerd naar één muziekvideo per album. Onderzoek naar de aanwezigheid van discoursen in muziekvideo’s ken een grote diversiteit, gaande van de deductieve

inhoudsanalyse van Conrad, Dixon en Zhang (2009), waarbij er een gestructureerde manier van coderen wordt vastgesteld, tot de tekstuele analyse van Dhaenens en Van Bauwel (2014) waar er door een *close reading* wordt vertrokken uit de data. In het kader van dit onderzoek wordt zowel structuur gehanteerd, door middel van boomstructuren en vooropgestelde focus, als een open onderzoekshouding. Net zoals in het onderzoek van Dhaenens en Van Bauwel (2014) is er oog voor hoe de songtekst correleert met de muziekvideo en op deze manier thema's gevisualiseerd worden. Concreet wordt er zo per album een muziekvideo geanalyseerd op basis van enkele tools uit klassieke filmanalyse waaronder narratief, mise-en-scène, cinematografie en ideologie. Door de open onderzoekshouding kan de invulling van deze parameters echter veranderen naargelang de aard van de muziekvideo, zo bestaat bijvoorbeeld niet elke muziekvideo uit een duidelijk narratief. Deze iteratieve houding staat centraal in elk aspect van dit onderzoek zodat er steeds aanpassingen en nieuwe inzichten mogelijk zijn. Bovendien wordt naast de muziekvideo en songtekst ook de albumcover mee in beschouwing genomen en geïnterpreteerd aangezien dit het album in zijn geheel visueel representeert, net zoals de muziekvideo het visuele verlengde kan vormen van een nummer.

Daarnaast wordt er ook beroep gedaan op internetplatformen zoals Genius. De site biedt naast songteksten ook zelf analyses van de nummers en muziekvideo's aan op basis van hun *community* gebruikers, maar ook in samenwerking met de artiesten zelf. Genius is dan ook initieel opgericht om rapnummers te duiden op basis van informatie over de artiest en de vertaling van '*street language*' (Kehrer, 2016). Rappers zoals Kendrick Lamar en Childish Gambino werken vaak metaforisch en verwerken veel *slang* in hun nummer waardoor dit een belangrijke bron van informatie is en kan zo de interpretatie van de onderzoeker kan verrijken. Verder werden ook interviews met de artiesten geraadpleegd om zo opnieuw de interpretatie steeds te kunnen aftoetsen met de intentie van de maker.

Resultaten

Uit de boomstructuren (bijlage 1) die gevormd werden op basis van de songteksten werden centrale terugkerende thema's gedissecteerde. Deze overkoepelende codes worden hieronder verder geduid aan de hand van een sample van de songteksten (bijlage 3) en bijbehorende muziekvideo's en albumcovers (bijlage 2). Allereerst wordt het belang van identificatie en de raciale dimensie geïllustreerd aan de hand

van verschillende niveaus van *realness*. Vervolgens worden politieke aanklachten geduid die meermaals en door verschillende artiesten geuit worden. Op deze manier wordt een antwoord geboden op de twee onderzoeksvragen. De illustraties die hierbij besproken worden zijn niet-exhaustief, enkel de meest relevante voorbeelden worden hier gebruikt om de bevindingen te duiden.

1. Niveaus van *Realness*

Een eerste vertakking heeft betrekking op de identiteitspolitiek van de artiesten. Hierbij wordt hun 'echtheid' benadrukt en wordt hun identiteit onder meer vormgegeven door middel van raciale discoursen. Het belang van *realness* binnen hiphop werd decennia terug geduid door McLeod (1999) en Williams (2007) en wordt hier aangevuld met de resultaten uit de analyse van hedendaagse hiphop en r&b. Aan de hand van verschillende niveaus worden de resultaten hier geïllustreerd.

1.1. *Being real to yourself*: de rol van authenticiteit

Het benadrukken van 'echt zijn' kent een lange geschiedenis binnen hiphopsubculturen en wordt zo ook door Childish Gambino en Kendrick Lamar meermaals letterlijk aangehaald. Hierbij gaan ze zich identificeren met '*being real*' en afzetten van de zogenaamde '*fakers*'. Deze authenticiteitsclaims komen voort uit het zogenaamde '*battle-rapping*' waarbij rappers zichzelf boven hun tegenspeler positioneren (Williams, 2007).

Daarnaast zijn er ook impliciete manieren om authenticiteit te benadrukken, zoals Lizzo doet in '*Cuz I Love You*'. Lizzo is een zwarte, *curvy* vrouw en zet in de muziekvideo voor het nummer 'Juice' haar lichaam in de verf door middel van verhullende outfits en de plaatsing van de camera. Hierbij positioneert ze zich als een sterke onafhankelijke vrouw en zet ze schoonheidsidealen onder druk zet, wat geïllustreerd kan worden aan de hand van de albumcover waarop ze zich letterlijk bloot geeft en de scène waarin ze verwijst naar de *workout tutorials* uit de jaren 1990 .

Deze representatiestrategieën illustreren hoe artiesten zich op verschillende manieren representeren als 'echt' en eerlijk waarmee ze vertrouwen en geloofwaardigheid opbouwen voor de statements die ze in hun

muziek maken. Persoonlijke waarden en individualisme worden op deze manier benadrukt losstaand van de industrie waartoe ze behoren of het publiek die ze bereiken wat hun authenticiteit net wel in vraag zou kunnen trekken (McLeod, 1999).



Figuur 1. Albumcover
Lizzo's 'Cuz I Love You'.



Figuur 2. Lizzo in workout-outfit in 'Juice' (Lizzo
Music, 2019, 2:13)

1.2. Being real to the hood: afkomst versus succes

Hiphopmuziek is ontstaan in Amerikaanse buitenwijken waar veel hedendaagse hiphopartiesten nog steeds opgroeien (Kuppens, 2008). Referenties naar familiale en financiële moeilijkheden gekoppeld aan hun afkomst, de periode vóór roem en succes, vormen de rode draad van veel nummers. Zo rapt Childish Gambino 'Donald watch the meter so they don't turn the lights off. Workin' two jobs so I can get into that white school'. Kendrick Lamar gaat hierin nog verder en identificeert aan de hand van 'the hood' waarin hij is opgegroeid, namelijk Compton. Dit wordt duidelijk in zijn songteksten, waarin hij sterk opkomt voor Compton, maar tegelijk ook terugkoppelt naar de problemen in de wijk. De trots waarmee hij zich desondanks met de stad identificeert, spreekt hij expliciet uit: "Stuck a flag in my city, everybody's screamin', 'Compton!', I should probably run for mayor when I'm done, to be honest".

In de muziekvideo voor 'Alright' plaatst Kendrick Lamar zichzelf middenin een representatie van een Afro-Amerikaanse hiphopgemeenschap in een ietwat verloederde buitenwijk en scandeert hij 'Nigga, we gon' be alright'. Ook al zweeft hij over de stad heen, de camera blijft voornamelijk op ooghoogte, afgewisseld met shots van vogelperspectief, waardoor hij één van hen is en zich niet boven de groep stelt.

Hij representeert *the hood*, en ruimere hiphopsubculturen, aan de hand van typerende elementen zoals *breakdance*, graffiti, muziekboxen en *urban streetwear*.



Figuur 3. Representatie van hiphopsubcultuur in 'Alright' (Kendrick Lamar, 2015, 3:52)



Figuur 4. Kendrick Lamar scandeert 'we gon' be alright' en plaatst zichzelf midden in de groep. (Kendrick Lamar, 2015, 6:54)

Daarnaast refereert Kendrick Lamar doorheen het album naar zijn succes en roem in de muziekindustrie, vaak op expliciete wijze door het benadrukken van zijn bezittingen, succes en talenten. Deze glamoureuze wereld staat in sterk contrast met waar hij vandaan komt en de moeilijkheden die hij kende in de *hood*. Zijn afkomst vergeet hij echter niet, daarom reflecteert hij op de evolutie die hij doormaakte van rapper uit *the hood* naar globaal artiest. Het album is gebaseerd op een gedicht dat in verschillende nummers verspreid zit en de titel in het laatste nummer aan de luisteraar duidt. 'To Pimp A Butterfly' staat dan ook metafoor voor het 'pimpen' van artiesten in de muziekindustrie, waarop hij in verschillende nummers kritiek geeft. Zo zit de metafoor van de rups, die zich later ontpopt tot vlinder, ook verscholen in de muziekvideo voor 'Alright'. Kendrick hangt ondersteboven als een rups die wacht op zijn transformatie tot vlinder. De rups staat symbool voor de jonge Kendrick Lamar uit Compton, een voorstad met veel criminaliteit, die vervolgens gevangen zit in een cocon waarin hij geïnstitutionaliseerd en gestuurd wordt door onder meer de muziekindustrie. Eens hij zich echter ontpopt tot vlinder, succesvol artiest, komt hij tot nieuwe inzichten en beseft hij dat desondanks de verschillen tussen rups en vlinder, ze hetzelfde zijn ('T.P.A.B', z.d.). Ondanks zijn roem en populariteit wil hij zo toch trouw blijven aan zijn *hood* en erkent hij waar hij vandaan komt.



Figuur 5. Referentie naar albumtitel in Kendrick Lamar's muziekvideo voor 'Alright' (Kendrick Lamar, 2015, 4:13)

Door referenties naar de context waarin de artiesten zijn opgegroeid, wordt benadrukt dat ondanks de roem die ze vandaag kennen, ze nog steeds opkomen voor (de problemen in) hun wijk en zich niet laten verblinden door succes. Vooral Kendrick Lamar draagt deze boodschap uit, veel explicieter dan de drie andere artiesten. Desondanks hij erg populair is geworden en deel is gaan uitmaken van de mainstream populaire cultuur, probeert hij zo toch steeds de connectie met zijn afkomst te behouden (McLeod, 1999).

1.3. *Being real to 'black music': samples en referenties*

Een derde niveau van *realness* treedt op door verschillende vormen van refereren naar andere artiesten en nummers waarmee men zich wil associëren of net distantiëren. Een voorbeeld hiervan is het gebruik van samples, vooraf opgenomen geluidsfragmenten die vervolgens verwerkt worden in nieuwe nummers (Lena, 2004).

Kendrick Lamar gebruikt verschillende samples doorheen zijn album, meer zelfs, het allereerste geluidsfragment dat de luisteraar te horen krijgt is een sample, namelijk 'Every Nigger is a Star' van Boris Gardiner, een nummer uit de jaren 1970. Dit nummer ligt dan ook in lijn met de boodschap die Kendrick Lamar met zijn muziek wil overbrengen: ondanks diepgeworteld racisme is het mogelijk om alles te bereiken, een referentie naar *the American dream* (Genius, 2015).

Daarnaast valt ook op hoe de artiesten in hun songteksten verwijzen naar andere artiesten binnen hiphop en r&b, zo verwijst Childish Gambino onder meer naar Nicki Minaj en Lizzo naar Lauryn Hill. Bovendien werkt Lizzo op het nummer 'Tempo' samen met Missy Elliott, de eerste vrouwelijke rapper die werd ingewijd in *Songwriters Hall of Fame* (Messman, 2019). Kendrick Lamar en Solange verwerken daarnaast interviews in hun album, zo gaat Kendrick Lamar in dialoog met hiphopicoon 2Pac en Solange met rapper Master P. Op deze manier associëren de artiesten zich met andere muzikanten of voorlopers binnen urban muziek en duiden deze technieken van samplen en refereren het belang van collectiviteit en identificatie wat door grondleggers zoals Rose (1994) reeds werd benadrukt.

1.4. *Being real to Afro-American culture: the n-word en blackness*

Door de Afro-Amerikaanse oorsprong van hiphop en r&b is het uitdrukken van *blackness* ook een belangrijke vorm om *realness* te benadrukken (Williams, 2007). Een eerste zichtbare manier waarop dit gebeurt is het gebruik van van het n-woord. Kendrick Lamar en Childish Gambino gebruiken het meermaals in bijna elk nummer, terwijl Solange en Lizzo slechts in twee nummers het woord laten vallen. Het gebruik van het n-woord draagt dan ook bepaalde consequenties met zich mee aangezien het sterk gelinkt is aan het kolonisatieverleden van Amerika en vormen van blanke superioriteit insinueert. Het werd later geclaimd door Afro-Amerikanen en in hiphop steeg het gebruik van het woord. Vandaag wordt het echter door velen onacceptabel geacht wanneer blanke personen het woord uitspreken, wat ook insinueert dat zij deze woorden in de nummers niet dienen mee te zingen (Asim, 2007). Solange gaat dit in 'F.U.B.U.' (For Us By Us) expliciet aankaarten. In het nummer maakt ze veelvuldig gebruik van het n-woord en spreekt ze ook haar blanke luisteraars aan waardoor ze een onderscheid maakt tussen blank en zwart: *"Don't feel bad if you can't sing along. Just be glad you got the whole wide world. This us. This shit is from us. Some shit you can't touch"*.

Solange's unificerende boodschap voor zwarte gemeenschappen komt sterk naar boven in de muziekvideo voor 'Don't Touch My Hair'. Zoals Solange zelf stelt in een interview, zijn haar muziekvideo's impliciet en abstract, maar met oog voor detail zoals de kledij en het gebruik van kleur. Ze doelt dan ook zwarte cultuur te representeren, in 'Don't Touch My Hair' onder meer door de recreatie van iconische zwarte haarstijlen (Nnadi, 2017). Haar muziekvideo, versterkt door de lyrics *"they don't understand what it means to me"*, creëert een wij-zij-verhouding, waarbij ze enerzijds diversiteit binnen *blackness*, en zwarte

mannelijkheid en vrouwelijkheid, representeert en anderzijds samenhangendheid benadrukt. De mensen die gerepresenteerd worden, bovendien uitsluitend personen met een donkere huidskleur, bewegen en dansen steeds in harmonie met elkaar en stralen zelfzekerheid en rust uit. Dit gevoel van eenheid wordt op het einde van de video benadrukt wanneer Solange samen met iedereen danst.



Figuur 6. Harmonieuze beweging en unificatie in 'Don't Touch My Hair' muziekvideo (solangeknowlesmusic, 2016, 4:07)

Childish Gambino probeert zich ook te identificeren met *blackness*, al is dit voor hem veel complexer. Hij is dan ook opgegroeid in Stone Mountain, een buurt die voornamelijk door blanke gemeenschappen bevolkt werd (Biography, 2020). Doorheen het album plaatst hij zichzelf in de positie van een buitenstaander voor wat als *blackness* wordt aanschouwd. Hij verwijst in zijn nummers vaak naar 'oreo', het chocoladekoekje met vanillevulling en gebruikt het als metafoor voor het zwart zijn aan de buitenkant en wit aan de binnenkant. In het nummer 'Hold You Down' rapt hij *'But niggas got me feelin' I ain't black enough to go to church. Culture shock at barber shops cause I ain't hood enough. We all look the same to the cops, ain't that good enough?'*. Hieruit wordt duidelijk hoe belangrijk het voor hem is om zich te associëren met de zwarte gemeenschap en de hiphopgemeenschap, al wordt hij niet aanvaard. Hij worstelt daarnaast ook met de heersende perceptie van mannelijkheid en hiphop's stereotypering van de '*black macho*'. Hij valt hier buiten en wordt door zijn omgeving beschouwd als te zachtaardig, te emotioneel en als homoseksueel omwille van zijn kledingkeuzes. Dit gaat hij counteren door het benadrukken van hyperseksualiteit en hypermannelijkheid, wat verklaard kan worden aan de hand van Williams' (2007) en McLeod's (1999) koppeling tussen '*soft*' zijn en '*pop-rap*' of '*fake* zijn' enerzijds en hardheid en hiphop anderzijds. Deze stereotypering van '*black masculinity*' als brute, ongevoelige en hyperseksuele individuen komt voort uit

de stereotypering binnen het imperialistische en patriarchale Amerika als vorm van onderdrukking (hooks, 2004). Hoewel Childish Gambino zijn hardheid en mannelijkheid benadrukt, doet hij dit vaak op een overdreven manier waardoor hij de spot lijkt te drijven met deze waarde binnen hiphop en telt zijn album ook een groot aantal gevoelige liefdesnummers.

Vormen van seksualiteit en vrouwelijkheid staan ook centraal bij Lizzo. Haar nummers hebben dan ook vaak betrekking op haar romantische en seksuele relaties waarbij ze vertelt vanuit haar ‘ik-vorm’, als zwarte vrouw. Het valt verder ook op hoe ze binnen *blackness*, net zoals Solange, diversiteit incorporeert in haar muziekvideo, ook al wordt dit minder expliciet geuit in haar songteksten. In de muziekvideo voor ‘Juice’ werkt ze bijna uitsluitend met zwarte mensen met verschillende looks en maten, van een albino man tot volslanke zwarte vrouwen. Verder valt ook de diversiteit in zwarte haarstijlen op in deze muziekvideo. Enkel in de scène waarin ze te gast is bij een talkshow, is de host een blanke man, als ook enkele leden van het publiek zijn blank. Als dit vergeleken wordt met populaire talkshows in de Verenigde Staten, waaronder de *late night shows* van Jimmy Fallon, Jimmy Kimmel en James Corden, is dit dan ook een weerspiegeling van de realiteit.



Figuur 7. Representatie van man met albinisme (diversiteit *blackness*) in ‘Juice’ (Lizzo Music, 2019, 0:26)



Figuur 8. Seksualiteit in ‘Juice’ (Lizzo Music, 2019, 1:26)

Het valt bij elke artiest uit de sample op hoe *blackness* hun identiteit mee vormgeeft als ook de boodschap die ze brengen ondersteunt, wat het gevaar van als ‘sell-out’ beschouwd te worden verkleint (McLeod, 1999). Zo kan *blackness* een unificerende boodschap brengen zoals in de muziekvideo’s van onder meer Solange en Lizzo, maar kan dit ook in contrast worden gesteld met *whiteness* en hierdoor een wij-zij-verhouding creëren die naar boven komt in de songteksten van Kendrick Lamar en Solange. *Whiteness* en

blackness zijn echter geen eenduidige begrippen, wat duidelijk wordt in Childish Gambino's nummers waarin hij worstelt met zijn identificatie en streeft naar acceptatie.

2. Politiek activisme: kritiek op Amerika

Naast het benadrukken van authenticiteit, is ook politiek verzet in verschillende nummers sterk aanwezig en kan dit ook identificatie tweeg brengen. Zo wordt er op diverse, al dan niet actuele, issues binnen de maatschappelijke context van de Verenigde Staten kritisch gereflecteerd.

2.1. Racisme en *white privilege*

Discriminatie is nog steeds een thema dat het alledaagse leven (in Amerika) stuurt (Green, 2017). De artiesten uit de sample zijn personen met een donkere huidskleur en raken, impliciet of expliciet, thema's zoals racisme en *white privilege* aan. Meer zelfs, drie van de vier albums (met uitzondering van Lizzo) plaatsen dit vrij centraal. Zo vormt racisme ook het thema van Childish Gambino's muziekvideo voor 'Bonfire'. De video vertolkt het verhaal van de dood van een zwarte camper waarin hij zijn dood steeds herbeleeft en zo terechtkomt in een vicieuze cirkel. Als de muziekvideo in relatie wordt gebracht met de songtekst, kan er gesteld worden dat zijn dood (ophanging) ten gevolge van sociale segregatie is en het gevoel van een *outsider* (dat doorheen het album op verschillende manieren terugkomt) weerspiegelt, wat ook door fans bekrachtigd wordt (u/darkrabbit713, 2012).



Figuur 9. Racisme en uitsluiting in 'Bonfire'
(mushroomvideos, 2011, 0:07)

In nummers zoals ‘Hold You Down’ worden deze onderwerpen opnieuw aangeraakt en rapt hij *'You're not not racist 'cause The Wire's in your Netflix queue. Subtle racism, it's hard to pin it. 'Cause you'd only understand if you were me for just a minute'* waarmee hij aankaart hoe racisme sluipt in kleine dingen, *white privilege* illustreert en racisme voorstelt als een gelaagd concept. Het valt meteen op hoe expliciet hij dit verwoordt, in tegenstelling tot andere thema's die hij veel lichter, speelser en metaforischer in zijn verzen verwerkt. Het niet geaccepteerd worden is in elk nummer sterk aanwezig is ook al probeert hij dit meermaals te compenseren met zelfverheerlijking en het dissen van anderen.

Ook Solange kaart racisme en *white privilege* aan en creëert zo, net zoals Childish Gambino in bovenstaande paragraaf, vormen van bewustzijn, zo ook bij hun blanke luisteraars. In onder meer één van haar *interludes* met Master P klinkt het: *“You know, I mean, they got more drugs in the rich neighborhoods than they got in the hood. A lot of their kids dying from overdose and things like that, think about it. Black kids have to figure it out! We don't have rehabs to go to. You gotta rehab yourself”* waarmee opnieuw privileges worden geïllustreerd en kan leiden tot een moment van reflectie. Daarnaast koppelt ze ook terug aan persoonlijke ervaringen waar ze op basis van haar huidskleur benadeeld werd.

Chaney (2018) stelt dat deze vormen van politiek protest een boodschap van kracht en eenheid uitdragen. Zo wordt Solange's *interlude* met Master P opgevolgd door het nummer ‘Scales’ waarin het refrein bestaat uit de zinnen *'You're a superstar, you're a superstar. Always shining in the night'*, net zoals Kendrick Lamar scandeert *'we gon' be alright'*. Door het aanhalen van gedeelde problemen en gevoelens van Afro-Amerikaanse gemeenschappen, plaatst de artiest zichzelf ook binnen deze groepen en wordt er een boodschap van begrip en gelijkheid overgebracht. Naast Solange en Childish Gambino refereert ook Kendrick Lamar sterk naar racisme vanuit een persoonlijk standpunt waardoor parallellen tussen het politieke karakter van het ontstaan van hiphop- en r&b-subculturen en de discoursen die hedendaagse artiesten uitdragen sterk aanwezig zijn, al wordt er niet expliciet opgeroepen tot vormen van actie.

2.2. Het kapitalistische Amerika

De artiesten zijn ook kritisch voor de ruimere context waarin ze zich bevinden. Onderwerpen zoals Amerika en het kapitalistische systeem worden niet gevrijwaard van kritiek. In ‘Wesley's Theory’ gaat

Kendrick Lamar de dialoog aan met *Uncle Sam*, de man die Amerika symboliseert, en legt hij zo bloot hoe de bevolking wordt aangezet tot kopen en lenen. Referenties naar *Uncle Sam* komen in verschillende nummers aan bod waarmee hij aantoont hoe Amerika de bevolking misleidt en reguleert. Hij lijkt de luisteraar bewust te willen maken van de consumptiemaatschappij waarin we leven.

Hebzucht wordt in nummers waaronder ‘For Sale?’ gesymboliseerd door Lucy, de duivel. Kendrick Lamar illustreert op basis van eigen ervaringen hoe hij door Lucy misleid en verblind werd. In ‘How Much a Dollar Cost’ gaat hij ook vrij letterlijk de confrontatie met zichzelf en zijn egoïsme aan. Hij schetst een situatie waarin hij overweegt een dakloze man geld te schenken, maar besluit het niet te doen: ‘*My selfishness is what got me here, who the fuck I'm kiddin'? So I'ma tell you like I told the last bum. Crumbs and pennies, I need all of mines*’. Op deze manier klaagt Kendrick Lamar het kapitalistische Amerika aan aan de hand van zelfreflectie.

Ook Solange klaagt de maatschappij aan in haar *interludes*: ‘*You know, you don't even have a number in the system. Nobody cares about you. Everything is about dollars and cents, you know.*’ Hoewel de artiesten zelf de industrie in stand houden en er commercieel belang bij hebben, klagen Solange en Kendrick Lamar dit toch aan in hun nummers. Dit illustreert Keunen’s (2013) *alternative mainstream*, meer bepaald de moeilijke verhouding tussen het nastreven en bereiken van succes en het belang van authenticiteit aan de waarden van de subcultuur.

2.3. Het Amerikaanse kolonisatieverleden

Hedendaags racisme in Amerika kan teruggekoppeld worden aan hun koloniaal verleden (Miller & Garran, 2017). Childish Gambino refereert naar slavernij op een vluchtige manier door middel van associaties en woordspelingen. In ‘Bonfire’ klinkt het: ‘*Brand new whip for these niggas like slavery*’. ‘*Whip*’ verwijst in deze context waarschijnlijk naar *slang* voor een auto en niet naar een zweep, toch maakt hij zo de brug naar slavernij. Hij speelt met woord en context maar gaat geen uitgesproken aanklacht formuleren.

Solange en Kendrick Lamar hangen een grotere lading vast aan hun referenties naar slavernij waarbij ze kritisch reflecteren op het verleden. Kendrick Lamar gaat hier het verst in. Soms vrij letterlijk, zoals in 'For Free?' waarin hij rapt *'Oh America, you bad bitch, I picked cotton and made you rich'*. In verschillende nummers refereert hij ook naar *'40 acres and a mule'*, wat slaat op wat aan slaven beloofd werd na vrijlating (Gates, 2013).

Het koloniale verleden is nog steeds aanwezig in de nummers en waardoor artiesten bewustzijn creëren bij hun publiek, al wordt er bepaalde voorkennis of aandacht van de luisteraar vereist. Het is een deel van de Amerikaanse geschiedenis die Afro-Amerikaanse gemeenschappen heeft getekend en ook vandaag nog leeft. Op deze manier wordt er gerefereerd naar een intergenerationeel trauma dat tot op heden hun ervaringen tekent (Lindmark, 2019).

2.4. Politiegeweld in de Verenigde Staten

De ideologie van *white supremacy*, die de basis vormde voor het kolonisatieverleden en de slavernij, kent tot vandaag een impact op de Amerikaanse democratie en wetgeving. Zo wordt de zwarte bevolking vandaag nog steeds benadeeld en zijn ze vaak het slachtoffer van institutioneel en fysiek geweld (Tolliver, Hadden, Snowden & Brown-Manning, 2016).

In de muziekvideo voor 'Alright' neemt politiegeweld een cruciale plaats in, zowel in het begin als op het einde van de video. In het begin wordt een zwarte man opgepakt door een agent en in zijn vlucht neergeschoten, waarmee al snel de toon wordt gezet. Even later zit Kendrick Lamar in een door blanke agenten gedragen wagen, waarmee hij de rollen omdraait en de macht van agenten in vraag stelt. Hier staat hij, als zwarte persoon, boven de autoriteit van de blanke agenten. Op het einde van de muziekvideo bevindt Kendrick Lamar zich bovenop een lantaarnpaal, waarna hij door een blanke agent, met de blote hand en dus zonder wapen, wordt neergeschoten, wat dan weer de macht van deze personen benadrukt.

Zowel in Lamar's songteksten als in zijn muziekvideo geeft hij zo kritiek op de Verenigde Staten waar er nog steeds sprake is van veel politiegeweld op Afro-Amerikaanse gemeenschappen. Ook Solange en

Childish Gambino halen politiegeweld aan, maar doen dit op een meer beschrijvende manier daar waar Kendrick Lamar een visuele aanklaagt vormt.



Figuur 10. Verbeelding van politiegeweld in ‘Alright’ (Kendrick Lamar, 2015, 5:53)



Figuur 11. Verbeelding van politieagenten in ‘Alright’ (Kendrick Lamar, 2015, 2:35)

Discussie en conclusie

Popularisering en commercialisering veroorzaakten veranderingen in hiphop- en r&b-subculturen, als ook in de evolutie van deze muziekgenres. Deze thesis had tot doelstelling het onderzoeken van politieke discoursen in hedendaagse hiphop en r&b uit de Verenigde Staten, als ook de rol van ‘ras’ en de constructie van *blackness* en *whiteness* in relatie tot de identiteit van de artiest. Door de diversiteit en grootte van de sample was het mogelijk vergelijkingen tussen artiesten, maar ook tussen verleden en heden, te maken waarmee werd ingespeeld op beperkingen van voorgaande studies (Vernallis, 2017; Osman, 2018; Love, 2016).

Uit de analyse van de vier albums blijkt dat authenticiteit en *realness* op verschillende niveaus, zijnde authentiek zijn aan zichzelf, de *hood*, de muziek en de Afro-Amerikaanse gemeenschap, de identiteit van de artiest mee vormgeven. Het belang van authenticiteit werd ook door McLeod (1999) en Williams (2007) teruggevonden waardoor dit een zekere constante lijkt door decennia heen. Authenticiteit wordt op een eerste niveau gerelateerd aan individualisme. Dit gebeurt door zichzelf als ‘echt’ te representeren zoals

Lizzo die zich verhullend afbeeldt, maar ook door zelfreflectie en het in vraag stellen van de eigen authenticiteit zoals Kendrick Lamar doorheen het album reflecteert op eigen waarden en handelingen.

Ook de representatie van *blackness* komt op diverse manieren sterk aan bod in de sample. Solange en Lizzo vieren de diversiteit binnen *blackness* en creëren een gevoel van eenheid en *shared experience*. Ook het contrast met *whiteness* is sterk aanwezig in onder meer Childish Gambino's album waaruit blijkt hoe hij worstelt met de fluïditeit van deze constructen en zich desondanks zijn positie als buitenstaander met *blackness* tracht te identificeren. In de muziek van Childish Gambino, Solange en Kendrick Lamar is er zo bijna sprake van een wij-zij-verhouding op basis van *pro-black*, en dus niet noodzakelijk *anti-white*, statements.

De thema's die aan bod komen in de albums, kennen een link met de oorsprong van de subculturen waarbinnen maatschappijkritiek en politiek activisme, naast vormen van identificatie, centraal stonden (Rabaka, 2013). Zo wordt er in de onderzochte albums nog steeds geprotesteerd tegen onder meer racisme, *white privilege* en politiegeweld al lijkt het doel vooral bewustzijn te creëren bij de luisteraar. Ook referenties naar slavernij worden nog steeds verwerkt in verschillende nummers waardoor wordt verwezen naar een gedeeld cultureel trauma. Verder worden ook politieke issues die niet inherent verbonden zijn aan het raciale onder vuur genomen zoals het kapitalistische systeem, de consumptiemaatschappij en de muziekindustrie. Door politieke issues aan te kaarten identificeert de artiest zich met de groepen die deze ervaringen met hen delen, wat opnieuw duidt op de samenhang tussen politieke en raciale discoursen. Dit gebeurt veelal op een beschrijvende manier, al wordt de luisteraar in enkele nummers ook actief aangesproken, waarna er een boodschap van hoop wordt uitgedragen.

Daarnaast wordt ook de moeilijke verhouding tussen het commercieel succes van de artiesten en hun politieke uitspraken duidelijk. Ze maken namelijk deel uit van de entertainmentindustrie die ze ook bekritiseren en verwijzen naar gedeelde moeilijkheden terwijl ze zelf vandaag geprezen worden. De focus wordt dan ook gelegd op hun individualisme, opnieuw het belang van 'zichzelf zijn', wat McLeod (1999) reeds vaststelde in hiphopmuziek uit de jaren 1990. Hierbij dient ook opgemerkt te worden dat niet alle vier de albums even politieke geladen zijn. Zo viel het op dat de songteksten van Lizzo, die het meest bij popmuziek aanleunt, opmerkelijk minder politieke discoursen bevat dan die van de andere drie artiesten.

Kendrick Lamar en Childish Gambino, de twee rappers van de sample, gaan zich veel explicieter uitdrukken dan Lizzo en Solange die op een abstractere manier discourses verspreiden.

Ten slotte is het belangrijk te wijzen op de beperkingen van dit onderzoek. Deze analyses zijn gebaseerd op slechts vier albums, ook al divers, waardoor dit onderzoek niet representatief is voor hiphop en r&b in hun geheel. Muziek kan bovendien op verschillende niveaus geanalyseerd worden, zowel muzikaal, visueel als tekstueel. Binnen dit onderzoek lag de focus nadrukkelijk op het tekstuele en het visuele, waardoor muzikale elementen soms minder belicht werden. Als ook is de kwalitatieve analyse van het tekstuele en visuele steeds interpretatief, waardoor de positie van de onderzoeker, een blanke vrouw, mee in rekening dient genomen worden, al werd er daarnaast aandacht gevestigd op de intentie van de artiest en de interpretaties van derden.

Toekomstig onderzoek blijft ten eerste interessant gezien de inhoudelijke en muzikale gelaagdheid en kracht van deze nummers en hun groeiende populariteit waardoor hun bereik toeneemt. De omvang van de boomstructuren, wat slaat op de thematische diversiteit per album, in combinatie met de analyses van de nummers tonen aan hoe de twee mannelijke hiphopartiesten meer en explicieter politieke discourses gaan uitdragen in vergelijking met de twee vrouwelijke artiesten Solange en Lizzo, wat kan wijzen op het feit dat ook gender een rol kan spelen in de mate en manier waarop politieke discourses geuit worden. Ook bij de selectie van de cases kwam deze vaststelling naar boven. McLeod (1999) stelt dan ook dat hiphop gedomineerd wordt door mannen waarbij mannelijkheid geassocieerd wordt met hardheid en authenticiteit. Deze stelling lijkt dus ook vandaag, twintig jaar later, overeind te blijven al is er verder onderzoek nodig om dit te kunnen onderbouwen.

Bibliografie

- Asim, J. (2007). *The N word: Who can say it, who shouldn't, and why*. Boston, M.A.: Houghton Mifflin Harcourt.
- Attas, R. (2019). Music Theory as Social Justice: Pedagogical Applications of Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly. *Music Theory Online*, 25(1).
- Chaney, C. (2018). 'You Can Never Kill Me': Racism and resilience in Hip Hop. *Journal of Popular Music Education*, 2(1-2), 81-100.
- Conrad, K., Dixon, T. L. & Zhang Y. (2009). Controversial Rap Themes, Gender Portrayals and Skin Tone Distortion: A Content Analysis of Rap Music Videos. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(1), 134-156.
- Cook, N. (1990). *Music, imagination and culture*. Oxford, Verenigd Koninkrijk: Oxford University Press.
- Council on Communications and Media (2009). Impact of Music, Music Lyrics, and Music Videos on Children and Youth. *Pediatrics*, 124(5), 1488-1494.
- Dhaenens, F., & Van Bauwel, S. (2014). Bending the body: a textual analysis of Stromae and Beyoncé's body politics. Presented at the ECREA.
- Dyer, R. (1997). *White: Essays on Race and Culture*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- Fink, R. (1998). Elvis everywhere: Musicology and popular music studies at the twilight of the canon. *American Music*, 16(2) 135-179.
- Fishkin, S. F. (1995). Interrogating "whiteness," complicating "blackness": Remapping American culture. *American Quarterly*, 47(3), 428-466.
- Flick, U. (2018). *An introduction to qualitative research*. Thousand Oaks, C.A.: SAGE.

- Forman, M. (2000). 'Represent': Race, space and place in rap music. *Popular Music*, 19(1), 65-90.
- Frisby, C. M., & Behm-Morawitz, E. (2019). Undressing the Words: Prevalence of Profanity, Misogyny, Violence, and Gender Role References in Popular Music from 2006–2016. *Media Watch*, 10(1), 5-21.
- Frith, S. (Ed.). (2004). *Popular music: Critical concepts in media and cultural studies* (1e ed.). Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press.
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism Studies*, 10(2), 238-252.
- Green, M. (2017). *Racism in America: A Long History of Hate*. Farmington Hills, M.I.: Greenhaven Publishing LLC.
- Griffin, M., & Fournet, A. (2020). F** k B* tches Raw on the Kitchen Floor: A Feminist Examination of Condom Messages in Hip Hop and Rap Music, 1991–2017. *Sexuality & Culture*, 24(4), 1-14.
- Hansen, C. H., & Hansen, R. (2000). Music and music videos. In D. Zillmann & P. Vorderer (Eds.), *Media entertainment: The psychology of its appeal* (pp. 175-196). Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Routledge.
- hooks, b. (2004). *We real cool: Black men and masculinity*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press.
- Karenga, M. (1993). *Introduction to Black studies* (2e ed.). Los Angeles, C.A.: University of Ankore Press.
- Kehrer, L. (2016). Genius (formerly Rap Genius). Genius Media Group, Inc. genius. com. *Journal of the Society for American Music*, 10(4), 518-520.
- Keunen, G. (2013). *Alternatieve mainstream: over selectiemechanismen in het popmuziekcircuit*. Leuven, België: LannooCampus.

- Kuppens, A. (2008). De globalisering van hip-hop: Vlaamse hip-hop artiesten over authenticiteit. In H.V.D. Bulck & A. Dhoest (Eds.), *Media/Cultuur/Identiteit: Actueel onderzoek naar media en maatschappij* (pp.37-50). Gent, België: Academia Press.
- Lena, J. C. (2004). Meaning and membership: Samples in rap music, 1979–1995. *Poetics*, 32(3-4), 297-310.
- Liikkanen, L. A., & Salovaara, A. (2015). Music on YouTube: User engagement with traditional, user-appropriated and derivative videos. *Computers in Human Behavior*, 50, 108-124.
- Lindmark, S. A. (2019). *"Watching Their Souls Speak": Interpreting the New Music Videos of Childish Gambino, Kendrick Lamar, and Beyoncé Knowles-Carter* (Doctoral dissertation). UC Irvine, C.A.
- Lopez, I.J. (1995). The social construction of race. In R. Delgado (Ed.), *Critical race theory: The cutting edge* (pp. 191-203). Philadelphia, P.A.: Temple University Press.
- Love, B. L. (2016). Good Kids, Mad Cities: Kendrick Lamar and Finding Inner Resistance in Response to Ferguson USA. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16(3), 320-323.
- Martiniello, M., & Lafleur, J. (2008). Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34(8), 1191-1215.
- McLeod, K. (1999). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication*, 49(4), 134-150.
- Merriam, S. B., & Grenier, R. S. (Eds.). (2019). *Qualitative research in practice: Examples for discussion and analysis*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons.
- Miller, J., & Garran, A. M. (2017). *Racism in the United States: Implications for the helping professions*. New York City, N.Y.: Springer Publishing Company.
- Mortelmans, D. (2013). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden* (4e ed.). Leuven, België: Acco.

Nash, J. C. (2008). Re-thinking intersectionality. *Feminist review*, 89(1), 1-15.

Neal, M. A., & Forman, M. (2004). *That's the joint! The hip-hop studies reader*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Psychology Press.

Osman, L. (2018). Slaying New Black Notions: Childish Gambino's "This Is America". *World Literature Today*, 92(4), 40.

Pachet, F., & Cazaly, D. (2000). A taxonomy of musical genres. In *Content-Based Multimedia Information Access*, 2, 1238-1245.

Paris, J., & Ault, M. (2004). Subcultures and political resistance. *Peace review*, 16(4), 403-407.

Plasa, C. (2000). *Textual politics from slavery to postcolonialism: race and identification*. New York City, N.Y.: Springer Publishing Company.

Rabaka, R. (2013). *The hip hop movement: From R & B and the civil rights movement to rap and the hip hop generation*. Lanham, M.D.: Lexington Books

Rivkin, J. & Ryan, M. (2004). *Literary theory: An anthology*. Malden, M.A.: Blackwell Pub.

Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, C.T.: Wesleyan University Press

Shneiderman, B. (1990). Tree visualization with tree-maps: a 2-d space-filling approach. *ACM Transactions on Graphics*, 11(1), 92-99.

Stapleton, K. R. (1998). From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media, Culture & Society*, 20(2), 219-234.

Stewart, J. B. (2005). Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop. *The Journal of African American History*, 90(3), 196-225.

Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music the musical construction of place*. Oxford, Verenigd Koninkrijk: Berg.

Taylor, T. D. (2014). *Global pop: World music, world markets*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Routledge.

Tolliver, W. F., Hadden, B. R., Snowden, F., & Brown-Manning, R. (2016). Police killings of unarmed Black people: Centering race and racism in human behavior and the social environment content. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, 26(3-4), 279-286.

Toulmin, S. (2003). *The uses of argument*. Cambridge, Verenigd Koninkrijk: Cambridge University Press.

Tracy, K. (2000). *Jennifer Lopez*. Toronto, C.A.: ECW Press.

Ulusoy, E., & Firat, F. A. (2018). Toward a theory of subcultural mosaic: Fragmentation into and within subcultures. *Journal of Consumer Culture*, 18(1), 21-42.

Vernallis, C. (2017). Beyoncé's Overwhelming Opus; or, the Past and Future of Music Video. *Film Criticism*, 41(1).

Ward, B. (1998). *Just my soul responding : rhythm and blues, black consciousness and race relations*. Londen, Verenigd Koninkrijk: UCL press.

Williams, J. D. (2007). "The Realness": In Search of Hip-Hop Authenticity. *College Undergraduate Research Electronic Journal*, 78.

Willis, J., Jost, M. & Nilakanta, R. (2007). *Foundations of qualitative research: Interpretive and critical approaches*. Thousand Oaks, C.A.: SAGE.

Niet-wetenschappelijke bronnen

Biography. (2020, 23 maart). *Donald Glover*. Geraadpleegd op 4 maart 2020, van <https://www.biography.com/actor/donald-glover>

Gates, H. L. (2013, 18 september). *The Truth Behind “40 Acres and a Mule”*. Geraadpleegd op 2 april 2020, van <http://www.pbs.org/wnet/african-americans-many-rivers-to-cross/history/the-truth-behind-40-acres-and-a-mule/>

Genius. (2015, 15 maart). *Wesley’s Theory*. Geraadpleegd op 4 maart 2020, van https://genius.com/Kendrick-lamar-wesleys-theory-lyrics?referent_id=5052654#note-5052654

HLN. (2019, 16 februari). *Hip hop doet rock en dance toontje lager zingen: twee festivals kiezen uitsluitend voor urbanmuziek*. Geraadpleegd op 10 mei 2020, van <https://www.hln.be/showbizz/muziek/festivals/hiphop-doet-rock-en-dance-toontje-lager-zingen-twee-festivals-kiezen-uitsluitend-voor-urbanmuziek%7Ea5e0191c/>

Messman, L. (2019, 13 januari). *Missy Elliott to Be First Female Rapper in Songwriters Hall of Fame*. Geraadpleegd op 5 april 2020, van <https://www.nytimes.com/2019/01/13/arts/music/missy-elliott-songwriters-hall-of-fame.html>

Nnadi, C. (2017, 1 februari). *Solange Knowles on New Videos “Cranes in the Sky” and “Don’t Touch My Hair”* Geraadpleegd op 4 april 2020, van <https://www.vogue.com/article/solange-knowles-new-videos-cranes-in-the-sky-dont-touch-my-hair>

Odisee Hogeschool (z.d.) Coderen en analyseren van kwalitatieve data via Nvivo. Geraadpleegd op 1 mei 2019, van <https://intersentia.be/nl/fileuploader/download/index/file/0f731c15ad7ec95c4ba5d699cb9f1e0aebcbac13cab36f3de1/product/33507/>

The Nielsen Company (2018). 2017 Year-end music report. Geraadpleegd op 2 februari 2020, van <https://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2018-reports/2017-year-end-music-report-us.pdf>

The Nielsen Company (2019). U.S. Music mid-year report 2019. Geraadpleegd op 2 februari 2020, van <https://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2018-reports/2017-year-end-music-report-us.pdf>

T.P.A.B. (z.d.). Geraadpleegd op 12 april 2020, van <https://tpab.weebly.com/tpab.html#>

u/darkrabbit713. (2012). *Childish Gambino's "Bonfire" Video Illustrates A Camp's Racial History Cover-Up*. Geraadpleegd op 2 april 2020, van https://www.reddit.com/r/FanTheories/comments/ufc66/childish_gambinos_bonfire_video_illustrates_a/

Afbeeldingen

Figuur 1. Atlantic Records. (2019). "Cuz I Love You" [Foto]. Geraadpleegd van <https://www.atlanticrecords.com/latest-releases/lizzo-cuz-i-love-you-35071>

Figuur 2. Lizzo Music. (2019). *Lizzo - Juice (Official Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=XaCrQL_8eMY

Figuur 3. Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Figuur 4. Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Figuur 5. Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Figuur 6. solangeknowlesmusic, undefined [SolangeKnowlesVEVO]. (2016). *Solange - Don't Touch My Hair ft. Sampha (Official Music Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van <https://www.youtube.com/watch?v=YTrnDbOQAU>

Figuur 7. Lizzo Music. (2019). *Lizzo - Juice (Official Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=XaCrQL_8eMY

Figuur 8. Lizzo Music. (2019). *Lizzo - Juice (Official Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=XaCrQL_8eMY

Figuur 9. mushroomvideos. (2011). *Childish Gambino - Bonfire (explicit)* [Videobestand]. Geraadpleegd van <https://www.youtube.com/watch?v=Wsl-hgVVSIE>

Figuur 10. Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Figuur 11. Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Muziekvideo's

Lamar, K. [KendrickLamarVevo]. (2015). *Kendrick Lamar - Alright* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY

Lizzo Music. (2019). *Lizzo - Juice (Official Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van https://www.youtube.com/watch?v=XaCrQL_8eMY

mushroomvideos. (2011). *Childish Gambino - Bonfire (explicit)* [Videobestand]. Geraadpleegd van <https://www.youtube.com/watch?v=Wsl-hgVVSIE>

solangeknowlesmusic, undefined [SolangeKnowlesVEVO]. (2016). *Solange - Don't Touch My Hair ft. Sampha (Official Music Video)* [Videobestand]. Geraadpleegd van <https://www.youtube.com/watch?v=YTtrnDbOQAU>

Nummers

Ahmad, Redfoo, Burns, J., Thundercat & Lamar, K. (2015). King Kunta [Recorded by Lamar, K.]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Arnold, T. & Lamar, K. (2015). For Sale?-Interlude [Recorded by Lamar, K.]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Flippa, Clinton, G., Lamar, K., Gardiner, B., Flying Lotus & Thundercat (2015). Wesley's Theory [Recorded by Lamar, K.]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Glover, D. (2011). Hold You Down [Recorded by Childish Gambino]. On *Camp* [Audio file]. Verenigd Koninkrijk, Londen: Glassnote Records.

Glover, D. (2011). Bonfire [Recorded by Childish Gambino]. On *Camp* [Audio file]. Verenigd Koninkrijk, Londen: Glassnote Records.

Göransson, L. & Glover, D. (2011). Outside [Recorded by Childish Gambino]. On *Camp* [Audio file]. Verenigd Koninkrijk, Londen: Glassnote Records.

Isley, R., Martin, T., Leimberg, J., McKinney, R., Lamar, K. & Fauntleroy, J. (2015). How Much a Dollar Cost [Recorded by Lamar, K.]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Lamar, K., Sounwave, Thundercat & Kutti, F. (2015). Mortal Man [Recorded by Lamar, K.]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Master P (2016). Interlude: No Limits [Recorded by Solange]. On *A Seat at the Table* [Audio file]. New York City, New York: Columbia Records.

Prather, K., Lamar, K., Williams, P. & Sounwave (2015). Alright [Recorded by Kendrick Lamar]. On *To Pimp A Butterfly* [Audio file]. Santa Monica, Californië: Aftermath/Interscope Records.

Solange (2016). Interlude: This Moment. On *A Seat at the Table* [Audio file]. New York City, New York: Columbia Records.

Solange (2016). Scales. On *A Seat at the Table* [Audio file]. New York City, New York: Columbia Records.

The-Dream & Solange (2016). F.U.B.U. [Recorded by Solange]. On *A Seat at the Table* [Audio file]. New York City, New York: Columbia Records.

Thomas, T., Reed, R. & Lizzo (2019). Juice [Recorded by Lizzo]. On *Cuz I Love You* [Audio file]. Los Angeles, Californië: Atlantic Records.

Thomas, T., Reed, R., Missy Elliott, Scott, R., Farber, D., Sweater Beats, Wincorn, T. & Lizzo (2019). Tempo [Recorded by Lizzo]. On *Cuz I Love You* [Audio file]. Los Angeles, Californië: Atlantic Records.

Wimberly, P., Sitek, D. A., Sampha, Cook, B. & Solange (2016). Don't Touch My Hair [Recorded by Solange]. On *A Seat at the Table* [Audio file]. New York City, New York: Columbia Records.

Bijlagen

Bijlage 1: boomstructuren

Bijlage 2: analyse muziekvideo's en bijbehorende songteksten

Bijlage 3: analyse songteksten en albumcovers