



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR KULTURVETENSKAPER

”LOOK AT HER BUTT!”

- IRONI SOM MOTSTÅNDSSTRATEGI

Cecilia Floris

Kandidatuppsats

Kandidatprogram Kultur

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Eva Knuts

Termin: VT 2015

## ABSTRACT

Titel: "Look at her butt!" - ironi som motståndsstrategi

Författare: Cecilia Floris

Termin och år: VT 2015

Institution: Institutionen för kulturvetenskaper

Handledare: Jan Eriksson

Examinator: Eva Knuts

Nyckelord: Respektabilitet, semiotik, rumpa, ironi, motstånd, sexualitet, primitivitet

The aim of this thesis is to examine the ways in which signs in Nicki Minaj's video for *Anaconda* can connote gender, race and class. By employing semiotic methods as well as theories on respectability this study analyzes the visuals and the lyrics of the music video. Focus lies on how signs operates and interacts to create codes for jungle, working class and sexiness.

With the butt as a central sign this study examines how Nicki Minaj is limited by the boundaries for respectability, which is set for her on the basis of being a black woman. Parallels are also drawn to the lyrics and pictures of Sir Mix-A-Lot's nineties hit *Baby Got Back*.

The conclusion presented is that Nicki Minaj by the use of signs for primitive sexuality makes an ironic excessive play of the role of "the black woman". In this way she does resistance to white prejudiced stereotypes that these roles is a portrayal of.

Keywords: respectability, semiotics, irony, butt, resistance, sexuality, primitivity

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Inledning.....	4
Rumpdebatt .....	4
Syfte.....	6
Frågeställningar .....	6
Avgränsningar och forskarposition.....	6
Tidigare forskning .....	7
Teori och metod.....	9
Teori.....	9
Metod.....	11
Material .....	12
Resultatredovisning.....	13
Videon.....	13
Analys.....	17
Miljöer .....	17
Mode .....	19
Frukt.....	20
Rumpa.....	21
Diskussion .....	21
Civilisation / Primitivitet .....	22
Sex / Makt.....	23
”Fuck the skinny bitches” .....	26
Avsändare / Mottagare.....	27
Slutsats .....	28
Vidare forskning .....	30
Referenser.....	31
Otryckta källor.....	31
Musikvideo .....	32
Tryckta källor.....	32

## Inledning

Oh my god, Becky, look at her butt! It is so big. She looks like one of those rap guys girlfriends. Who understands those rap guys? They only talk to her because she looks like a total prostitute, okay. I mean, her butt, it's just so big. I can't believe it's so round. It's like, out there. I mean gross. Look! She's just so – black!

Citatet ovan är hämtat ur Sir Mix-A-Lots nittiotalshit *Baby Got Back*, och har fungerat som ingång för mig i mitt val av uppsatsämne. Dock är det inte *Baby Got Back* jag kommer att fokusera på, utan videon till Nicki Minajs låt *Anaconda*.

*Anaconda* släpps som singel sommaren 2014. Den får genast stor uppmärksamhet och samma dag som videon läggs upp på Youtube har den 19.6 miljoner visningar (Lewis, 2014, 22 augusti). Uppmärksamhet riktas också på låtens och videons rumpfokus och på samplingar och citat från just *Baby Got Back* av Sir Mix-a-Lot. Även den en låt vars text och video har rumpa som genomgående tema.

Jag var nyfiken på låten från vilka samplingarna och textraderna var hämtade och sökte upp videon till *Baby Got Back*. Uttalandet i början av videon fick mig att reagera på alla de lager av klasshat, sexism men framför allt rasism som var komprimerat i ett så kompakt format. Det blev min drivkraft till att i följande uppsats undersöka närmare vad kvinnan kan tänkas mena i sitt uttalande.

I *Anaconda* citerar Nicki Minaj konversationen och jag valde musikvideon som material till analysen då jag började fundera över varför hon valt göra detta. För att ta reda på det kommer jag med hjälp av semiotisk analys undersöka gränser för respektabilitet utifrån kategorier som .kön, ras och klass i musikvideon till *Anaconda*

## Rumpdebatt

Den nionde september 2014 publicerar tidningen Vogue en artikel med rubriken *We're Officially in the Era of the Big Booty* (Gacia, 2014, 9 september). I den går författaren igenom rumpans plats i populärkulturen från Jennifer Lopez genomslag under det sena 90-talet via Destinys Child, Kim Kardashian, instagramfenomenet Jen Selter och Miley Cyrus ökända framträdande på MTV Video Music Awards. Cirkeln sluts, enligt författaren Patricia Garcia, åter med Jennifer Lopez och hennes samarbete med Iggy Azalea i singeln *Big booty*.

17 september reagerar skribenten Valerie Kyeyune Backström via Sveriges Radios OBS i P1 på Vogues artikel (Kyeyune Backström, 2014, 17 september). Hon kritiserar hur samma sorts rumpa som hyllas på Jennifer Lopez eller Iggy Azalea ses som problematisk på en kropp som Rihannas eller Nicki Minajs. Kyeyune Backström skriver hur sättet de rör sig och sina rumpor anses ofeministiskt, sexistiskt och objektifierande (Kyeyune Backström, 2014, 17 september). Hon belyser alltså den skillnad i utrymme som finns mellan svarta och vita kvinnor i hur en kropp få se ut och hur denna kropp får användas.

I Svenska Dagbladet den 23 september distingerar Daniel Björk populärkultur och mode och skriver om hur det nya kroppsidealet med den stora rumpan bara är något som gäller inom populärkulturen, men inte fått genomslag inom modevärlden (Björk, 2014, 23 September). Han påpekar att det är helt olika ideal som råder inom de två världarna och är därmed även han inne på hur det är olika villkor för olika kvinnors kroppar beroende på vilken kontext de befinner sig i. Han beskriver även de olika villkor som gäller för olika kroppsdelar: ”Se bara på skillnaden i hur vi ser på utsmyckning av dekolletage och på att dra blickarna till klyftan som formas mellan skinkorna. En stringtrosa som sticker upp ur ett par Juicy Couture-byxor må ha varit en stor trend under 00-talet, men det var aldrig något som riktigt accepterades av modevärlden” (Björk, 2014, 23 September).

*Anaconda* har en text och video som lägger mycket fokus på rumpor, och precis som i *Baby Got Back* är det voluminösa rumpor som gäller. Redan när skivomslaget för singeln *Anaconda* släpptes fick det stor uppmärksamhet för framsidesbilden. Det är en bild på Nicki Minaj bakifrån, halvt vänd mot oss, sittandes på huk i en rosa stringtrosa. Många ansåg bilden vara allt för vågad och sexuell med sitt tydliga fokus på Nicki Minajs rumpa (Mokoena, 2014, 25 Juli). Nicki Minaj gick själv ut via sitt instagramkonto för att försvara sin bild till singeln och med hjälp av bilder på vita kvinnor med små rumpor och texten ”Angelic. Acceptable. Lol” (nickiminaj, 2014) visade hon på en dubbelmoral i den kritik hon själv fick ta emot. Här fick Nicki Minaj och *Anaconda* en given plats i 2014 års rumpdebatt. Inte bara för videons fokus, utan för att Minaj själv gick ut och uttalade sig kring rådande normer kring kvinnans rumpa.

Musikmagasinet Spin skrev i sin sammanfattning över 2014 års bästa låtar, där *Anaconda* placerade sig på tredje plats, att: ”’Anaconda’ is much more than just a song - it's a cultural movement that furled itself around the national conversation” (Spin, 2014). Med ett sådant genomslag av ett aktuellt ämne anser jag att det är ett fenomen värt att analysera närmare.

Dessa och fler artiklar, krönikor och uttalanden diskuterade under 2014 rumpans plats och dess betydelse, en bakgrund som jag tar med mig in i skrivandet av min uppsats.

## **Syfte**

Syftet med föreliggande uppsats är att visa på de sätt som Nicki Minaj, med rumpa som centralt tecken, gestaltar kön, ras och klass i videon till *Anaconda* och redogöra för hur hon utifrån dessa tecken förhåller sig till gränser för respektabilitet.

## **Frågeställningar**

Hur gestaltas kön, ras och klass i Nicki Minajs video till *Anaconda*?

Hur används rumpan som markör för kategorierna kön, ras och klass? Hur fungerar den som ett tecken och vad förmedlar den?

Hur förhåller sig dessa gestaltningar av kön, ras och klass till respektabilitet?

## **Avgränsningar och forskarposition**

I läsningen av *Anaconda* kommer fokus att ligga på bilder och tecken i dessa bilder. Analysen kommer även beröra bilder i videon till *Baby Got Back*. Till viss del kommer också text ur båda låtarna beröras. Själva musiken kommer, trots att det är just en musikvideo, inte att behandlas i analysen.

I resoneraudet kring kategorierna kön, ras och klass är jag medveten om att min egen positionering som vit medelklasskvinna kommer att påverka hur jag läser av tecken för dessa kategorier och vilken betydelse de bär inom den kontext de är placerade inom. Inte heller mäns visuella framställning i förhållande till kön, ras och klass kommer att tas upp förutom som tecken för gränssättningar för kvinnors positionering och utrymme. Utifrån Judith Butlers teori kring performativitet är jag medveten om att en läsning av Nicki Minaj som kvinna, och Sir Mix-a-Lot och Drake (kanadensisk rapartist som också han syns i *Anaconda*) som män, är tolkningar utifrån deras uppspelande av tecken för ”kvinna” och ”man”. För att kunna fokusera på uppsatsens syfte kommer jag att använda mig av begreppen ”man”, ”kvinna” och ”kön” utan att problematisera dessa ytterligare.

I resonemang kring ”Nicki Minaj” och de val ”hon” gör förhåller jag mig snarare till henne som koncept än som person. Förmodligen har hon ett helt team ansvariga för framställandet av Nicki Minaj som offentlig person och artist. Jag kommer dock inte ta hänsyn till den roll till exempel regissör spelat i utformningen av musikvideon till *Anaconda*, utan för uppsatsens

läsvänlighets skull får ”Nicki Minaj” istället stå som en förkortning vilken refererar till henne, regissör och hela hennes övriga team.

## Tidigare forskning

Då avsikten i uppsatsen är att göra en analys av en musikvideo har jag också valt att läsa ett antal liknande uppsatser. Jag har även läst artiklar om Josephine Baker då jag ser likheter i de sätt hon och Nicki Minaj förhåller sig till en kulturhistorisk kontext. De är båda svarta kvinnliga artister som i sin scenperson förhåller sig till den vita medelklasspublikens blick.

Aisha Durham (2012) har i *Check on it* gjort en videoanalys av videon till just Beyoncé's låt *Check on it* från 2006. I den beskriver hon kvinnors utrymme inom genren hiphop och hur det utrymmet kommit att utvecklas. Durham beskriver Beyoncé som en artist mer känd för hennes kropp än för hennes musik och resonerar kring utrymmet för den svarta kvinnans rumpa, inom hiphopen och inom övrig populärkultur. Durham (2012) beskriver hur hiphopen, till skillnad från rocken som traditionellt haft ett bröstfokus, ser rumpan som den intressantaste kroppsdel på en kvinna. Durham förklarar vidare hur Beyoncé som huvudperson i videon behöver förhålla sig till, och spelar på, ”booty”; ett begrepp för rumpa ofta använt inom hiphopkulturen. Durham använder sig av begrepp som ”bad girl” och ”ghetto” för att beskriva den roll hon då spelar, ett spelande som i videon vägs upp av spelandet på en annan stereotyp, nämligen den som en ”southern belle”. En southern belle är traditionellt en ung, vacker, oskuldsfull och dygdig kvinna från den amerikanska södern. Durham (2012) menar att Beyoncé spelar upp dessa dualistiska kategorier för att uppmärksamma begränsningar för svarta kvinnor.

Uppspelandet av roller blir en balansakt där tecken måste vägas mot varandra. Då den svarta kvinnans kropp, och särskilt hennes rumpa, ses som avvikande och får bära betydelse för exotisk skönhet och primitiv sexualitet bidrar det till begränsningar för den svarta kvinnan utrymmet för att uttrycka sin sexualitet. Det innebär att Beyoncé för att kunna spela ut rollen som stereotyp svart kvinna, ”ghetto”, samtidigt måste väga upp med andra tecken (Durham, 2012). Till exempel används den ljusrosa angoratröjan. Den spelar med sina konnotationer till oskuldsfullhet enligt Durham (2012) på bilden av den respektabla southern belle. Durham berör även mode som klassmarkör och spelet med dess tecken och positioner. Beyoncé använder sig till exempel av tecken för arbetarklass (till exempel tunna inbakade flätor, så kallade cornrows) för att spela på just klasspositioner.

Ann Werner (2002) gör i *Gränser för kvinnlighet inom populärmusik* en analys av videon till *Nasty Girl* av Destiny's Child, och även hon talar om gränser för att uttrycka sexualitet för kvinnor inom RnBkultur. Inom Rnb, tätt förankrad med hiphopen, är det enligt Werner (2002) extra viktigt för en kvinna att anspela på sexualitet för att nå framgång. Något som är viktigt att göra utan att passera gränsen för vulgaritet. Werner (2002) beskriver hur det är viktigt för tjejerna i *Nasty Girl* att inte framstå som ”billiga” och hur det har mindre med hur stor yta hud som visas och mer med uppfattad integritet och respektabilitet att göra och i vilken utsträckning kvinnan i fråga framstår som civiliserad.

Jag menar att i en undersökning av artisteriet hos Nicki Minaj är det relevant att också se på detsamma hos Josephine Baker. Baker, född 1906, var en svart amerikansk-fransk artist uppvuxen under fattiga förhållanden. Under 1920-talet och ett par decennier framåt fick hon sedan en framgångsrik karriär i USA och Frankrike som dansare, sångerska och skådespelare på scen och i film. Hon är idag kanske mest känd för att ha uppträdd iklädd en kjol gjord av paljettbeklädda tygbananer (Britannica, 2015).

I Andrea Stuarts artikel *Looking at Josephine Baker* (1994) beskriver hon hur scenografin under Josephine Bakers Parisdebut 1925 var tänkt att dra tankarna till idéer om bomullsplantage i södra USA med bomullsbalar och svarta stereotyper. Baker själv äntrade scenen gåendes på alla fyra. Enligt Stuart (1994) beskrev Bakers samtid henne både som sexig och som en fara för civilisationen och tillskrev hennes rumpa huvudrollen i hennes framgång. Stuart menar att det historiskt sett har skrivits lika med-tecken mellan svarta kvinnor och prostituerade och att svarta och kvinnor setts som primitiva och ociviliserade med en okontrollerbar sexualitet. Stuart beskriver vidare hur bilden av den svarta kvinnan som symbol för ociviliserad sexualitet har en historia även före Josephine Bakers tid. Som exempel tar Stuart upp Saartje Sarah Baartman, även kallad ”Hottentott Venus”. Baartman, född i nuvarande Sydafrika, förslavades under tidigt 1800-tal och fraktades runt i Europa som publikunderhållning och forskningsobjekt. Det skapades stor uppståndelse kring bland annat hennes uppfattat stora rumpa och hon sågs som sinnebilden för svarta kvinnors sexualitet. En sexualitet vilken även då sågs som överdriven, farlig och okontrollerad (Stuart, 1994).

Matthew Pratt Guterl menar i *Josephine Baker's Colonial Pastiche* (2010) att Baker var medveten om sin samtids bild av henne som ociviliserad, men också om dess längtan efter någonting autentiskt. Hon valde därför att spela på just det och göra sig själv till en symbol för den sexuellt frisläppta svarta kvinnan. Baker använde sig till stor del av en parodisk framtoning i sina roller, särskilt då hon spelade på publikens bild av den svarta kvinnan från



Afrika. Guterl (2010) menar att spelandet på denna bild var ett medel för Baker att, under ytan av underhållning, ifrågasätta publikens gängse bild av henne; ”A comedic critic of empire, she stitched together the whole messy universe of colonialism into one vast backdrop and then offered herself up as an exemplar of everything outside of France, outside of the West, and outside of the modern metropole” (Guterl, 2010, s.26).

Guterl (2010) menar att användandet och sammanförandet av olika tecken för koloniala bilder var en politiskt medveten teknik för att undergräva publikens uppfattning om Bakers geografiska och rasmässiga placering. Enligt Guterl kände Baker till sin omvärld och sin samtid och spelade medvetet upp roller som bara existerade i en imperialistisk idévärld. Samtidigt som hennes artisteri kunde uppfattas som lättsinnigt var det alltså laddat med tecken kritiska mot den som iakttog.

## **Teori och metod**

### ***Teori***

I analysen undersöks användandet av tecken. Vilka tecken jag ser, vad de betyder och varför de finns där. Utifrån semiotik kommer tecknen identifieras och vidare analyseras med hjälp av Beverley Skeggs begrepp respektabilitet. Med mig har jag även performativitetsteori enligt Judith Butler. Jag har även för avsikt att ha ett intersektionellt perspektiv i analysen och vill se på hur olika maktförhållanden, som kön, ras och klass, påverkar individens möjlighet till att uttrycka sig och sin kropp.

Semiotik som teori bygger på kommunikation via tecken och används för att undersöka det kommunikativa meningsskapandet genom just tecken. Med semiotik kan vi studera hur tecken skapas, hur de används och hur de kan läsas av (Eriksson & Göthlund, 2004). Semiotiken kommer även att fungera som verktyg i metoden för analys av materialet. Mer praktiskt hur den används kommer att behandlas ytterligare i metodkapitlet.

Roland Barthes (2007) talar om ett ”masskulturens språk” och ägnar sig, med hjälp av semiotik, åt att analysera detta språk. Han vill genom att läsa av teckensystem redogöra för hur kulturella fenomen kan komma att läsas som givna och riktar kritik mot hur kulturen och samhället i övrigt maskerar det som egentligen bara är just kulturellt betingat för att få det att framstå som naturligt.

Barthes (2007) förklarar hur det, på samma sätt som det är lättare att i ett schema än en i

teckning läsa av innebörd, är lättare göra det samma i en karikatyr än i ett porträtt. Nämligen på grund av att det redan är tydligt att den bilden getts en ytterligare innebörd än dess denotationer. Det är material som utarbetats med en tanke om vad det ska förmedla. Dock förmedlas mening även där tanken på det inte varit medveten, i det här exemplet teckningen och porträttet.

Det som med hjälp av Barthes semiotik bland annat kommer att analyseras är tecken för, och mot, respektabilitet. Respektabilitet är ett teoretiskt begrepp vilket Beverley Skeggs presenterar i *Att bli respektabel* (Skeggs, 1999). Begreppet används där främst till att resonera kring arbetarklasskvinnors handlingsutrymme, i förhållande till bland annat användandet av feminint kodade tecken och möjligheten att framstå som respektabel. Möjligheten för en person att uttrycka till exempel kvinnlighet står i relation till hur denna person kategoriseras till exempel klassmässigt. Jag menar att teorier kring respektabilitet med fördel även kan användas i undersökandet av andra sociala kategoriers handlingsutrymme. Förhållandet mellan arbetarklass och medelklass kan liknas vid förhållandet mellan svarta och vita och kvinnor och män. Skeggs (1999) själv skriver också att svarta till viss del fått överta bilden av ociviliserade, översexuella och ”farliga”. En bild som då tidigare används för att kategorisera vita arbetarklasskvinnor.

Skeggs baserar sin forskning på bland annat intervjuer med brittiska arbetarklasskvinnor och visar på hur användandet av kvinnliga attribut som högklackade skor och korta kjolar behöver kodas genom positioner och kulturellt kapital för att läsas av på ”rätt” sätt. Om tecken som dessa kodas genom till exempel mode finns det en möjlighet för dem att läsas av som respektabla tecken för kvinnlighet och sexualitet, annars riskerar iklädandet av dem istället att ses som ett skamligt beteende (Skeggs, 1999).

Samma attribut kan alltså stå som tecken för olika saker och bäraren av dem kan läsas av som till exempel antingen respektabelt kvinnlig eller sexuellt vulgär. Hur de faktiskt läses av kan alltså handla om i vilken kontext och tillsammans med vilka andra tecken de används. Det innebär att det kan krävas kulturellt kapital för att framstå som respektabel och Skeggs (1999) menar att respektabilitet framförallt är något som kopplas samman med medelklassen. Det som enligt Skeggs står på spel i sökandet efter bekräftelse på kvinnlighet är risken att av sin omvärld bli betraktad som ett objekt istället för att bli beundrad, vilket är gränser som nedan kommer att undersökas i förhållande till Nicki Minaj.

I och med att jag väljer att undersöka det handlingsutrymme som finns tillgängligt för Nicki Minaj utifrån hennes position som till exempel kvinna blir även Judith Butlers teori om

performativitet användbar. Butler vill genom performativitetsteori visa på hur kön inte är något fast och oföränderligt. Istället skapas en persons könsidentitet genom repetition. Kön konstrueras alltså performativt. En roll som ”kvinna” görs således genom repetition av det en kvinna anses vara och vad att vara kvinna innebär (Jackson & Mazzei, 2012).

Performativitetsteori används här för att se och förstå hur Nicki Minaj använder, och spelar på, tecken för kvinnlighet (exempelvis användandet av färgen rosa). På samma sätt som kön och kvinnlighet inte finns innan det spelas upp kan en läsning av hur Nicki Minaj positionerar sig genom sin performance i relation till klass och ras vara intressant.

## **Metod**

Av materialet, musikvideon till Nicki Minajs låt *Anaconda*, har det gjorts en transkribering. Ur denna plockas tecken som kan vara intressanta i en läsning av videon. Till stor del kommer jag att använda mig av min egen förförståelse för de tecken och symboler jag ser och utifrån den tyda videons bilder. I analysen tas också hänsyn till tillgänglig information om Nicki Minaj som person och hennes privatliv. Förutom *Anaconda* kommer, i komparativt syfte, även text och bilder ur *Baby Got Back* av Sir Mix-a-Lot behandlas.

I analysen används semiotik som metod. Eriksson och Göthlund (2004) beskriver semiotik som en vetenskap vilken undersöker den mänskliga betydelseproduktionen. Det vill säga; vad människor kommunicerar via tecken och vilka meddelanden vi med hjälp av bilder, texter och visuella uttryck delar med oss av till åhöraren, läsaren och betraktaren. Trots att det är en metod utarbetad för bildanalys anser jag att den även lämpar sig till analys av musikvideon till *Anaconda* då jag utifrån semiotik får möjlighet att demontera den korta filmen till en samling tecken på samma sätt som om den bestod av stillbilder.

Det finns olika sätt att använda sig av semiotik i bildanalys. Det genomgående för semiotiska tillvägagångssätt är dels viljan att tolka verket som en samling tecken, men också att i uttolkade tecken söka koder. Koder kan förklaras som samlingar av tecken som tillsammans bär betydelse, till exempel en särskild kulturs gemensamma system av meningsbärande tecken (Eriksson & Göthlund).

Eriksson och Göthlund (2004) menar vidare att en annan utgångspunkt för semiotiken är den om tecknets två nivåer, vad tecknet manifesterar och vad det befäster, dess uttryck och dess innehåll. I Barthes semiotiska metod för bildanalys som kommer att användas för att läsa *Anaconda* kallas de två stegen denotation och konnotation. Barthes själv har presenterat

metoden som särskilt lämpad för analys av reklam (D'Alleva, 2005), men jag menar att den även kan vara användbar i läsandet av en populärkulturell text som *Anaconda*.

Barthes semiotiska tvåstegsmetod innebär att ett tecken i det denotativa steget läses av som vad det står för ”utan tolkningar”. Det vill säga vilket tecknets grundbetydelse är. Här identifieras alltså vad bilden föreställer. Tecknets merbetydelse är istället vad som beskrivs i det andra steget; vad bilden konnoterar. Alltså vad tecknet kan tolkas som att det står för, till exempel när det kommer till värderingar det uttrycker och associationer det ger upphov till (Eriksson & Göthlund, 2004).

Här bör tilläggas att en läsning helt utan tolkning är näst intill omöjlig. Alla människor bär med sig en förförståelse för vad de ser vilket försvårar för en objektiv tolkning. Eriksson och Göthlund (2004) menar dels att koder kräver att personen som ska läsa av dem har kunskap kring den kultur dess tecken tillsammans formar. Analysen av *Anaconda* kommer alltså att påverkas av vem jag som ser videon är och vad jag har för bakgrund i förhållande till de kulturella konventioner och personliga erfarenheter som format mig. Med semiotiken som metod anser jag att jag får möjlighet att ständigt vara medveten om mig själv och min egen roll i hur jag påverkar analysen av materialet.

Rent praktiskt kommer det i analysen presenteras en denotativ beskrivning av videon till *Anaconda*. Sedan följer en analys kring vilka tecken videon bär, vad de konnoterar, vad deras placering i videon betyder. Utifrån tecken kommer koder läsas ut. I diskussionsdelen behandlas sedan användandet av tecken och koder, vad de betyder och varför Nicki Minaj har valt att placera dem där.

## **Material**

De artister som förekommer i *Anaconda*, men även i *Baby Got Back*, kommer att användas som en del av materialet. Av dessa är Nicki Minaj den analysen kommer att kretsa kring.

Onika Tanya Miraj, mer känd under artistnamnet Nicki Minaj, är en amerikansk rappare, sångerska och skådespelare. Hon föddes 1982 i Trinidad Tobago och flyttade som barn till stadsdelen Queens i New York (Britannica, 2015). Hennes första album, *Pink Friday*, kom 2010 och under 2014 släpptes albumet *The Pinkprint* från vilken *Anaconda* är hämtad.

Som nämnts i uppsatsens avgränsningar kommer artisterna att refereras till som ”man”

och ”kvinna”. Jag kommer även genomgående att beskriva dem som svarta. Det görs dels på grund av deras yttre, men också till stor del baserat på den svarta kontext de handlar i, vilket jag uppfattar hiphopkulturen vara.

## **Resultatredovisning**

I följande kapitel presenteras först en transkribering av den del av materialet som videon till *Anaconda* utgör, vilket motsvarar det första steget i Barthes semiotiska tvåstegsmetod. Det där tecknens denotativa betydelse redogörs för. Här kommer tidigare kunskaper och upplevelser färga den tolkning just jag gör av videon. Sedan, i analysen, förs resonemang kring vilken tecknens konnotativa mening kan vara, alltså vad tecken betyder snarare än vad de föreställer (Eriksson & Göthlund, 2004).

### ***Videon***

För textens läsvänlighet är transkribering av videon till viss del selektiv. De delar jag inte anser nödvändiga för analysen är medvetet bortvalda. Av samma anledning namnges Nicki Minaj och Drake redan här, även om det går att argumentera för att det innebär att en del av analysen då görs på förhand. Videon är 4.49 lång och innehåller scener ur sex olika miljöer. Samtliga miljöer är tydliga studiomiljöer, även de som ska föreställa utspela sig utomhus. Medverkande i videon är Nicki Minaj, fyra kvinnliga dansare och Drake.

Genomgående för videon är dess färgskala med klara, starka färger och flera av scenernas kulissartade intryck. Det är tydligt att det inte är en äkta, eller ens realistisk, djungel. Videon är uppenbart studioinspelad och ger ett plastigt intryck och i beskrivningen av till exempel växtlighet är det tydligt att det främst är bladformade plastbitar i grönt, även här närmar jag mig analysen då jag väljer att trots allt beskriva det som ”växter”.

Första scenen börjar i en scenisk, stiliserad djungelmiljö. Vi ser trädstammar, lianer och palmlänkande blad. Stammarna är mörka i lågt motljus mot en ljusblå himmel och ljuset är softat. Djur, eventuellt en papegoja och en ödla, flyger och klättrar förbi i bakgrunden. Ljudet som hörs består av surr, fågelsång och ett dovt mullrande läte som från ett stort kattdjur. När bilden zoomas ut ser vi en byggnad med runt, konformat halmtak. Den har detaljer målade i starka färger. Framför byggnaden, över hela bilden, går en bro i trä med räcken av bambu. I samma miljö ser vi också bland annat ett utsnidat karikatyransikte i trä med överdrivna drag

målat i starka färger och att bron är utbyggd i ställningar av bambu med våningar, nästan som en byggställning.

På bron befinner sig Nicki Minaj och hennes fyra dansare. Tre av dem står upp med Nicki Minaj i mitten. Hon har på sig svarta trosor och en överdel av guldfärgade kedjor. Hon har guldörhängen, guldfärgade skor och sitt långa svarta hår uppsatt i hästsvans. Dansarna är iklädda svarta trosor och bandå-BH. De vid Nicki Minajs båda sidor står vända med ryggen mot henne med benet närmast kameran placerat på broräcket. På brogolvet halvliggier två personer med var sitt ben placerat på räcket. Följer gör mycket korta klipp från samma miljö och börjar med en närbild på hur en av dansarna rullar på sin rumpa. Andra visar dansarna utplacerade på bron och i träställningen med bamburäcken. En i spagat över två av räckena, en med ena foten placerat på ett av räckena och en lutad åt sidan hållandes sitt utsträckta ben. Under videon går vi med jämna mellanrum tillbaka till djungelscenografin, där dansen främst fokuserar på rump- och höftrörelser. Nicki Minaj står till exempel på armbågar och knän som är vitt särade medan hon svankar och tittar in i kameran samtidigt som hon skakar på rumpan.

I mindre än en sekund syns sedan en ananas som ligger och snurrar på en silverfärgad vinylspelare. Vinylspelaren står på en orange väska i koffertmodell. Under videons gång ser vi flera liknande stilleben innehållandes väskor, frukt och vinylspelare. I en ser vi en röd koffert i sanden, på den samma vinylspelare som tidigare och på den två snurrande bananer. I en annan ser vi en grön koffert och vinylspelaren. I mitten på den snurrande skivplattan ligger ett rött äpple, utplacerat runt det är fyra gula citroner.

Vi ser även en del andra stilleben, även de utplacerade i sand. Ett med en kokosnöt vars översta tredjedel är avskuren och med ett drinkparasoll placerat i. Utsidan av kokosnöten är ”hårig” och fylld med vit vätska. Lite av den vita vätskan rinner ur kokosnöten och droppar ner längst kokosnötens sida. Kokosnöten ligger i en halvöppen, halvt greppande hand i silverblänkande metall som inte verkar vara fastsatt i någon arm. Vi ser även ett drinkglas med en röd drinkpinne och tjock hög fot. En hand håller mörkröd dryck i glaset ur en plastflaska med hampasnöre lindat runt. Glaset är fullt och vätskan rinner över kanterna.

Två gånger i videon ser vi Nicki Minaj som tre kopior bredvid varandra mot en vit bakgrund. Första gången bär hon en blå och röd mönstrad kjol med svart baksida tillsammans med en svart och guldig topp, svart blåa skor och breda guldarmband både upp- och nertill på armarna. Samtidigt lyder låttextran ”bought me Alexander McQueen, he was keeping me stylish”. Andra gången iklädd svart överdel, svart och leopardmönstrad kjol och svarta skor. Här lyder texten istället ”I make him buy me Balmain”. Det återkommer också en annan vit miljö genom

videon, betydligt större rumsligt än den förra, vilken var väldigt grund. I den bär Nicki Minaj och hennes dansare avklippta jeansshorts och vita linnen, förutom Nicki Minaj som har en rosa spetstopp. De växlar mellan sneakers och rosa klackskor och oftast bär de vita knäskydd och rosa magväskor.

I scenen dansas det på olika sätt, bland annat med stolar utplacerade i rummet som ett V. De sitter med höger ben rakt ut åt sidan. I takt med musiken höjer de benet så det står rakt upp och sedan svajar de med det ett par gånger fram och tillbaka. Samtidigt säger Nicki Minajs röst i bakgrunden ”Oh my gosh, look at her butt”, vilket återkommer videon igenom. De fortsätter med att bland annat synkroniserat klappa med händerna på bröstet, ta tag i sidorna på stolarna och lyfta benen rakt upp och fälla dem åt sidan.

Nästa miljö som presenteras är ett rum med halmväggar på vilka det hänger målade trämasker. Det har tre fönster med blåa fönsterkarmar av bambu och i mittenfönstret står det ”GYM” med blåa neonskyltsbokstäver. Två stora högtalare klädda i bambu står placerade i rummet och färgglada koffertar står staplade i ena bakre hörnet. I rummet finns en grön surfingbräda och en blå och vit livboj. I andra hörnet står en träningsbänk med en bambuställning, lik vanlig gymtrustning fast i bambu. Vikterna är i rött, gult och blått och i rummet ser vi även rosa pilatesbollar och yogamattor. Nicki Minaj står mitt i rummet och pumpar med ett par rosa hantlar i händerna bärandes en rosa tränings-BH och en mycket högt skuren rosa stringrosa. Dansarna är iklädda vita kläder och tränar även de i rummet på yogamattorna eller med träningsredskapen.

I scenen har Nicki Minaj ibland kläder över de rosa underkläderna. Ibland ett vitt linne med texten ”look at her butt”, men oftast bara ett par rosa mjukisbyxor långt ner på höften med hennes, betydligt högre skurna, rosa string klart synlig. Hon verkar agera tränare åt de andra och visar hur de ska utföra olika övningar. I scenen ser vi henne också bland annat på en yogamatta krypandes mot oss. Hon svankar och vi ser tydligt hennes rumpa och rosa string sticka upp ur byxorna.

Ett rum med liknande kulissartad scenografi presenteras härnäst. Även det med halmväggar och fönster med blå karmar av bambu. På väggen hänger hyllor av bambu målade i rött. På hyllorna står diverse burkar, koppar, flaskor och andra föremål och mot väggen står en bänk med en vas blommor, ett blått durkslag med frukt en röd tekanna. Från bänken hänger några grytvantar och framför står Nicki Minaj, vänd mot kameran. Hon bär en svart klänning med vit spets vid bröstet och kring halsen. Mellan livstycket och den strama kragen går två svarta band, vilket lämnar bröstet, axlarna och överarmarna bara. Hon har långa svarta handskar,

fisknässtrumpbyxor, pärlörhängen och rosa hår i en knut. Framför henne står en bänk lassad med frukt som hon på olika sätt interagerar med. Hon ser bland annat ut att ta en tugga av en banan, men utan att bita. Samtidigt spärrar hon upp ögonen, lutar sig framåt och tittar åt ett annat håll. När hon tagit ut bananen igen delar hon den med en kniv. Bilden är klippt så att det ”hackar sig” så vi flera gånger ser kniven skära genom bananen. Hon kastar resterna av bananen åt sidan och tittar ogillande in i kameran. Av den övriga frukten bryter hon med händerna av en zucchini på mitten och äter en jordgubbe med sprutgrädde på. Hon håller sprutgrädde över sitt eget bröst och på rumpa. Varvat syns bilder på hur hon går ner på huk och skakar på rumpan samtidigt som hon och bänken snurrar.

En ny, mörklagd scen presenteras. Helt tom förutom Drake sittandes på en stol straxt till vänster i bild. Han sitter i ett strålkastarljus vars skugga slår emot väggen bakom honom och han har en svart t-shirt med vitt tryck, svarta shorts och svarta skor med vita sulor. Framför Drake kryper Nicki Minaj emot honom på alla fyra. Hon har svarta spetstights, topp, svart keps och stora guldringar i öronen. Omväxlande i scenen bär hon sneakers och svarta högklackade stövlar med fransar.

Ljuset blinkar och strålkastarkäglor rör sig medan Nicki Minaj dansar runt Drake, tar på honom och rullar och skakar sin rumpa mot honom. Hon hukar sig över hans knä och hon står bakom honom med ett ben upplagt över honom. Hon står med sitt ena ben mellan hans, lutad framåt skakandes på rumpan. Hon är väldigt fysisk mot honom, men Drake rör henne inte. Han har ett plågat ansiktsuttryck och för ofta upp händerna mot ansiktet och ser ut att försöka hålla tillbaka dem från hennes kropp. Till slut sträcker han fram handen och tar på hennes rumpa vilket resulterar i att hon slår till hans hand och vänder sig om och går där ifrån, ut ur scenen. Drake sitter kvar och lutar ansiktet i händerna. Det är också här videon slutar.

Den allra sista texten innan låten slutar lyder:

This one is for my bitches with a fat ass in the fucking club. I said: where my fat ass big bitches in the club? Fuck the skinny bitches, fuck the skinny bitches in the club! I wanna see all the big fat ass bitches in the mother fucking club. Fuck you if you skinny bitches, what?! Kyuh! Haha, haha! Kyuh. I've got a big fat ass. Kyuh! Come on!

När hon säger ”Fuck the skinny bitches, fuck the skinny bitches in the club!” är det dock svårt att höra om hon säger ”the”, ”them” eller ”those”. Jag menar dock att det inte är avgörande i analysen.



## **Analys**

Nu kommer jag i transkriberingen av videon söka efter tecken. Då tecken är kommunicerande (Eriksson & Göthlund, 2004) kommer de tolkas för att tyda vilken ytterligare betydelse de bär än de rent denotativa. Tolkningarna kommer till viss del kategoriseras för att synliggöra övergripande teman i videon. Nedan presenterats videons tecken i kategorier utifrån dess denotationer.

### **Miljöer**

Den miljö som byggs upp med hjälp av studiokulisser med lianer och palmer gestaltar en djungel och byggnaden med sitt runda halmtak förstås här som en gestaltning av idén om en hydda. Scenografins kulissartade intryck ger en känsla av ”plastighet” och miljön kan läsas av som en medvetet ironisk gestaltning av tecknet ”djungel”.

Det är alltså ingen realistisk bild av någon geografisk plats eller kultur som byggs upp. Tecken för ”djungel” och ”primitivitet” kombineras för att skapa en kuliss tänkt att läsas av som just djungel, på samma sätt som Baker blandade och satte ihop tecken för allt som hennes publik i 1920-talets Frankrike kunde uppfatta som främmande (Guterl, 2010). Så som Baker använde en scenografi med blandade stereotypa tecken för södra USAs bomullsplantage (Stuart, 1994), blandar Nicki Minaj tecken som återspeglar föreställningar kring primitivitet.

Den allra sista scenen, den mörklagda med Drake på en stol kan tolkas som en stiliserad klubbmiljö med sina blinkande ljus. Miljön, vilket kan vara en strippklubb eller nattklubb, kan här stå som en gestaltning av en civiliserad miljö, långt ifrån introscenens djungel. Scenen kan vara en iscensättning av vad som sker på andra klubbar, till exempel strippklubbar och nattklubbar. Nicki Minajs rörelser med kroppen och framförallt rumpan mot Drake läser jag av som en lap dance.

I videon syns stilleben bestående av frukt och av teknik, som vinylspelare och metallhanden vilken kan tolkas som en robothand. Mötet mellan frukt och teknik skulle kunna stå för ett möte mellan det primitiva och det civiliserade. Det samma gäller två av miljöerna vilka jag tolkar som en blandning av den ”primitiva” djungelmiljön och den ”civiliserade” klubbmiljön”. Dels scenen med neonskriften ”GYM”, vilken också kan läsas av som ett gym med all dess träningsutrustning och tränande människor. Miljön med all frukt tolkar jag som ett kök, baserat på dess hyllor och bänkar med köksgeråd. En möjlig tolkning är att de två scenerna är rum som finns inne i hyddan. En annan är att de moderna miljöerna är menade att

framstå som inte lika primitiva, som ett mellanting mellan djungel och civilisation. Båda rummen, köket och gymmet, har också gemensamt att det är platser där kroppar byggs. De är båda platser där kroppar kan förändras, genom mat och genom träning, och där man alltså också kan befinna sig ”mellan kroppar”.

Miljöerna framstår som sammanställda med en ironisk intention, precis som den inledande djungelmiljön. Den ironiska estetiken uppnås till stor del av användandet av färg. Videons överdrivet klara färger i rena kulörer kan tolkas som ett syftande på primitivitet. Färgsättningen kan också ses som ett sätt att peka bort från innehållet. Färgernas, och videons övriga, primitiva konnotationer blir tillsammans en kod för videons ironiska tema. Det kan betyda att publiken också förväntas läsa av videons övriga innehåll som ironiskt. Färgerna blir en bortförklaring av innehållet och uppmanar oss att se det sätt som Nicki Minaj framställer sig själv som en lek med roller.

Under videons gång förändras ljuset. Det går från att vara dovt skymningsljus till att mörkna och snarare verka föreställa natt. Då videon uppenbart är inspelad i studio är det troligtvis ett medvetet val att dämpa ljuset och inte bara tid som passerat under inspelning. Ljussättning fungerar här som tecken för specifika tider på dygnet. Dessutom är det möjligt, baserat på den mörkklagda lokalen med de blinkande lamporna, att Nicki Minaj i den sista scenen befinner sig på en klubb vilket kan framstå som en typisk nattaktivitet. Det går alltså från att vara kväll till natt, de befinner sig i en skymning. På engelska används begreppet ”twilight zone”, vilket kan användas för platser som uppfattas som odefinierbara och surrealistiska och kan liknas vid ett drömligt sinnestillstånd mellan verklighet och fantasi (Websters New World College Dictionary, 2004). Eventuellt förväntas vi läsa av gränslandsmiljöerna som twilight zoner.

Det är möjligt att förflytandet i tid är en del av en gestaltning av förflyttande av positioner. Videon startar med bilder på en djungel där Nicki Minaj spelar rollen som ociviliserad. Vi rör oss vidare genom de mellanmiljöer som jag läser av gym och kök som. Det är miljöer mittemellan kroppar men det är också där Nicki Minaj placerar sig som arbetarklass. Hon har alltså gjort en utveckling från ociviliserad till arbetarklass och hon har förändrat, eller har för avsikt att förändra sin kropp. I videons slut har det blivit natt och Nicki Minaj och Drake befinner sig i en stiliserad klubbmiljö.

Koffertarna som återkommer genom videons ociviliserade och halv-civiliserade miljöer kan antingen betyda att Nicki Minaj befinner sig där, i djungeln, i primitiviteten eller i twilight zonen, tillfälligt. Men de kan också tyda på att det är betraktaren som befinner sig i denna miljö som turist. Vi hör kanske inte hemma här, utan är utomstående som bara kan se de

scener som spelas upp utifrån. Eventuellt är koffertarna tänkta att läsas av på antingen det ena eller andra sättet beroende på tittarens position och förförståelse kring de teman som tas upp i videon. Som en ytterligare dimension till miljöerna, den primitiva, den civiliserade och miljöerna placerade mellan de båda, ser vi också det vita rummet. Helt kalt och vitt är det vad de andra miljöerna laddade med betydelse inte är. Det är ingenting. Det är helt neutralt vilket gör att det som visas här, precis som i den vita boxen på ett museums vitmålade väggar, talar för att det får stå för sig självt utan att bli smittat av omringande teckens betydelse.

### **Mode**

Då vilken sorts kläder och mode som används skiftar kraftigt kan vara intressant att se på vad videons olika modeyttringar kan tänkas stå som tecken för. Nicki Minajs rosa outfit med mjukisbyxor över den högt skurna stringtrosan liksom den svarta klänningen med vita spetsar, vilken framstår som en stereotyp eller snarare parodisk version av en hembiträdesuniform, används båda i de miljöer som presenterats som mellanting mellan primitivitet och civilisation. Att klä sig i en mjukisbyxa med en synlig stringtrosa är enligt Daniel Björk ett av modevärlden icke accepterat fenomen (Björk, 2014, 23 September). Det är en outfit som helt enkelt inte utstrålar kulturellt kapital, vilket kan få den att uppfattas som en markör för arbetarklass (Skeggs, 1999). Något den har gemensamt med hembiträdesuniformen som, förutom att den hon har på sig snarare framstår ytterst karikatyrartad med sitt djupa dekolletage och fisknätsstrumpbyxor, i sig är ett tecken för någon som arbetar med att städa hemma hos någon annan och alltså även den blir ett tecken på arbetarklass. Att just detta är kläder som kombinerats med just den miljön kan ses som ett tecken på att båda står för någon sorts mellanläge. Det kan också, precis som videon i sig, ses som en gestaltning av tid.

I scenerna där Nicki Minaj beskriver att hennes män köper Alexander McQueen och Balmain till henne är det också troligt att det är de kläder hon går iklädd. Hon visar här på sin tillgång till kapital. Ekonomiskt kapital, men även kulturellt då det krävs kunskap kring mode för att uppnå respektabilitet (Skeggs, 1999). Användandet av knäskydden kan här illustrera en annan tillgång, nämligen till professionalism. Utifrån knäskydden kan dansen som utförs i den vita miljön ses som professionell. Den helt vita miljön erbjuder ingen anledning för kvinnorna att dansa. De dansar inte för någon, som i lap dance-scenen, och de dansar inte för att illustrera den djungelmiljö de tidigare befunnit sig i. De dansar för att de är dansare och visar i den helt kala miljön på den hantverksmässiga kompetens de besitter och placerar sig på så sätt som respektabla i och med sin professionella roll. De visar på att de rörelser Nicki Minaj och

hennes dansare kan utföra bygger på faktisk kunskap tillskansad genom övning. Jag tolkar det som att Nicki Minaj här säger emot en fördomsfull bild projicerad på svarta som människor med "rytmen i blodet". Hon visar istället visa upp sina dansare som yrkeskunniga sådana iklädda tillhörande arbetsuniform i och med knäskydden.

Mode används också i videon för att visa på makt. Nicki Minaj beskriver i formuleringen "bought me Alexander McQueen, he was keeping me stylish" hur hennes män köper henne kläder. Men trots att det är de som lägger sina pengar på henne visar hon genom formuleringen "I let him buy me Balmain" att det trots allt sker på hennes villkor. Dyra kläder fungerar här som tecken för ekonomiskt kapital, genom vilka hon visar på självständighet och genom det makt.

### ***Frukt***

I några av videons stilleben finns vätskor som på grund av att de befinner sig utanför sin respektive behållare kan framstå som okontrollerade. Ett drinkglas rinner över och det droppar kokosmjölk från en kokosnöt. Det kan tolkas som kroppsvätskor och det översvämande drinkglaset kan ses som ett okontrollerbart begär och en okontrollerbar kropp. Den vita kokosmjölken som droppar över kokosnötens håriga yta är en mycket "kroppslig" bild och den vita vätskan kan stå som ett tecken för mannens säd. Även sprutgrädden, vilken hon sprutar över sin egen kropp, kan tänkas stå för manlig utlösning. Men den kan också kopplas som inblandad i den sexuella akten. Det är också i övrigt mycket bilder på frukt i videon, vilka i många fall på olika sätt får stå som tecken för kropp.

Det tydligaste exemplet på hur frukt används för att gestalta kropp och sex är kanske bananen. Bananen får i populärkulturen ofta anspela på humor i klassiska "halka på bananskal-scener" och kan genom uttrycket "bananas" syfta på något galet och oväntat. Baker använder bananen som ett tecken då hon bygger upp sina scener och sitt artisterskap utifrån koderna "primitivitet" och "djungel" (Guterl, 2010). Den kan också stå som en paradisk metafor för en penis. På det sättet använder även Nicki Minaj bananen då hon genom att föra in den i munnen och hålla kvar den där utan att bita verkar anspela på fellatio. Hon spärrar upp ögonen och på hennes kroppshållning ser det ut som att hon försöker föra in bananen så långt in i munnen som möjligt, vilket kan anspela till pornografi. Med bananen som tecken för ett manskön tillsammans med den sädliknande kokosmjölken och vispgräddens sexuella konnotationer kan Nicki Minaj här spela på rollen som sexuellt vågad och utmanande.

Bananen får ytterligare mening då Nicki Minaj med en kniv istället skär av en del av den. Om vi utgår ifrån att bananen som tidigare står för en penis betyder det att Nicki Minaj kastrerar bananen och därigenom mannen. Med en äcklad min slänger hon bort resterna. Samma kastreringssymbolik används då Nicki Minaj med båda händerna bryter av en zucchini på mitten. Genom sitt handlande visar hon på att makten fortfarande ligger hos henne.

### **Rumpa**

I *Anaconda* hörs med jämna mellanrum Nicki Minajs röst som säger: ”Oh my gosh, look at her butt”. Citatet är hämtat ur Sir Mix-A-Lots *Baby Got Back*, med ändringen att kvinnan i originalet säger ”god” istället för ”gosh”. Citatet är hämtat ur ett uttalande riktat från en vit kvinna till en annan vit kvinna om en svart kvinnas rumpa. Uttalandet i sin helhet lyder:

Oh my god, Becky, look at her butt! It is so big. She looks like one of those rap guys girlfriends. Who understands those rap guys? They only talk to her because she looks like a total prostitute, okay. I mean, her butt, it's just so big. I can't believe it's so round. It's like, out there. I mean gross. Look! She's just so - black!

Den vita kvinnan kritiserar den svarta kvinnans rumpa baserat på dess storlek och form. Hon menar på att den är ett drag som gör att hon uppfattar kvinnan hon talar om som ”so black”. Alltså inte bara svart, utan mycket svart. Eventuellt för svart. Gränsen för de två positionerna ”svart” och ”för svart” verkar enligt den vita kvinnan gå vid rumpan. På grund av hennes rumpa konnoterar den svarta kvinnans kropp enligt de vita kvinnorna också prostitution. Samma kopplingar mellan svarta kvinnor och prostitution har även beskrivits kring Josephine Baker av hennes samtid (Stuart, 1994). Skeggs (1999) menar dessutom att bilden av arbetarklasskvinnor oanständiga innehavare av okontrollerade, farliga och primitivt översexuella kroppar är en bild som tidigare projicerades på svarta, särskilt svarta kvinnor.

### **Diskussion**

Efter att ha analyserat vad utvalda tecken i *Anaconda* kan konnotera följer nu resonemang kring varför Nicki Minaj kan tänkas välja att använda sig av dessa tecken. Det kommer främst att göras utifrån respektabilitet enligt Beverley Skeggs (1999) som teoretiskt begrepp. I kapitlet diskuteras hur Nicki Minaj kan uppfattas förhålla sig till gränser för respektabilitet.

## ***Civilisation / Primitivitet***

Bilderna i *Anaconda* berör till stora delar förhållandet mellan det civiliserade och det ociviliserade, detsamma som Skeggs (1999) beskriver som det respektabla och det icke-respektabla. Nicki Minaj illustrerar det ociviliserade med hjälp av palmer, bananer och en hydda, det vill säga blandade tecken för djungel och primitivitet. Svarta kvinnor har också tillskrivits en okontrollerbar sexualitet (Stuart, 1994), vilket videons okontrollerade vätskor kan ses som en gestaltning för. Hon spelar upp en överdriven och stereotyp roll av den ociviliserade. Just klassningen som ociviliserad är något som traditionellt tilldelats svarta kvinnor (Durham, 2012; Skeggs, 1999; Stuart, 1994). Att ha en stereotyp bild hängande över sig och att sedan välja att spela ut den bilden till max tolkar jag som ett sätt att visa på orimligheten i stereotypen.

Det är här även spännande att titta på Nicki Minajs förhållande till Josephine Baker. Nicki Minaj gör inga direkta kopplingar till Baker men *Baby Got Back*, som hon baserar sin egen låt och video på, har med en svart kvinna iklädd guldtrosor, röd BH, en glänsande huvudbonad och en kjol gjord av bananer. Baserat på Bakers scenkläder och hennes klassiska banankjol (Britannica, 2015) kan kvinnan tänkas vara en gestaltning av just Josephine Baker.

Till exempel var det sätt Baker äntrade sin scen på alla fyra är en överdriven ironisk gestaltning av någon som uppfattas som ociviliserad (Stuart, 1994). På samma sätt menar jag att Nicki Minaj använder sig av ironi i *Anaconda* för att uppmärksamma och motsätta sig bilden av den svarta kvinnan som ociviliserad och översexuell. Det är möjligt att hon har placerat sig i en djungel eftersom det är där hon, utifrån uppfattningen att svarta kvinnor skulle vara ociviliserade, "hör hemma" som en kritik mot samma uppfattning. Hon tar i leken med tecken för primitivitet och civilisation makten över sitt eget porträtterande och med hjälp av ironi gör hon narr av betraktarens bild av henne genom att spela på den.

De koffertar som i videon spelar på turism skulle kunna ses som ännu ett sätt att visa på ironin i scenerna. De fungerar i så fall som ett tecken som pekar bortåt, från innehållet. Det skulle innebära att det inte är här Nicki Minaj hör hemma, utan snarare en plats eller ett tillstånd hon besöker tillfälligt. Precis som med twilight zone. Det är möjligt att Nicki Minaj också vill peka just utveckling över tid när det kommer till positioner för och uppfattningar av svarta kvinnor. Detta menar jag att hon hör genom videons gestaltning av en tidsaxel. I detta visar hon också upp svarta kvinnor som kompetenta i och med sina dansare och deras knäskydd.

## **Sex / Makt**

I *Anaconda* förekommer flera scener fyllda med tecken för sex, men även tecken för makt. Bananen, som genom Nicki Minajs användning får stå som tecken för både sex och brukande av makt, använder hon först till att spela upp en scen där hon utför fellatio. Sedan, lagom till att vi gått med på att bananen är en penis, kastrerar Nicki Minaj den med en kniv. Samtidigt är hon iklädd hembiträdets svarta klänning med sina vita detaljer. Dessutom en extra sexualiserad sådan med tanke på modifieringen av uniformen. Oavsett om hon här är tänkt att föreställa ett hembiträde, en strippa utklädd till hembiträde eller både och har hon iklätt sig en övertydlig roll av en kvinna som arbetar för någon annan, en annan överordnad henne. En roll, oavsett om hon spelar städerska eller strippa, som inte anses förknippad med respektabilitet då det inte anses vara förenligt med rollen som arbetarklasskvinna (Skeggs, 1999). Rollen som strippa är också, precis som den svarta kvinnans rumpa (Stuart, 1994), ett tecken som kan tolkas stå för prostitution. Vi får alltså se henne i en roll där hon tjänar den vite medelklassmannen som hon städar hos, strippar för och suger av. Men scenen vänder och avslutas istället med att hon kastrerar honom. Nicki Minaj använder här frukt som tecken för att kunna säga det hon vill säga om kropp, sex och makt. Det samma gäller den avbrutna zucchinin. Genom användandet av tecken för säd och sin lek med pornografikonnotationer placerar hon sig som sexuellt vågad. Genom sitt agerande visar hon på hur hon har ”sexuellt kapital” och även på förmåga att både dela ut njutning och att omöjliggöra för den. På sex och på makt.

I hennes uppspelande av en lap dance använder hon ironi för att både få fram sitt budskap och bortförklara det. Det ironiska i denna scen menar jag är den grad till vilken Nicki Minaj spelar upp sig själv som ett sexuellt objekt. Det som står på spel för kvinnor i användandet av kvinnligt kodade tecken är risken att bli betraktade som objekt istället för ett respektabelt subjekt (Skeggs, 1999). Att spela på sex kan vara ett motstånd mot strävandet efter att klassas som den respektabla kvinnan och genom ironi förskjuter Nicki Minaj innebörden i sin performance. Hon skapar genom sitt ”sexiga” och ”kvinnliga” agerande också rollen som den ”sexiga kvinnan” (Jackson & Mazzei, 2012). Jag tolkar hennes överspel som en kritik mot uppfattningen om att det skulle vara en roll hon som svart kvinna inte har tillgång till. Genom att medvetet spela upp rollen som objekt fullt ut skapar hon istället aktivt en position för sig själv som subjekt.

Då Nicki Minajs uppspelande av kvinnlighet är beroende av tecken för samma kvinnlighet

blir det tydligt att det är just ett uppspelande hon håller på med. Genom att använda tecken för kvinna skapar hon samtidigt kategorin kvinna (Jackson & Mazzei, 2012).

Skeggs (1999) menar att olika kvinnor har olika stort handlingsutrymme när det kommer till användandet av feminint kodade tecken. Precis som arbetarklasskvinnor har ett snävare utrymme att förhålla sig till än medelklasskvinnor är svarta kvinnors handlingsutrymme mindre än vita kvinnors. Nicki Minaj kan i lap dance-scenen tolkas spela på sexualitet som hon, enligt Skeggs (1999) teori om respektabilitet, inte har tillgång till. På samma sätt talar Nicki Minajs helrosa outfit emot att hon i den skulle kunna placera sig som respektabel. Fanny Ambjörnsson (2011) beskriver i *Rosa – den farliga färgen* hur just rosa kommit att bli ett sätt att ifrågasätta föreställningar om genus och att färgen ibland används som ett sätt att återerövra och uppvärdera symboler för femininitet. Enligt Skeggs måste kvinnliga attribut kodas genom det kulturella kapital som endast tillhör den vita medelklassen. I och med sitt ironiska spel med den överdrivet högt skurna stringtrosan kan det tolkas som att Nicki Minaj är medveten om, men väljer att strunta i och istället gå rakt emot, uppfattningen om vad som klassas som ett respektabelt beteende. Med sin positionering som en person med makt kan man också tyda en vilja att visa på tyngden i sin kritik.

Werner (2002) menar att risken finns för kvinnor att framstå som ”billiga” om de inte kan positionera sig som tillräckligt ”civiliserade”. Då svarta kvinnor, på grund av sin kropp, i större utsträckning riskerar att avläsas som ociviliserade (Durham, 2012; Skeggs, 1999; Stuart, 1994) innebär det också att de inte har samma tillgång till uttryck för kvinnlighet och sexualitet. Nicki Minajs tillspetsade spel med just tecken för primitivitet och sexualitet kan tolkas som en kritik mot denna struktur.

Det samma gäller hennes dans. I videons slutscen där Nicki Minaj utför en lap dance mot Drake är det hon som utför en ”njutningsfull” handling gentemot honom. Hon ger honom sexuell njutning, men är den aktiva i handlingen och visar på så sätt att makten ligger hos henne. Drakes ansiktsuttryck och kroppsspråk verkar mest antyda att han lider av situationen. Han spelar upp en inre slitning kring huruvida han ska sträcka ut handen och tar på Nicki Minajs rumpa eller om han ska hålla tillbaka och sitta still så dansen kan fortgå. Så länge han inte tar på Nicki Minajs kropp fortsätter hon dansa men när hans hand till slut ändå landar på hennes rumpa avslutar hon genast dansen, slår till hans hand och går därifrån. Här visar Nicki Minaj på att det är hon som har makten i förhållande till Drake. Makten är den genom hennes sexualitet. Hon är den aktiva och handlar som subjekt då hon gör sin kropp till ett objekt, när han försöker vara aktiv avbryter hon hela akten.



Eventuellt står Drake också för oss som tittar där hans blick är en förlängning av vår. Den makt Nicki Minaj demonstrerar gentemot honom är då ett sätt att visa på makt över sin publik. Enligt Skeggs (1999) är kampen för att klassas som respektabel något som särskilt drabbar utsatta grupper, det vill säga grupper utan makt. Att tillskansa sig makt borde då vara det samma som att fylla på sitt respektabilitetskonto. Det är det Nicki Minaj gör då hon positionerar sig själv som den med makt i de sexuella handlingar hon spelar upp i videons olika scener.

Då lap dance är något vanligt förekommande på strippklubbar spelar Nicki Minaj, precis som med hembiträdesuniformen, åter på rollen som strippa. Tecknet strippa i sin tur konnoterar prostituerade och promiskuöst leverne. För att väga upp strippans kategorisering som icke-respektabel avslutas dansen och scenen med att Nicki Minaj, då Drake sträcker sig efter henne för att ta på hennes rumpa, slår till Drakes hand och vänder sig om och går. På så sätt visar hon att det är hon som har kontroll över situationen. Det är ett sätt för henne att tillskriva sig respektabilitet och ta avstånd från rollen som strippa hon just spelat upp.

Att Nicki Minaj, i och med att Drake tar på hennes rumpa, får en öppning att avsluta handlingen är också ett sätt att över huvud taget kunna visa en scen som denna men fortfarande kunna utlova ett anständigt, moraliskt korrekt slut på historien. Deras agerande skapar en dubbelverkan i slutscenen. Nicki Minaj kan visa upp sig i rollen som utdelare av sexuell njutning, men innan scenen är slut har hon placerat sig tillbaka inom ramen för respektabelt uppförande.

Att just Drake sitter i stolen kan ses som ännu ett tecken som används för att dämpa den oanständighet som rollen som strippa för med sig. Nicki Minaj har klargjort att deras förhållande är, och kommer att fortsätta vara, ett vänskapligt sådant (The Breakfast Club Power 105.1, 2014). Det vill säga en icke-sexuell relation. Att det inte är vilken man som helst hon gör sin dans för, utan en som vi får veta att hon inte har en sexuell relation med utanför kameran, underlättar för oss att se hennes dans som just bara dans.

När det kommer till dans och rörelser krävs det ofta en kontext för att avgöra hur de ska läsas av. Rörelserna i den vita, sterila miljön läser jag av som professionella och de i slutscenens klubbmiljö som rörelser vilka främst anspelar på sex. Det är också relevant att se på vilken sorts rörelse som anses anständig beroende på vad personen som gör rörelsen är iklädd. Det kan vara intressant att se att när Nicki Minaj lutar sig mot en stol och rullar med höften mot kameran är hon iklädd jeansshorts, och när hon är iklädd hembiträdesuniformen med fisknätsstrumpbyxor kastrerar hon frukt och grönsaker.

## **”Fuck the skinny bitches”**

I de teckensystem som *Anaconda* utgör ser jag rumpan som ett centralt tecken. Den omtalas i text, får stort utrymme i bild och låt och video baseras på en förlaga om rumpor. Grundtesen i båda låtar är att det är snyggt och sexigt med en stor rumpa, vilket går hand i hand med hiphopkulturens traditionella rumpfokus (Durham, 2012).

I videon kan rumpan tänkas stå som en brygga mellan Nicki Minajs positioner inom kategorierna ras, klass och kön och fungera som det tecken som används för att gestalta samma kategorier. Men det är också en motsättning mellan den vita blicken och den svarta rumpan. En motsättning som blir särskilt tydligt i och med den vita kvinnans uttalande om den svarta kvinnans kropp i introt till *Baby Got Back*. Det går också att i de vita kvinnornas uttalanden att se kopplingar till bemötandet av både Josephine Baker och Sarah Baartman (Stuart, 1994). Vilket Valerie Kyeyune Backström (2014) via Sveriges Radio beskriver som samma bemötande Nicki Minaj får handskas med idag.

Jag ser det som att den talade delen allra sist i *Anaconda* är en direkt kommentar på den allra första i *Baby Got Back*. När Nicki Minaj då utbrister i ett ”fuck the skinny bitches” blir det en motståndshandling mot de vita kvinnorna i *Baby Got Back*, och mot alla andra som delar uppfattningen att den svarta kvinnans kropp skulle vara den oanständiga och icke-respektabla. När hon frågar ”where my fat ass big bitches in the club?” och säger ”I wanna see all the big fat ass bitches in the mother fucking club” motsäger hon sig det skönhetsideal som säger att hennes kropp inte kan uppfattas som anständig.

”Fuck the skinny bitches” är inte riktat till ”the skinny bitches”. Hon säger också ”Fuck you if you skinny bitches” men i och med ”if” är ”you” inte riktat direkt mot någon ”skinny bitch”. Det är snarare riktat utåt. Det är en uppmaning att avsäga sig den gängse bilden av en respektabel kropp och den smala (och vita) kvinnan som ett ideal. Att nå respektabilitet kräver ett balanserat där den vita medelklassen har det betydligt enklare än svarta arbetarklasskvinnor (Skeggs, 1999). Det är den orättvisan Nicki Minaj säger ”fuck you” till och det är en uppmaning till alla de kvinnor som inte passar in i idealet hon kritiserar. Det är motstånd hon vill uppmana alla som inte passar in i kategorin ”skinny bitch” till. Samma kritik finns i hennes postande av vita kvinnor i bikini på instagram (nickiminaj, 2014).

Rumpan och dess storlek är alltså en markör för ras, men det är också en markör för kön. Det är fortfarande kvinnornas rumpor det handlar om i text och bild. I *Anaconda* är det ”bitches”

kroppstyper som Nicki Minaj berör. Hon vänder även betydelsen till att handla om sig själv och sin egen kropp i och med uttalandet "I've got a big fat ass".

Jag menar även att rumpans storlek och form är något som kan fungera som en klassmarkör. Bilden av en kvinna med makt är inte bilden av en kvinna med stor rumpa eller stor kropp i övrigt. Exempel kan tas ur filmhistorien. Marilyn Monroe med sin kurviga kropp fick ofta gestalta roller ur arbetarklassen, till exempel i *Some Like It Hot* från 1959. Grace Kelly, med sin figur som skiljde sig från Monroes, fick istället 1965 spela prinsessa i *The Swan*.

Eventuellt kritiserar Nicki Minaj också en bild av att svart skulle vara synonymt med arbetarklass vilket hennes iklädande av rollen som hemhjälp skulle kunna illustrera. På samma ironiserande sätt menar jag att hon spelar på bilden av den svarta kvinnan. Hon vill genom ett "upplyftande" av den svarta kvinnans rumpa ifrågasätta och krossa uppfattningen om att kvinnan, den svarta kvinnan och arbetarklasskvinnan, skulle placeras i en komprometterad position på grund av sin kropp i allmänhet och sin rumpa i synnerhet.

Durham (2012) beskriver i *Check on it* Beyoncés spel med kategorierna "good girl" och "ghetto" som en strategi för att uppmärksamma begränsningar för svarta kvinnor. Jag menar att Nicki Minaj vill uppmärksamma och kritisera samma begränsningar, men väljer som strategi istället att visa på överdrivna karikatyrer av de roller hon tilldelats. Det är på samma sätt som Beyoncés användning av cornrows (Durham, 2012) som Nicki Minajs hembiträdesuniform är tänkt att spela på klasspositioner.

### ***Avsändare / mottagare***

Varför används dessa tecken och vem är tänkt att avläsa dem? Jag ser Nicki Minaj som en smart avsändare som vet vilka tecken hon sänder ut och vad de står för. Precis som Josephine Baker under ytan av underhållning medvetet kritiserade koloniala idéer (Guterl, 2010), är Nicki Minajs lek med tecken för djungel och primitivitet en fullt medveten handling.

Barthes (2007) kritiserar den tendens människor har att läsa av kulturella fenomen som naturliga sådana. Han menar att semiotikens nedbrytande av ett material till tecken är en metod att synliggöra att just det som kan framstå som naturligt och givet snarare är kulturellt betingade idéer. Nicki Minaj kan tolkas föra samma kritik då hon motsätter sig bilden av att den svarta kvinnan av naturen skulle vara mindre civiliserad med en överdrivet stark sexuell drift. En kolonialistisk, alltså kulturellt betingad, uppfattning. Samma som under det tidiga 1800-talets besatthet av Sarah Baartmans svarta kropp (Stuart, 1994). Nicki Minaj visar på

medvetenhet kring teckens betydelse genom att överdriva dem i uppspelet av stereotypen ”primitiv och översexuell”. Barthes (2007) menar även att det är lättare att förmedla ett budskap i användandet av karikatyrer då det i avläsandet blir uppenbart att det finns en mening inbyggd i materialet. På så sätt blir ironi ett användbart medel för Nicki Minaj att få fram sitt budskap kring framför allt ras.

Med tanke på videons ironiska spel med stereotyper, är det möjligt att hon är medveten om att dessa tecken avläses olika av olika personer. Hon vet vilka som kan läsa det hon vill säga inifrån och vilka som gör det utifrån och klär därför in sitt budskap i en historia om ”djungel”. Vissa kommer rakt av läsa videons handling, medan andra kommer fånga upp ironiska undertoner och tolka in en ytterligare betydelse. Kanske menas här ett internskämt mellan ”inifrånläsarna” på ”utifrånläsarnas” bekostnad. Säkerligen finns det också tecken här som jag inte har möjlighet att läsa av på grund av min egen bakgrund och begränsade förförståelse.

### **Slutsats**

I min text har jag berört fyra svarta kvinnor som alla, frivilligt eller ofrivilligt, fungerat som publikunderhållare. Samtliga av kvinnorna har beskrivits få denna position på grund av sin rumpa. Från förslavningen av Sarah Baartman till Nicki Minajs lap dance via Bakers banankjol och Beyoncés blandande av positioner som ”ghetto” och ”southern belle” har just rumpa varit ett nyckelord i fascinationen kring dessa kvinnor. Jag har bland annat tittat på hur detta yttrat sig i videon till *Anaconda* där jag har tolkat rumpan som ett tecken vilket konnoterar till ras, men även till kön och till viss del också till klass.

I *Baby Got Back* läggs i början fokus på rumpan; ”Look at her butt!”. I slutet av citatet förklarar den vita kvinnan att det övergripande problemet med denna rumpa är att den innebär att bäraren av den blir för svart; ”She's just so – black!”. Den svarta kvinnans rumpa konnoterar också, enligt den vita kvinnan, prostitution; ”she looks like a total prostitute”. Nicki Minaj har alltså, på grund av sin svarta kropp, inte samma tillgång till respektabilitet som vita kvinnor (Skeggs, 1999).

*Anaconda* framstår delvis som en mångbottnad ironisk lek med den vita föreställningen om den svarta kvinnan utifrån hennes kropp, där hon likt Baker spelar på parodier för att visa på absurditeten i den stereotyp den baseras på (Guterl, 2010). Nicki Minaj gör motstånd mot uppfattningen om hennes svarta kropps position som icke-respektabel till exempel genom

användandet av djungelmiljön och bananer som rekvisita. Som en kommentar på att det som förväntas av henne är primitivitet spelar hon också upp primitivitet för att visa på orimligheten i påståendet. Hon spelar alltså upp precis den stereotyp hon vill avsäga sig.

Dock uppfattar jag, när det kommer till tecken för kön och sex, en ambivalens hos Nicki Minaj kring hur hon ska förhålla sig till att kvinnor inte har samma tillgång till respektabilitet som män (Skeggs, 1999). Werner (2002) menar att det är extra viktigt för en kvinna att anspela på sexualitet för att nå framgång. Oavsett av vilken anledning Nicki Minaj anspelar på sex är hon idag en världsstjärna. Men då tecken för sexighet är någonting som uppfattas som icke-respektabelt (Skeggs, 1999), förväntas hon fylla på med uttryck och handlingar som kan fylla på i den respektabla vågskålen. Jag läser in ett motstånd mot respektabilitetens gränser i hennes uppspelande av rollen som hypersexualiserad kvinnlighet, till exempel i sin lap dance. Men också en vilja att väga upp detta med tecken för just respektabilitet, som i löftet om lap dancens anständiga slut.

I videon placerar sig också Nicki Minaj i maktpositioner. Till exempel i förhållande till mannen i och med kastreringen av bananen. Makt kan ses som ett av de tecken för respektabilitet Nicki Minaj använder för att väga upp tecken för icke-respektabilitet. Men att låta tittaren förknippa Nicki Minaj med makt skulle också kunna vara ett sätt att styrka sin auktoritet i det motstånd som jag menar att hon uttrycker i videon.

Då Nicki Minaj ifrågasätter de gränser för respektabilitet som sätts upp för henne som svart och som kvinna tolkar jag det som att hon snarare använder tecken för klass som verktyg i motståndet mot dessa gränser. Eventuellt kritiserar hon genom användande av arbetarklassmarkörer och också en hopkoppling av svarthet och arbetarklass. I början av videon spelar Nicki Minaj upp en roll som befinner sig i ett primitivt tillstånd. Genom förändring av kropp och position i twilight zoner och tillskansande av kulturellt kapital med hjälp av luxuöst mode förflyttar hon sig i tidsaxeln in i en nutida steril nattlig klubbmiljö. Med ironi och lekar med överordnade och underordnade positioner visar Nicki Minaj på en absurd bild av hennes svarta rumpa som icke-respektabel. Genom sådana lekar idiotförklarar och avsäger hon sig den bilden. Hon tar även provokationen vidare, med hjälp av sin hembiträdesuniform, in i den borgerliga hemmiljön där hon gör motstånd mot makten genom en symbolisk kastrering av den man som hembiträdet i vanliga fall arbetar för. Om det så är i rollen som just hembiträde, strippa eller prostituerad.

Jag läser genom hennes användande av mode som Balmain och Alexander McQueen att hon har kunskap kring vitt medelklassideal. Hon visar samtidigt, genom sin drift av samma ideal,

på att det är oviktig kunskap. Till viss del visar Nicki Minaj också att hon kan reglerna för vad som anses vara respektabelt mode genom att inte följa dem i och med sin synliga stringtrosa. Genom detta visar Nicki Minaj att hon är medveten om att de roller hon spelar upp i *Anaconda* är skapade utifrån kulturellt betingade idéer. Utifrån Butlers teorier kring performativitet (Jackson & Mazzei, 2012) kan vi se att de kategorier utifrån kön, ras och klass Nicki Minaj spelar upp i *Anaconda* inte är något fast, utan något som skapas i och med hennes uppspelande.

Videon är mycket teatralisk och just användandet ironi kan här ses som ett verktyg för att kunna beröra de ämnen som annars kan vara svåra att hantera i en kontext som en musikvideo. Ironin kan också ses som en respektabilitetsuppvägning, något som kan hjälpa till att bortförklara det vi ser som ett skämt. Hon placerar sig själv i en djungel, vilket både blir ett betydligt kraftfullare uttalande samtidigt som det kan avfärdas som ett skämt.

### ***Vidare forskning***

I min analys har jag på grund av begränsningar i tid och utrymme behövt prioritera bort ämnen och vinklingar vilka kunde vara intressanta att undersöka vidare i fortsatt forskning. Bland annat har musiken helt utlämnats från analysen. Då *Anaconda* trots allt är en musikvideo där både musik och filmat material samverkar för att gestalta innehållet hade det varit intressant att också se till kopplingar mellan just bild, text och ljud.

Det kunde också givande att vidga analysen från de dualistiska kategorierna ”vit” och ”svart” och till exempel undersöka hur gränser för respektabilitet skiljer sig för Nicki Minaj, som är en svart kvinna men med relativt ljus hudton, jämfört med någon med en mörkare hudton. Analysen skulle också kunna beröra andra kategorier som drabbas av den vita blicken och de vita uppfattningarna kring respektabilitet.

## Referenser

### Otryckta källor

The Breakfast Club Power 105.1 [105.1BreakfastClub]. (2014, 18 December). *Nicki Minaj Interview With Angie Martinez Power 105.1* [Videofil]. Hämtad 2015-03-11 från <https://www.youtube.com/watch?v=zj8N2ZS2fto>

Björk, D. (2014, 23 September). Rumpans status: Från baktanke till huvudsak. *Svenska Dagbladet*. Hämtad 2015-01-22, från [http://www.svd.se/kultur/rumpans-status-fran-baktanke-till-huvudsak\\_3889762.svd](http://www.svd.se/kultur/rumpans-status-fran-baktanke-till-huvudsak_3889762.svd)

Garcia, P. (2014, 9 September). We're Officially in the Era of the Big Booty. *Vogue*. Hämtad 2015-01-22, från <http://www.vogue.com/1342927/booty-in-pop-culture-jennifer-lopez-iggy-azalea/>

Dickson, Å. (2014, 22 September). Rumpor väcker debatt. *Sveriges television*. Hämtad 2015-01-22, från <http://www.svt.se/kultur/rumpor-vacker-debatt>

Kyeyune Backström, V. (2014, 17 September). Om rumpan. *Sveriges Radio*. Hämtad 2015-01-22, från <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=503&artikel=5967522>

Spin. (2014). *The 101 Best Songs of 2014*. Hämtad 2015-02-05, från <http://www.spin.com/articles/101-best-songs-2014/?page=9>

Lewis, H. (2014, 22 Augusti). "Nicki Minaj's 'Anaconda' Breaks Vevo Record". *The Hollywood Reporter*. Hämtad 2015-03-14, från <http://www.hollywoodreporter.com/news/nicki-minajs-anaconda-breaks-vevo-727013>

Mokoena, T. (2014, 25 Juli). "Nicki Minaj's Anaconda cover artwork: too racy for its own good?". *The Guardian*. Hämtad 2015-03-14, från <http://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/jul/25/nicki-minaj-anaconda-cover-too-sexy-instagram>

nickiminaj. (2014, 24 Juli). Angelic. Acceptable. Lol [Instagrambild]. Hämtad 2015-03-14 från: <https://instagram.com/p/q2-usur8Wg/>

Encyclopedia Britannica. (2015). *Josephine Baker*. Tillgänglig:

<http://academic.eb.com.ezproxy.ub.gu.se/EBchecked/topic/49488/Josephine-Baker>

Encyclopedia Britannica. (2014). *Nicki Minaj*. Tillgänglig:

<http://academic.eb.com/EBchecked/topic/1904488/Nicki-Minaj>

## **Musikvideo**

Nicki Minaj (Artist), Tilley, C. (regissör). (2014). *Anaconda* [Musikvideo]. USA: Sony/ATV Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group

Sir Mix-a-Lot (Artist), Bernstein, A. (regissör). (1992). *Baby Got Back* [Musikvideo]. USA: Def American Recordings

## **Tryckta källor**

Ambjörnsson, F. (2011). *Rosa – den farliga färgen*. Stockholm: Ordfront förlag.

Durham, A. (2012). Check On It. *Feminist Media Studies*, 12(1), 35-49,  
doi:10.1080/14680777.2011.558346

Barthes, R. (2007). *Mytologier*. Lund: Arkiv förlag.

Eriksson, Y. & Göthlund, A. (2004). *Möten med bilder*. Lund: Studentlitteratur.

Guterl, M. P. (2010). Josephine Baker's Colonial Pastiche. *Black Camera*, 1(2), 25-37.  
doi:10.1353/blc.0.0025

Skeggs, B. (1999). *Att bli respektabel. Konstruktioner av klass och kön*. Göteborg: Diadalos.

Stuart, A. (1994). Looking at Josephine Baker. *Women: A Cultural Review.*, 5(2), 137-141.,  
doi:10.1080/09574049408578192

Webster's New World College Dictionary. (2004). *Twilight Zone*. Cleveland: Wiley Publishing.

Werner, A. (2002). Gränser för kvinnlighet inom populärmusik. *Evterpe*, 11,(2), 4-6.