

POTENS

IN

IMAGINIBUS

De poëtische potentie van muziekvideo's

Verbaas, J.L.
MA Thesis
Master Film and Photographic Studies
Universiteit Leiden
P.W. Verstraten
17.935 woorden
2015

Inhoudsopgave

I.	Inleiding, motivatie en de muziekvideo als postmodern beeldproduct	3
II.	Theoretisch kader	5
	Hoofdstuk 1. De definitie en afkomst van muziekvideo's	7
	1.1 Introductie	7
	1.2 Muziekvideo als onderzoeksobject.....	9
	1.3 De definitie	10
	1.4 De afkomst	12
	1.4.1 <i>Film</i>	12
	1.4.2 <i>Televisie</i>	15
	1.4.1 <i>Video Art</i>	18
	1.5 Videoclips als potentiële Poetic Cinema	22
	Hoofdstuk 2. Analyse	24
	2.1 Introductie	24
	2.2 <i>Black Hole Sun</i> (Greenhalgh, 1994)	28
	2.3 <i>Da Funk</i> (Jonze, 1997)	33
	2.4 <i>Elastic Heart</i> (Sia, Askill, 2015)	37
	2.5 <i>The Rain (Supa Dupa Fly)</i> (Williams, 1997)	43
	2.6 De poëtische potentie van muziekvideo's.....	49
	Conclusie.....	53
	Bibliografie.....	54
	Tekstbronnen	54
	Audiovisuele Media	56

I. Inleiding, motivatie en de muziekvideo als postmodern beeldproduct

Vanaf jonge leeftijd ben ik gefascineerd geraakt door muziekvideo's. In 1998 ontdekte ik als achtjarige de Nederlandse muziekzender 'The Music Factory' (TMF) en vanaf dat moment was televisiekijken voor mij nooit meer hetzelfde. De aanleiding voor mij om naar TMF te blijven staren waren twee factoren; de verscheidenheid van de video's en de doorlopende stroom van beelden die alleen onderbroken werden door reclameblokken. In die vroege jaren interesseerde de muziek mij minder dan de flitsende beelden die over het scherm gleden in een onafwendbaar tempo. Toen ik me later meer ging interesseren voor de muziek die erachter zat, bleven de videoclipps een prominent deel in mijn verbeelding van de combinatie tussen beeld en geluid.

Met de opkomst van online video, het internet en de bijbehorende digitale piraterij was ik meer geneigd om videoclipps te downloaden en deze te bekijken via de computer of links door te sturen naar vrienden. Toen uiteindelijk TMF ten onder ging in 2011 was de originele muziekzender, MTV (Music Television), al jaren daarvoor overgegaan naar een programmering die meer de nadruk legde op reality-tv. Echter, met de komst van YouTube in 2005 bood het internet wederom een mogelijkheid om videoclipps op een makkelijke manier te bereiken en bovendien te bekijken wanneer het de kijker uitkwam. Deze mogelijkheid lijkt met de toevoeging van websites zoals Vimeo en Dailymotion een blijvende trend en met de stijgende populariteit van diensten zoals Netflix en Spotify wordt het on-demand consumeren van mediaproducten (zoals muziekvideo's) een terugkerend gebruik onder mediaconsumenten.

Los van deze persoonlijke historie was mijn voornaamste motivatie voor het onderwerp van deze thesis dat er naar mijn mening niet genoeg academische aandacht is uitgegaan naar de potentie en de invloed van videoclipps als beeldproducten. In de jaren '80 en '90 was er wel degelijk serieuze (wetenschappelijke) aandacht voor muziekvideo's vanwege de opkomst van MTV als nieuw fenomeen, maar na deze periode nam die sterk af. Bovendien werden videoclipps door wetenschappers vaak getypeerd als producten van postmodernisme, wat in deze context als negatief werd gezien.¹ Vele onderzoekers zagen de video's als een "oppervlakkige warboel van onzin en spektakel met een non-lineair, non-narratief en onsamenvattend karakter".² Sinds de opkomst van MTV ontwikkelde E. Ann Kaplan zich tot een van de meest prominente onderzoekers binnen haar vakgebied. Om MTV als postmodern fenomeen te beschrijven gebruikte Kaplan postmoderne theorieën en definities zoals 'pastiche', ontwikkeld door Fredric Jameson³. Pastiche is, volgens Jameson,

¹ Frith, 2002, 278.

² Edmond, 2014, 315. Mijn vertaling.

³ Goodwin, 1987, 37.

een parodie zonder de kritische insteek; een 'lege kopie' als het ware. Dit wil niet zeggen dat deze negatieve insteek breed werd onderschreven. In zijn tekst 'Fatal Distractions: MTV meets postmodern theory' trekt Andrew Goodwin Ann Kaplan's vindingen in twijfel door te stellen dat ze zich concentreert op film- en postmoderne theorie en daardoor de stijlelementen te gemakkelijk opzij schuift en de toon van de teksten in video's over het hoofd ziet.⁴ Verder geeft Brigid Cherry in haar tekst 'From Cult to Subculture: Re-imaging of Cult Films in Alternative Music Video' aan dat, hoewel postmoderne elementen een rol blijven spelen in videoclip, er andere aspecten zoals songteksten, visuele stijl en een narratief verloop van gelijk belang zijn binnen de context van een muziekvideo.⁵ Wellicht bleek de beeldtaal van muziekvideo's voor critici in eerste instantie te banaal en onconventioneel. Zeker voor onderzoekers zoals Kaplan, die uitging van een insteek gebaseerd op feminisme en psychoanalytische filmtheorie.⁶ De toepassing van deze complexe theorieën in combinatie met de rijke beeldcultuur van traditionele cinema stak waarschijnlijk sterk af tegen de snelle opeenvolging van beelden in 'hippe' muziekvideo's, waarbij hun snelheid werd geassocieerd met oppervlakkigheid. Daarnaast was de traditie van de filmwetenschap verder gevorderd dan die van videoclip als onderzoeksonderwerp, waardoor de laatstgenoemde wellicht als ondergeschikt gezien werd.

Een van de weinige auteurs die deze negatieve insteek vermijdt door videoclip als een legitieme kunstvorm te hanteren is Carol Vernallis. Door naast beeldkenmerken ook externe aspecten van de muziekvideotraditie te verkennen (zoals onder andere de invloed van regisseurs en songteksten), suggereert ze dat videoclip als onderzoeksobject een dieper liggende potentie kunnen blootgeven. Ze geeft in de introductie van haar boek *Unruly Media* (2013) aan dat videoclip in hun beginjaren als producten van platenmaatschappijen werden gedefinieerd, terwijl met de komst van online video en de neergang van de (traditionele) muziekindustrie de video's simpelweg gekenmerkt kunnen worden als een verhouding tussen beeld en geluid "dat we als zodanig erkennen".⁷ Hoewel Vernallis zelf erkent dat 'een verhouding tussen beeld en geluid' te breed is geformuleerd, biedt dit naar mijn mening een goed uitgangspunt om videoclip te definiëren.

De definitie van muziekvideo's zal ik in het eerste hoofdstuk van deze scriptie onderzoeken door de verwantschap tussen videoclip, film, televisie en videokunst te verkennen. De verhoudingen tussen videoclip en de verschillende media zouden niet alleen meer kunnen zeggen over de definitie, maar ook over de afkomst van deze muzikale en visuele traditie.

⁴ Goodwin, 1993, 47-48.

⁵ Cherry, 2009, 125.

⁶ Goodwin, 1987, 36.

⁷ Vernallis, 2013, 11.

II. Theoretisch kader

In het eerste hoofdstuk staat de genealogie van videoclip centraal; hier zal ik achterhalen in hoeverre muziekvideo's afstammen van gerelateerde media zoals televisie, film en nieuwe media. Daarnaast zal ik duidelijk maken hoe een videoclip wordt gedefinieerd en uit welke elementen het kan bestaan. Om een totaalbeeld van deze kenmerken te schetsen maak ik gebruik van teksten met een verschillend karakter; sommige zullen zich meer richten op de structuur en opbouw van muziekvideo's, waar andere videoclips proberen te verbinden met andere kunstvormen zoals poëzie en performance.

De teksten van auteurs zoals Simon Frith, Joe Gow, Marsha Kinder en Alf Björnberg stammen uit de begintijd van videoclips (jaren '80 en begin jaren '90) en concentreren zich meer op de vorm en de structuur van muziekvideo's dan op de inhoud. De uitzondering hierop is Joan Lynch die met haar tekst 'Music Videos: From Performance to Dada – Surrealism' (1984) de clichés die destijds in muziekvideo's voorkwamen probeert te analyseren. Na het bekijken van honderden video's benadrukt ze in haar conclusie dat videoclips een kunstvorm zijn en spreekt ze haar hoop uit dat ze ook als zodanig gezien worden.⁸ De relevantie van Lynchs stelling zal duidelijker worden als ik in het eerste hoofdstuk de verwantschap tussen videoclips en videokunst nader zal onderzoeken. De teksten van Holly Rogers en Maria Napoli geven meer achtergrond bij de relatie tussen de tradities van videoclips en videokunst. In de relatie tussen muziekvideo's en (muziek-)televisie zal ik onder andere de tekst 'MTV: The Medium Was the Message' uit 2006 gebruiken, waarin auteur Steve Jones met een historische blik de muziektender MTV onderzoekt.

Het zwaartepunt van deze scriptie ligt bij het tweede hoofdstuk. Zoals eerder aangegeven, werden videoclips in hun beginjaren als kunstvorm weinig serieus genomen, mede vanwege de aantrekkingskracht voor de jeugd en hun schijnbaar onsamenhangende afwisseling van beelden. Dankzij de ontwikkeling van stilistische conventies binnen cinema was er een meetlat gelegd waar videoclips aannemelijk niet aan konden voldoen. Echter, er zou omgekeerd gesteld kunnen worden dat muziekvideo's een rijke cinematografische stijl kunnen aannemen en op een speelse manier met filmconventies omgaan.

Binnen de filmtraditie was er een historische praktijk gegroeid hoe (het verhaal van) een film opgebouwd zou moeten worden, waarmee volgens de Italiaanse regisseur Pier Paolo Pasolini de 'oorspronkelijke vrijheid' van cinema was uitgehold. In zijn artikel over *poetic cinema* betoogde Pasolini dat er voor filmmakers geen voorgeschreven regels bestaan en dat het de taak is van de cineast om de onconventionele aard van cinema te

⁸ Lynch, 1984, 57.

verkennen. In deze thesis wil ik de vraag centraal stellen of videoclipen niet veel dichterbij deze geest van Pasolini's essay over poëtische vrijheid staan dan dat videoclipen de conventies van 'reguliere' films volgen. Pasolini pleitte voor het irrationele karakter van cinema dat voortkomt uit een potentiële oneindigheid van beeldassociaties. Door de onconventionele beeldtaal van muziekvideo's lijkt de samenkomst van Pasolini's poëtische cinema en videoclipen in ieder geval in theorie interessant te zijn.

In het tweede hoofdstuk zal ik vier videoclipen naar mijn keuze analyseren aan de hand van *close reading* om ze vervolgens te vergelijken met de kenmerken van poëtische cinema. De video's die ik zal onderzoeken zijn *Black Hole Sun* (Greenhalgh, 1994) van Soundgarden, *Da Funk* (Jonze, 1997) van Daft Punk, *Elastic Heart* (Sia, Askill, 2015) van Sia en *The Rain (Supa Dupa Fly)* (Williams, 1997) van Missy Elliott. In de volgorde van de analyses zal opvallen dat de onderzochte video's gaandeweg steeds meer abstract worden. Per video zal ik me richten op de narratieve ontwikkelingen en beeldvoering binnen de video's, maar voornamelijk zal ik elementen uitlichten die naar mijn mening spreken voor het poëtische potentieel van deze vier video's. Qua wetenschappelijk schrijven zal ik onder andere gebruik maken van de tekst 'Metaphor, Metaphysics and MTV' van Sue Lorch (1988), die in haar tekst nadruk legt op de vergelijking tussen videoclipen, poëzie en met name het poëtische potentieel van deze video's. Verder zal ik ook gebruik maken van een aantal recentere teksten, zoals onder meer die van Nikki Lane. In 'Black Women Queering the Mic: Missy Elliott Disturbing the Boundaries Racialized Sexuality and Gender' richt zij zich op zwarte, vrouwelijke rappers die door hun feministische positionering hip hop en R&B langzaam maar zeker een ander gezicht geven. Deze tekst is op zijn beurt relevant voor de video van Missy Elliott. In de context van poëtische cinema zal de meeste informatie komen van Pasolini's 'The Poetry of Cinema', oorspronkelijk gepresenteerd in 1965.

Ten slotte moet er duidelijk gemaakt worden dat het niet mijn doel is om videoclipen in het algemeen onder *poetic cinema* te scharen, of uit te zoeken of de vier video's er wel of niet aan voldoen. Uiteindelijk is het voor mij van belang om de drang naar een poëtische potentie binnen deze videoclipen te verkennen, die wellicht voort kan komen uit abrupte overgangen, abstracte elementen of het spelen met traditionele conventies.

Hoofdstuk 1. De definitie en afkomst van muziekvideo's

1.1 Introductie

In zijn tekst 'MTV: Medium was the Message' beschrijft Steve Jones de uitbreiding en de veranderende programmering van MTV. Jones geeft aan dat MTV niet alleen plaats vond binnen populaire cultuur, maar ook als inspiratiebron fungeerde voor andere audiovisuele media. Voorbeelden hiervan zijn de televisieserie *Miami Vice* en videoclips zoals Dire Straits' *Money For Nothing* (Barron, 1985) en Becks *MTV Makes Me Wanna Smoke Crack* (1993), die worden gedefinieerd door een nadruk op stijl en zelfreflexiviteit.⁹

Alf Björnberg gaat dieper in op deze alomvattende eigenschap van videoclips door te stellen dat door hun brede uitspreiding ze vele kunstpraktijken combineren, zoals klassieke kunst, maar ook avant-garde modernisme en popcultuur. Deze kenmerken brengt hij onder de algemene noemer van postmodernisme, maar door verdere specificatie geeft Björnberg ook aan dat deze postmodernistische kwaliteiten onder andere bestaan uit beeldelementen van televisiereclame en de advertentiekwaliteiten van muziekvideo's.¹⁰ Het promotionele aspect van videoclips speelt hier een rol in; het biedt de luisteraar een voorproefje van het werk van de artiest in de video. Dankzij de aantrekkingskracht van de video raakt de consument geïnteresseerd in het kopen van het album van de artiest, waardoor het economische aspect van muziekvideo's duidelijker wordt. In feite is de videoclip een advertentie voor de artiest.¹¹ Dit aspect wordt versterkt in video's zoals *Big Pimpin'* (Williams, 1999) en *Like A G6* (Alonzo, 2010) waar luxeproducten zoals auto's, jachten en privéjets in de beelden worden verheerlijkt.

Om niet alleen de verwantschap maar ook de verhoudingen tussen videoclips en andere audiovisuele media te kunnen begrijpen gebruikt Brigid Cherry in haar tekst 'From Cult to Subculture e.a.' het volgende citaat van John Mundy:

"(...)music video and music television 'make sense' when they are seen as part of a larger continuity, a process of aesthetic, ideological, technological and industrial convergence between popular music and the screen which had been underway throughout the [twentieth] century. From this perspective, music video can be seen as a further development in visual economy of popular music."¹²

Mundy geeft hier aan dat het van belang is om muziekvideo's te zien binnen een grotere context; een groeiende combinatie van muziek en beelden op het scherm wat een rode draad vormde tegen het eind van de twintigste eeuw. Binnen deze context kunnen videoclips

⁹ Jones, 2006, 83.

¹⁰ Björnberg, 1994, 52.

¹¹ Blaine, 1990, 6.

¹² Cherry, 2009, 124.

gezien worden als een verdere ontwikkeling van de visuele cultuur van populaire muziek. Cherry wil met het belang van dit citaat aangeven dat muziekvideo's deel uitmaken van een groter discours waar verschillende stijlen van beeldvorming in samenkomen, zoals filmesthetiek.¹³ Echter, ondanks Cherry's nadruk op deze vermenging, geeft de auteur aan dat de muziekvideo een "televisual experience" blijft.¹⁴ De complexiteit van en de tegenstelling binnen Cherry's benadering is mijns inziens verder bewijs dat muziekvideo's uit vele factoren bestaan die verder reiken dan alleen televisiebeelden.

Met dit citaat en de bevindingen van Cherry zou ik ook willen aangeven dat videoclippen gezien kunnen worden als een belangrijke stap in de ontwikkeling van populaire muziek. Door beeld ondergeschikt te stellen aan muziek en geluid - en niet vice versa - is er een vernieuwde verhouding tussen beeld en geluid ontstaan. Op deze manier kenmerkt de videoclip zich en creëert het meer visuele mogelijkheden doordat het beeld niet per se in een chronologische volgorde gevolgd hoeft te worden en het verhaal niet consistent hoeft te zijn waardoor er meer potentiële creatieve ruimte kan ontstaan.

De verwantschap tussen videoclippen en andere audiovisuele media wil ik in dit hoofdstuk verder onderzoeken aan de hand van een korte geschiedschrijving. Ik breng onderscheid aan tussen drie media; film, televisie en videokunst. Elk medium zal ik in verschillende onderdelen in contact brengen met muziekvideo's. Daarnaast is het zo dat, met het oog op het heden, er met de komst van websites zoals YouTube gezegd kan worden dat videoclippen nog steeds in overvloed worden geproduceerd, ondanks de crisis binnen de muziekindustrie begin jaren '00 van de 21^e eeuw.

Het is van belang om aan te geven dat dit niet zal dienen als een grondige geschiedschrijving, maar functioneert als uiteenzetting van factoren die de achtergrond bij mijn onderzoek opmaken. Voordat ik me hierop richt, wil ik mij eerst kort wijden aan de academische aandacht voor videoclippen en hoe dit fenomeen gedefinieerd kan worden.

¹³ Cherry, 2009, 124.

¹⁴ Cherry, 2009, 124.

1.2 Muziekvideo als onderzoeksobject

Sue Lorch geeft in haar tekst, 'Metaphor, Metaphysics and MTV' (1988) aan dat literatuurwetenschappers in eerste instantie moeite hadden om muziekvideo's als cultuurfenomeen serieus te nemen:

"The features of the rock video that make it an inappropriate artifact for the attention of literary scholars are obvious: it belongs to popular culture; its significant new feature is visual, not verbal; and its lyrics are not always accorded the status of serious poetry."¹⁵

Ondanks dat deze stelling vooral gezien moet worden in de context van literaire wetenschap zegt het naar mijn mening wel iets over de krachtige opkomst van videoclip als object van kritische discussie. Echter, midden jaren '90 liep de academische interesse in MTV en muziekvideo's sterk terug, wat gereflecteerd wordt in het volume van het wetenschappelijke discours van begin jaren '80 tot midden jaren '90.¹⁶ Carol Vernallis benadrukt dat, met betrekking tot de invloed van videoclips op moderne digitale cinema, er weinig discussie heeft plaatsgevonden tussen wetenschappers.¹⁷ Daarnaast geeft ze ook aan dat sinds begin jaren '90 filmacademici erover hebben geklaagd dat films er steeds meer uit begonnen te zien als videoclips, daarmee implicerend dat een muziekvideo 'lagere' kunst is dan cinema.¹⁸

In haar tekst 'Temporary Insanity: Fun, Games and Transformational Ritual in American Music Video' onderscheidt Lisa St.Clair Harvey zich ten opzichte van ander wetenschappelijk onderzoek naar videoclips door een meer positief uitgangspunt te gebruiken. Ze citeert een aantal auteurs, onder wie Stuart Hall, die opmerkt dat:

"[MTV] takes fragmentation, the plurality of signification, to new heights. (...) Each so-called meaningless fragment seems to me rich with connotations."¹⁹

Ondanks dat Hall MTV als een geheel ziet en niet als individuele video's, lijkt de auteur de muzikzender (en impliciet de videoclip als fenomeen) te verdedigen. Dit doet hij door te benadrukken dat de beelden niet betekenisloos, maar juist rijk aan connotaties zijn. Harvey's positieve benadering van videoclips wordt verder bevestigd doordat ze zich achter Pat Auferheide's stelling schaaft dat muziekvideo's onbeperktheid uitstralen en een alternatieve wereld aanbieden waar het beeld de realiteit voorstelt.²⁰

¹⁵ Lorch, 1988, 143.

¹⁶ Jones, 2006, 84.

¹⁷ Vernallis, 2013, 69.

¹⁸ Vernallis, 2013, 94.

¹⁹ Hall in St.Clair Harvey, 1990, 40. Vrij vertaald.

²⁰ St. Clair Harvey, 1990, 41.

Steve Jones stelt dat videoclipen en MTV in het algemeen niet te vermijden waren voor onderzoekers aan het begin van jaren '80. Volgens Jones bood MTV als onderzoeksonderwerp aan wetenschappers de mogelijkheid om populaire theorieën, zoals postmodernisme, te analyseren. Deze aantrekkingskracht bestond voor een groot deel uit de populariteit van MTV in de Verenigde Staten in de jaren '80, maar werd ook mede mogelijk gemaakt doordat de video's dienden als een diverse voorraad aan teksten en uitingen die voorhanden waren. Bovendien bood het de mogelijkheid aan wetenschappers om populaire muziek, film en (jongeren)cultuur te doorgronden.²¹

Met de bovenstaande voorbeelden van wetenschappers die hebben bijgedragen aan het discours van videoclipen wil ik aangeven dat academische interesse in muziekvideo's zich beperkte tot kwesties over populaire theorieën, popcultuur en het contrast ten opzichte van film. Hoewel deze wetenschappelijke kwesties wellicht legitiem zijn, presenteert het naar mijn mening een verkeerd beeld door aandacht weg te sturen van de muziekvideo als potentieel veelzijdige kunstvorm. Als voorbeeld heeft Vernallis zich met boeken zoals *Experiencing Music Video* e.a. (2004) en *Unruly Media* (2013) opgesteld als een wetenschapper die videoclipen als fenomeen serieus neemt en zo breed mogelijk tracht te analyseren. Zij probeert de horizon van videoclipen te verbreden door niet alleen hun beeldcultuur, maar ook aspecten van representatie, jeugdcultuur, muziekgenre's en etniciteit in acht te nemen. Verder schuwt ze niet om de dialoog aan te gaan tussen filmtheorie en de invloed van muziekvideo's daarop.

In de geest van Vernallis wil ik in deze scriptie de het poëtische bereik van videoclipen nader onderzoeken. Vooral omdat er in videoclipen een (potentieel) interessantere relatie kan ontstaan tussen beeld en geluid dan bij traditionele cinema waar gestreefd wordt naar een veel naadlozere afstemming tussen het visuele en het auditieve.

1.3 De definitie

Het is een gangbare opvatting over de videoclip dat deze fungeert als beeldende ondersteuning bij een popnummer. De muziekvideo combineert beeld met muzikaal geluid op een manier waarbij de single centraal staat. Dit wil zeggen dat het beeld ondergeschikt is aan (en beter afgestemd op) het geluid; de lyrics en melodie. Anders dan bij een film waar een soundtrack wordt gecomponeerd (of gezocht) bij de beelden en het verhaal, is er bij een muziekvideo eerst de muziek en vervolgens wordt daarbij een clip gemaakt. Hoe vanzelfsprekend dit ook klinkt, toch zijn daarbij een aantal aanvullende opmerkingen te plaatsen.

²¹ Jones, 2006, 84.

Ten eerste speelt *performance* een belangrijke rol in de visuele context van een muziekvideo. Dans en de aanwezigheid van de artiest zijn prominente elementen binnen dit concept van performance.²² Een voorbeeld hiervan is de recente populariteit van *Elastic Heart* (Sia, Askill, 2015) waar Hollywood acteur Shia LaBeouf en kindster Maggie Ziegler een interpretatieve dans opvoeren in een stalen kooi binnen een verlaten warenhuis. Daarnaast bestaan er video's zoals *Crank That (Soulja Boy)* (Resteghini, 2007) en *Gangnam Style* (Cho Soo-hyun, 2012) waar dans zo'n centrale rol speelt dat kijkers vervolgens weer video's van zichzelf maken waarin ze de performance in de muziekvideo proberen na te bootsen. Door deze praktijk krijgt de beleving van de muziek een andere wending, doordat het nummer (dankzij de video) refereert aan de performance en vice versa.

Ten tweede biedt de videoclip een mogelijkheid aan de filmmaker om te spelen met cameratechnieken. Muziekvideo's zijn vaak onderhevig aan extreme *close ups*, *super imposition*, het gebruik van special effects, *dolly tracking*, snelle montage en andere technieken die de aandacht vragen van het publiek.²³ Het hoge tempo van muziekvideo's en het gebruik van extreme cameratechnieken kan leiden tot abstractie. Joan Lynch merkt op dat toepassing van deze technieken direct afstamt van klassieke experimentele film.²⁴

Er bestaat een aantal factoren die het definiëren van muziekvideo's problematiseren, zoals de vele platforms waarop de clips worden geplaatst²⁵ en de vrijheid van conventies op het gebied van zowel narratieve structuren, genres en cameratechnieken. Vernallis benadrukt deze problematiek en stelt het volgende:

"Music video is hard to evaluate. The genre possesses an odd particularity, comprised of intangibles that have analogs to pop music like syncopation, rubato, articulation, and grain; it's fragile."²⁶

Vernallis impliceert dat er factoren zijn in de constructie van videoclips die 'ongrijpbaar' en 'fragiel' zijn. Waarschijnlijk geeft ze met dit citaat aan dat videoclips als fenomeen moeilijk te definiëren en analyseren zijn, omdat muziekvideo's dankzij de speling tussen beeld en geluid meer uitgaan van een stemming dan een uitgesproken structuur. Verder kan het beeld redelijk onafhankelijk van de muziek opereren, waardoor de video zelf lastig te duiden is.

²² Lynch, 1984, 54.

²³ Lynch, 1984, 54.

²⁴ Lynch, 1984, 56.

²⁵ Deze variëren van websites als Youtube tot digitale televisiekanalen, smartphones en videogames.

²⁶ Vernallis, 2013, 211.

1.4 De afkomst

1.4.1 Film

In de verhouding tussen cinema en videoclip zijn er vele vergelijkingen te maken waaruit blijkt dat makers van muziekvideo's een neiging hebben om hun beeldproducten aan cinema te meten. Er zijn video's die bekendheden uit Hollywood inzetten als focus van hun video zoals acteurs Christopher Walken in *Weapon of Choice* (Jonze, 2001) en Shia LaBeouf in *Elastic Heart* (Sia, Askill, 2015). De auteursfactor - het idee dat een regisseur als kenmerkend auteur fungeert met een herkenbare stijl - is aanwezig in video's van regisseurs Spike Jonze, Chris Cunningham, Michel Gondry, Hype Williams en Michael Bay, allen bekende videoclipregisseurs waarvan enkele de overstap hebben gemaakt naar (korte) films en Hollywood. Verder bestaat er de narratieve neiging om muziekvideo's te presenteren als mini-verhalen zoals in onder andere *Small Town Boy* (Rose, 1984), *Coffee and TV* (Jennings, 1999), *If I Were A Boy* (Nava, 2008) en *Stan* (Atwell, 2002). Daarnaast zijn er vele video's die films, genres of elementen uit Hollywood kopiëren of simpelweg parodiëren zoals Madonna's versie van Marilyn Monroe in *Material Girl* (Lambert, 1985) of horror clichés als de pastiche van Dr. Jekyll en Mr. Hyde in Ozzy Osbourne's *Bark At The Moon* (Raskin, 1983). Birgid Cherry merkt op dat vele alternatieve muziekgenres cultfilms gebruiken als inspiratiebronnen voor hun muziekvideo's, zoals te zien is in onder andere *Intergalactic* (Yauch, 1998) en *Sabotage* (Jonze, 1997) van The Beastie Boys. Cherry merkt op dat in deze video's respectievelijk aan Japanse monster- en robotfilms en stereotype politieseries uit de jaren '70 wordt gerefereerd.²⁷

Een onmiskenbaar verschil is dat in cinema de muziek in dienst staat van de beelden, terwijl in videoclips het tegenovergestelde het geval is. Vernallis merkt op dat editors een belangrijke rol spelen in de verhouding tussen het visuele en het aurale, omdat zij de structuur van een video kunnen bepalen.²⁸ Ze komt tot deze conclusie bij haar analyse van video *99 Problems* (Romanek, 2004), waar de regisseur vooral sfeerbeelden in New York had gefilmd en het structureren van de video aan zijn editor had overgelaten.

Met betrekking tot de combinatie van beeld en geluid is het wellicht relevant om terug te gaan naar eerdere cinematradities, zoals animatie en experimentele film. Maria Napoli refereert in haar tekst 'Short Review of the Relationship between Video, Music and Art' aan *Steamboat Willie* (Disney, 1928) en *Ballet Mécanique* (Léger, 1924), allebei vergezeld van een orkestrale soundtrack, als voorbeelden van vroege mediaproducten die muziek en beeld

²⁷ Cherry, 2009, 126.

²⁸ Vernallis, 2013, 72.

nader tot elkaar brachten²⁹. Allebei deze films brengen dans en beweging als een belangrijk element naar voren in hun beeldcultuur, wat logischerwijs ook van belang is in videoclipps. In de context van muziekvideo's biedt Disney's *Steamboat Willie* een interessante combinatie van muziek en beeld, wat een directe invloed heeft op de kijkerservaring.

In *Steamboat Willie* lijkt de muziek onderdanig te zijn aan het beeld, maar de getekende karakters bewegen, praten en fluiten op de maat en in de melodie van de muziek, waardoor de hiërarchie tussen beeld en geluid wegvalt. Er worden zelfs muzieknoden tot leven gewekt in de tekenfilm, waar dieren en personages als muziekinstrumenten kunnen fungeren en vice versa. Het ritme van de melodie lijkt alle facetten van de animatie in beweging te zetten, van de stoomboot tot de karakters. Yasco Horsman benadrukt dit aspect in 'Steamboat Willie: Towards a Mickey Mouse version of apparatus theory':

"Mickey's body swings to the cadence of the music on the soundtrack and the machines he is a part of, much like our bodies are affected by the pulse of the beat and the melodies on the films' soundtracks and the rhythm of the animated images."³⁰

Mickey's lichaam, zowel als dat van de kijker, staat onder invloed van cadans van de muziek en tegelijkertijd het ritme van de getekende beelden. Met het benadrukken van deze elementen suggereert Horsman dat *Steamboat Willie*, door de kijker direct aan te spreken, actief het publiek aanmoedigt om met hun lichaam deel te nemen aan de beweging.³¹ Het actieve contact met de kijker door beweging en een directe blik in de camera is ook terug te zien in muziekvideo's, zoals bijvoorbeeld *Woo-Ha!! Got You All in Check* (Williams, 1996) waar rapper Busta Rhymes uitbundig in de camera schreeuwt. Deze actieve benadering van het publiek staat in contrast met de passieve en voyeuristische houding van de kijker die wordt geassocieerd met traditionele cinema.

Dankzij de belangrijke rol van muziek en geluid in *Steamboat Willie* lijkt het wel alsof alle facetten binnen de animatie erdoor gecontroleerd worden. Dit heeft te maken met de opkomst van geluidstechnologie binnen film en het gebruik daarvan door Disney.³² Echter, Daniel Goldmark erkent dat het succes van het spel tussen muziek en beeld binnen animatie ook te maken heeft met het karakter van tekenfilms. Hij stelt dat muziek in animaties de rol overneemt van soundtracks in speelfilms; het geeft de setting aan en suggereert de emotionele staat van het publiek.³³ Hiermee impliceert de auteur dat muziek in tekenfilms een grotere rol speelt dan in traditionele cinema; in tegenstelling tot filmbeelden staat een

²⁹ Napoli, 2012, 34.

³⁰ Horsman, 2015, 76.

³¹ Horsman, 2015, 76.

³² Telotte, 135, 2008.

³³ Hung, 83, 2007.

tekening immers los van een context of beweging en moet het door muziek en animatie 'tot leven gewekt' worden.

Goldmark merkt op dat deze aanvankelijke levensloosheid niet nadelig hoeft te werken; het biedt de mogelijkheid tot het spelen met tegenstellingen zoals diëgetisch/non-diëgetisch en brongeluid/achtergrondmuziek.³⁴ Dit speelse kenmerk kan ook teruggevonden worden in muziekvideo's zoals *Clint Eastwood* (Hewett, Candeland, 2001) en *Poor Leno* (Arthur, 2001) die hevig leunen op muziek, animatie en geluidseffecten binnen hun respectievelijke beeldcultuur.

In de genealogie van videoclippen kunnen later in de 20^e eeuw, namelijk in de jaren '60 en jaren '70, ook voorlopers van muziekvideo's gevonden worden. Napoli refereert hier aan de populariteit van *rockumentaries*, televisieprogramma's zoals *Top of the Pops* (uitgezonden door de BBC vanaf 1964) en korte films ter promotie van een single zoals *Bohemian Rhapsody* (Gowers, 1975).³⁵ Naast deze voorbeelden zou ik zelf graag *Woodstock* (Wadleigh, 1970) willen toevoegen. Ondanks dat deze film wordt bestempeld als documentaire bestaat de beeldvoering vooral uit de performances van artiesten en is *Woodstock* door zes verschillende filmmakers gemonteerd. Een van deze cineasten was Martin Scorsese, die dankzij zijn connectie met Hollywood het filmische karakter van de film benadrukt terwijl het in feite ook een hele lange muziekvideo kan voorstellen.

Waar de videoclip en cinema overduidelijk samenkomen is in de muziekvideo's die Hollywoodfilms promoten. Voorbeelden hiervan zijn onder andere *Deeper Underground* (Lipscombe, 1998) ter promotie van *Godzilla* (Emmerich, 1998), dat zich nota bene afspeelt in een bioscoopzaal en *Try Again* (Isham, 2000) die deel uitmaakte van de soundtrack van *Romeo Must Die* (Bartkowiak, 2000). Hier worden beelden van zangeres Aaliyah afgewisseld met beelden van Hollywoodacteur Jet Li.³⁶

Videoclips lijken zich op basis van de bovenstaande vindingen te centreren rond promotie van popsongs of Hollywoodfilms. Geldt dit dan ook voor de vele amateurs die hun video's plaatsen op een platform als YouTube? Mijns inziens hebben deze muzikanten niet als doel geld te verdienen als wel aandacht te vragen voor hun muziek. Dit wordt verder bekrachtigd door fans die zelf videoclips monteren van beeldmateriaal van hun favoriete artiesten, zoals de *fan made* video voor het nummer 'Shake it Off' van Taylor Swift.³⁷ Vernallis noemt deze fans *prosumers* (*producers/consumers*) en stelt dat deze minstens

³⁴ Hung, 83, 2007

³⁵ Napoli, 2012, 35.

³⁶ Jet Li en Aaliyah vervulden tevens de hoofdrollen in de film.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=0nTmlIA5NN0>, bezocht op 19-01-2015.

evenveel en zo niet meer muziekvideo's uploaden naar YouTube als bedrijven zoals 'VEVO',^{38, 39}

In de context van speelduur komen cinema en muziekvideo's dichterbij elkaar, waar de videoclip zo vrij is van formele structuren dat het soms wel 10 tot 15 minuten kan duren, wat meer in de richting gaat van korte films. Dit wordt benadrukt door de populariteit van langere videoclips met cinematografische karakters door de jaren heen, zoals *Thriller* (Landis, 1983) en *Marry the Night* (Gaga, 2011), beide video's met een speelduur van rond de 13 minuten.

1.4.2 Televisie

De Amerikaanse zender MTV (Music Television) ontstond in eerste instantie vanwege commerciële overwegingen; om videoclips als product te verkopen. Deze zender kwam tot stand dankzij de samenwerking tussen John A. Lack en Robert W. Pittman om hun satelliettelevisiebedrijf uit te breiden met een muziekzender. Eén jaar later werden de eerste golven van MTV de lucht in gestraald met het expliciete doel om te dienen als advertentieplatform aan de hand van het uitzenden van videoclips. De platenmaatschappijen zagen destijds hun verkoop gestaag dalen en besloten zelfs de eerste paar jaar hun video's gratis aan MTV te bieden.⁴⁰

De populariteit van deze zender in de jaren '80 en '90 is door wetenschappers aangestipt als een belangrijke factor in de opkomst van de muziekvideo. Marsha Kinder bestempelt de zender als platform dat door overdrijving en dramatisering de unieke aspecten van televisie aantoonde, en specifiek het verschil tussen het medium en cinema.⁴¹ MTV bood destijds een 24-uurs programmering aan met videoclips die heel de dag door werden afgespeeld. De stijl van de zender werd gekenmerkt door snelle montage, goedkope beeldkenmerken geïnspireerd door jeugdcultuur, lage vormen van humor, seks en actiescènes.⁴² De zender zou zich vooral beperken tot muziek uit de top 40 en door de connectie met de platenmaatschappijen was MTV waarschijnlijk gebonden aan verkoop- en kijkcijfers. Dit doet weinig af aan de kracht van de zender als platform voor muziekvideo's, maar kan wel het spectrum vernauwen van video's waar het publiek destijds aan werd blootgesteld.

³⁸ VEVO is opgericht door grote labels als Universal en Sony. Vooral grote artiesten brengen hun videoclips uit onder de noemer van dit bedrijf.

³⁹ Vernallis, 2013, 208.

⁴⁰ Weiss, 2009, 89.

⁴¹ Kinder, 1984, 2.

⁴² Vernallis, 2013, 69.

Sinds MTV begon met uitzenden in 1981 werd de zender al snel een cultureel fenomeen. Dit breidde zich uit van de Verenigde Staten naar de hele wereld, waar vanaf eind jaren '80 internationale versies van de zender werden gelanceerd.⁴³ De kijkers van de televisiezender werden blootgesteld aan een constante stroom van videoclip, die alleen onderbroken werd door advertenties. Gezien de eerder genoemde overeenkomsten van muziekvideo's met reclamefilmmpjes lijkt de programmering te bestaan uit een voortdurende stortvloed aan beelden. Daarnaast zijn videoclips, net als advertenties, gericht op massaconsumptie. Volgens Kinder ligt het aspect van herhaling aan de basis van een van de meest belangrijke elementen van videoclips; de connectie die de kijker maakt door het geluid van de popsong te verbinden met de beelden van de muziekvideo.⁴⁴ Zo kan de kijker zelfs zonder beelden de verbinding maken tussen beeld en geluid en belandt mogelijk in een cirkel van associaties tussen beelden en popmuziek, waardoor de beeldenstroom aan kracht toeneemt.

Deze stroom van beelden kan logischerwijs geassocieerd worden met Raymond Williams' concept van *flow*; een veelgebruikte definitie in televisiestudies. Flow wordt door Williams als volgt gedefinieerd:

"A single irresponsible flow of images and feelings, designed to prevent the viewer from summoning up enough energy to get out of the chair. (...) the reiterated process of exciting things to come".⁴⁵

Williams spreekt hier over een afzonderlijke, ontoerekenbare stroom aan beelden, ontworpen om het publiek net genoeg te boeien zodat deze blijft kijken. Dit wordt mede bereikt door de kijker een voortzetting van ontdekking en stimulatie te beloven, wat weer resulteert in een steeds herhalend proces van prikkelende beelden.⁴⁶

Er kan gesteld worden dat MTV en zijn programmering van videoclips zich uitstekend lenen voor Williams' definitie van flow. Als dit gekoppeld wordt aan Kinder's nadruk op herhaling lijkt de stroom aan muziekvideobeelden inderdaad onstuitbaar, zolang de televisie maar afgestemd blijft op MTV of een soortgelijke zender. Deze impressie van een stroom wint aan kracht dankzij de excessieve technieken die videoclipmakers hanteren; veelal gekenmerkt door extreme close ups, snelle montage, felle lichtflitsen en opvallende kleurcombinaties. Deze beeldelementen hebben de potentie om de aandacht van de kijker constant vast te houden, mede door de korte speelduur en de snelheid waarmee de video's elkaar opvolgen.

⁴³ Jones, 2006, 85.

⁴⁴ Kinder, 1984, 3.

⁴⁵ Williams geciteerd in Corrigan, 2012, 92. Mijn vertaling.

⁴⁶ Williams geciteerd in Corrigan, 2012, 92. Mijn vertaling.

Binnen het verkennen van de term flow bestaat er – in de context van videoclip - een mogelijkheid dat de onafgebroken stroom wordt onderbroken. De flow wordt namelijk vooral gedomineerd door beelden, terwijl in muziekvideo's de muziek de beeldvoering voortdrijft en niet andersom. Zonder de programmering om de flow te stuwen zou de stroom stopgezet kunnen worden en de keuzevrijheid van de muziekvideokijker toenemen. Dit proces leek in de jaren '90 en '00 tot stand te komen, toen de programmering van MTV begon te veranderen en de nadruk verschoof van videoclips naar live programmering en reality-tv, met programma's zoals *The Real World* (1992 - heden) en *The Osbournes* (2002 - 2005). Steve Jones geeft aan dat MTV destijds met deze nieuwe programmering het doel had om de aandacht van kijkers langer vast te houden, wat in contrast staat met videoclips die gemiddeld drie minuten duurden.⁴⁷

Dankzij deze verandering in programmering en concurrentie van andere in de tussentijd opgerichte zenders distantieerde MTV zich steeds meer van videoclips. Daarnaast werd met de opkomst van internetpiraterij en de toenemende internetsnelheid online video steeds populairder. Terwijl de identiteit van MTV veranderde, werd de programmering van videoclips verplaatst naar afsplitsingen van de zender, zoals VH1, MTV2 en andere vergelijkbare zenders die nu hun plaats hebben gevonden in het aanbod van digitale televisie.

Binnen een medialandschap met invloeden van het (steeds populairder wordende) internet, digitale televisie en muziekpiraterij leek de aandacht te verschuiven naar een digitale mediacultuur en een mogelijk grotere vrijheid van mediakeuze bij het publiek. Vernallis benadrukt dat dit medialandschap tegenwoordig is gekenmerkt door de *media swirl*; een oneindige horizon waar mediagebruikers wisselen van (online) muziekvideo naar videogames op een smartphone en van viral video's op YouTube naar een speelfilm.⁴⁸

Ondanks de toenemende onafhankelijkheid van videoclips ten opzichte van televisie, is het moeilijk te beargumenteren of de video's even populair zouden zijn geweest zonder MTV of soortgelijke zenders. Vernallis merkt op dat MTV in de jaren '80 en '90 moeilijk te krijgen was zonder satelliettelevisie en muziekvideo's daardoor schaars op televisie te zien waren.⁴⁹ Het is dus niet zo dat elke televisiekijker toegang had tot de muziekzender en videoclips waren tot voor kort wellicht niet zo'n wijdverspreid cultureel fenomeen. Inmiddels zijn dankzij YouTube vele videoclips binnen handbereik, maar Vernallis stelt dat (onder andere) vanwege het grote aanbod aan video's op de site de definitie van muziekvideo's

⁴⁷ Jones, 2006, 87.

⁴⁸ Vernallis, 2013, 3.

⁴⁹ Vernallis, 2013. 208.

geproblematiseerd wordt.⁵⁰ Ze speelt hier in op de populariteit van *viral videos*, die door hun verschillende vormen en lengtes het onderscheiden van muziekvideo's vermoeilijken.

Wat de verwantschap tussen videoclipps en televisie (en met name MTV) betreft zou ik willen stellen dat zonder MTV muziekvideo's niet zo'n groot aandeel hadden gehad in het aanbod van beelden waar een mediagebruiker tegenwoordig aan wordt blootgesteld. Echter, ik denk dat de huidige populariteit van videoclipps niet zo hoog zou zijn geweest zonder de keuzevrijheid die tegenwoordig bestaat op online videodiensten en digitale televisie.

1.4.3 *Video Art*

In het kader van videoclipps is het bespreken van videokunst niet alleen relevant vanwege hun lexicale verwantschap, maar ook vanwege het subversieve en *DIY* (do it yourself) karakter van *video art*. Deze kunstvorm, die ontstond in een complexe internationale politieke omgeving, maakte gebruik van bestaande kunstconventies en audiovisuele technologie om hiermee vervolgens een eigen traditie te creëren.⁵¹ Gelijk aan videoclipps ontstond videokunst als alternatief antwoord op televisie en bood het dankzij de technologie een mogelijkheid om politieke en sociale veranderingen en vorming van nieuwe kunststromingen vast te leggen.⁵² Verder zie ik videoclipps als de commerciële variant (dankzij de exploitatie door muzieklabellen en televisiezenders) van *video art* waar filmmakers op een nieuwe manier kunnen experimenteren met video.

Het ontstaan van videokunst is vooral te danken aan de vooruitgang van videotecnologie in het midden van de 20^e eeuw. Sony's *Portapak* stelde artiesten en activisten vanaf 1965 in staat om hun eigen films en video's te maken waardoor een zekere democratisering van de filmindustrie in gang werd gezet.⁵³

Michael Rush stelt in de introductie van zijn boek *Video Art* (2007) dat video al snel een gewichtig medium werd, gekenmerkt door veelzijdigheid en op handen gedragen door kunstenaars, documentairemakers, choreografen en politiek gekleurde activisten. Dit medium omarmde de vele kunstvormen die destijds voor handen waren, zoals abstractie, conceptuele performance en pop art.⁵⁴ Naast de technologische vooruitgang in de filmindustrie stimuleerde ook de toenemende populariteit van televisie na de Tweede Wereldoorlog het gebruik en toepassing van het videomedium. Televisie bood als medium een steeds meer uitbreidend landschap van diverse programmering en technologie, zoals die van videotecnologie waar nieuwsprogramma's al gebruik van maakten voordat

⁵⁰ Vernallis, 2013, 209.

⁵¹ Rush, 2007, 13.

⁵² Rush, 2007, 14.

⁵³ Rush, 2007, 7.

⁵⁴ Rush, 2007, 8.

videokunstenaars dat deden.⁵⁵ Als antwoord op de culturele dominantie van televisie begonnen videokunstenaars eind jaren '60 vooral beelden te creëren die visueel afwijkend waren van de televisieprogrammering.⁵⁶ Technologisch gezien is videokunst inmiddels achterhaald. Sinds de opkomst van deze kunstvorm is de technologie vervangen door CD, DVD en vervolgens Blu-ray en digitale mediadragers. Desondanks is videokunst relevant gebleven in museumcollecties en bleven de kunstenaars dezelfde esthetiek hanteren met digitale video als voorheen.⁵⁷

Holly Rogers tracht in haar tekst 'The Unification of the Senses' (2011) video art als kunstvorm meer met muziek dan met cinema te associëren, waardoor de verwantschap tussen videokunst en muziekvideo's duidelijker lijkt te worden. Ten eerste stelt ze dat video- en muzikale kunst in de jaren '60 van de vorige eeuw hand in hand gingen vanwege samenwerkingen tussen componisten en videokunstenaars.⁵⁸ Ten tweede merkt Rogers op dat video, in tegenstelling tot cinema, geen traditie kent. Dit wordt mede benadrukt dankzij het gebrek aan historische bagage van deze nieuwe kunstvorm. Verder citeert ze David Ross die pleit dat video "(...) geen lasten draagt met betrekking tot vorm" en dus niet aan een bepaald format gebonden is.⁵⁹ De mogelijke 'vader van de videokunst' (Nam June Paik) prees, volgens Rogers, de potentie van de kunstvorm om kunstenaars te "bevrijden van traditionele kunsttechnieken".⁶⁰ Ten slotte stelt Rogers dat videokunst meer overeenkomsten heeft met muziek dan met visuele tradities, zoals film en televisie. De auteur merkt op dat ze zelf prefereert om te spreken van *video art-music*⁶¹, niet alleen vanwege de connectie met componisten zoals Cage en Reich, maar ook doordat videokunst afstamt van de "(...) magnetische technologie van geluidsopnamen (...)", in tegenstelling tot de chemische technologie van de fotografische afkomst van film.⁶² Dit argument versterkt Rogers met de opmerking dat in tegenstelling tot televisie en video in het productieproces van film de combinatie van beeld en geluid altijd een vertraging oplevert (dankzij post-productie en aparte beeld- en geluidsopnamen).

Beide kunstvormen kunnen volgens Rogers worden verbonden met muziek. Verder zou er, naast videokunst, ook van muziekvideo's gezegd kunnen worden dat ze grotendeels 'zonder traditie' zijn. Hoewel er clips zijn die filmverhalen-in-een-notendop vertellen, neigen veel videoclipen vanwege hun abstractere vormen meer naar videokunst dan naar cinema.

⁵⁵ Rush, 2007, 14.

⁵⁶ Hornbacher, 1985, 191.

⁵⁷ Rogers, 2011, 401.

⁵⁸ Rogers, 2011, 402.

⁵⁹ Ross geciteerd in Rogers, 2011, 403. Mijn vertaling.

⁶⁰ Rogers, 2011, 403. Mijn vertaling.

⁶¹ Rogers, 2011, 404. Mijn cursieven.

⁶² Rogers, 2011, 407.

Een connectie tussen videokunst en muziekvideo's wordt meer evident als men de term 'visual music' in het discours van videoclip opneemt. Visuele muziek is een term die vaak gebruikt wordt in de context van audiovisuele producties.⁶³ De definitie is, naast een referentie aan 'absolute film' van de jaren '20 en '30 van de vorige eeuw, toepasbaar op het samenkomen van muzikaal geluid en bewegend beeld⁶⁴. Dit samenkomen kan plaatsvinden op verschillende platforms, van tentoonstellingen in musea tot nachtclubs. Voorbeelden van moderne kunstenaars die toegeschreven kunnen worden aan visuele muziek zijn Ryoji Ikeda en Carsten Nicolai. Deze artiesten werken niet alleen met de combinatie van beeld en geluid, maar manipuleren ook een van deze twee factoren. Deze manipulatie, zoals bijvoorbeeld het geluid dat wordt omgezet in een beeldend element, is te zien en te horen in Ikeda's *The Transfinite* (2011). In dit kunstwerk wordt computerdata omgezet in geluid, wat op zijn beurt weer als projectie op een scherm gerepresenteerd wordt.

Er moet gesteld worden dat visuele muziek een brede term is, waar vele kunstvormen zoals VJ-werk, videokunst, videoclips en animaties onder kunnen vallen. Friedemann Dähn meent zelfs dat er geen "objectieve parameters bestaan waarmee visuele muziek zou kunnen worden uitgelegd".⁶⁵ Niettemin plaatst hij visuele muziek tussen schilderkunst – dat beweging en muzikale tonen uitstraalt – en door geluid gedreven speelfilms.⁶⁶ Uiteindelijk beschrijft de auteur visual music als 'zichtbare muziek' of muziek die zichtbaar is gemaakt, waar een gelijke en betekenisvolle synthese van het zicht- en hoorbare plaatsvindt.⁶⁷ Matthias Weiss impliceert een connectie tussen muziekvideo's en visual music door de beelden in visual music (vooral getoond in clubs, door VJ's) te kenmerken als een *uitlokker* van performance, waar de beelden in een bewegende en ritmische structuur elkaar afwisselen en een dansend publiek aansporen om zelf hun lichaam te laten *performen*.⁶⁸ Daarnaast zijn veel vormen van videoclips vol van performance in de vorm van dans en snel opvolgende beelden; Weiss gebruikt dan ook Missy Elliott's *4 My People* (Meyers, 2002) – een clip vol met deze bewegende en ritmische elementen – om deze verbinding tot stand te brengen.

Door tradities zoals visual music en videokunst lijkt de genealogie van muziekvideo's duidelijker te worden. Het kaderen van deze kunstvormen die plaatsvinden tussen het visuele en het auditieve verduidelijkt de grenzen van videoclips, omdat het elementen van film, televisie, videokunst en visuele muziek in zich opneemt. Dit lijkt op zijn beurt weer gepaard te gaan met conventies en tradities die zich ontwikkelen binnen de vorm van de

⁶³ Lund, 2009, 11.

⁶⁴ Lund, 2009, 11.

⁶⁵ Dähn, 2009, 149.

⁶⁶ Dähn, 2009, 149.

⁶⁷ Dähn, 2009, 149.

⁶⁸ Weiss, 2009, 96.

videoclip, zoals extreme vormen van beeldvorming, de neiging tot abstractie en de korte speelduur, waardoor de muziekvideo zich als fenomeen onderscheidt.

Zelfs voor de komst van MTV uitte deze visueel afwijkende beeldcultuur zich (in de jaren '60 en '70) vooral in (korte) films, variërend van *A Hard Day's Night* (Lester, 1964) in de stijl van een *mockumentary* en *Dead End Street* (Davies, 1966), een hommage aan het tijdperk van de stomme film met een abstract karakter.⁶⁹ Het muzikale karakter van deze films, de creatieve vrijheid die ze manifesteren en de verhouding van videoclips tot de eerder genoemde kunstvormen zoals videokunst en visuele muziek leidt ertoe dat videoclips een creatief potentieel bezitten. Deze creatieve potentie houdt in dat een muziekvideomaker geen vast regelsysteem hoeft te volgen om een videoclip te creëren en vrij is van een vooraf vastgestelde vorm of inhoud. Deze factor wil ik in het volgende onderdeel verder analyseren in relatie tot Pier Paolo Pasolini's tekst 'The Cinema of Poetry' en zijn term *poetic cinema*.

⁶⁹ Napoli, 2012, 34.

1.5 Videoclips als potentiële Poetic Cinema

De tekst 'The Cinema of Poetry', waarin de Italiaan zijn concept van poëtische film tracht uit te leggen, werd voor het eerst voorgedragen in 1965.⁷⁰ In het kort legt Pasolini het publiek van het festival voor dat cinema als medium zich leent voor een 'poëtische stijl'.⁷¹

Pasolini stelt:

"A dictionary of images does not exist. There are no images classified and ready for use. If by chance we wanted to imagine a dictionary of images, we would have to imagine an infinite dictionary, just as the dictionary of possible words remains infinite."⁷²

Anders dan schrijvers die bestaande woorden voor hun roman gebruiken, kunnen filmmakers (de auteurs van cinema) niet uit een bestaand filmlexicon putten. Zij dienen zelf de beeldcultuur van hun film of mediaproduct te creëren. Deze beeldcultuur bestaat volgens Pasolini uit 'im-signs'; individuele beelden die de regisseur uitkiest om in zijn film te verwerken. De auteur stelt dat de filmmakers deze beelden kleuren met hun persoonlijke visie en 'accent', zoals schrijvers dit doen met woorden.⁷³

Er is echter een vraagteken te plaatsen bij de claim van Pasolini; is het niet zo dat vanaf eind 19^e eeuw niet al een zekere historische praktijk binnen cinema is ontstaan? Men kan aannemen dat er bepaalde voorgeschreven regels en conventies door de jaren heen aan de oppervlakte zijn gekomen. Pasolini benadrukt dit door te stellen dat de objecten die door filmmakers worden gebruikt in hun beeldcultuur van zichzelf al zijn ingeschreven met betekenis.⁷⁴ Bijvoorbeeld: een in beeld gebrachte stoel is geen abstracte vorm, het heeft een functie en kan concepten zoals comfort en rust uitstralen. Hiermee impliceert hij dat de uitingen van een filmmaker bijna nooit zonder voorbedachte rade zijn.

Ondanks het feit dat film dus wel degelijk voorbedachte concepten en conventies bezit, lijkt Pasolini's claim dat film als 'taal' geen grammatica noch syntax bevat overeind te blijven. Er bestaan tenslotte geen 'regels van film', men verbiedt een filmmaker niet om shots van vogels, tanks en fietsen in één sequentie te gebruiken. Het gebrek aan een 'filmgrammatica' is wat het irrationele karakter van de cinematografische traditie uitmaakt. Ondanks dat in beeld gebrachte objecten van zichzelf betekenis bezitten en pure expressie van een filmmaker wellicht niet mogelijk is, wil Pasolini een filmtraditie verkennen met een zo

⁷⁰ Tijdens het 'New Cinema Festival' in Pesaro, Italië.

⁷¹ Verstraten, 2012, 117.

⁷² Pasolini, 1976, 543.

⁷³ Pasolini, 1976, 543.

⁷⁴ Pasolini, 1976, 544.

subjectief mogelijk karakter.⁷⁵⁷⁶ Filmmakers kunnen zelf hun volgorde van beeldassociaties creëren. Als dit met taal gebeurt, krijgt die bepaalde uiting een poëtisch effect. Pasolini stelt in feite dat dit poëtisch effect door de ontstane conventies een onderbenut, maar inherent kenmerk is van cinema. Het is aan de filmmaker om de taal van film - zonder grammatica of voorgeschreven regels - zo vrij en expressief mogelijk te gebruiken.

Naar mijn mening hebben videoclipps een creatieve potentie die in het verlengde staat van Pasolini's begrip. Dit is vanwege de mogelijkheid dat muziekvideo's nog minder uitgaan van conventies dan cinema. Video's zoals *Alejandro* (Klein, 2010) en *One of us is the Killer* (Massie, 2013) tonen door stijl- en genrevermenging een bepaald soort speelsheid en lijken daardoor bereid om de grenzen van cinemaconventies op te zoeken en te verbreden.

Aan de hand van poetic cinema wil ik in het volgende hoofdstuk enkele videoclipps analyseren op deze beeldkwaliteiten om zodoende na te gaan of en hoe de poëtische cinema waar Pasolini voor pleitte ten dele gerealiseerd is in videoclipps. De poëtische kracht van muziekvideo's komt voort uit de beeldvorming; omdat beeld ondergeschikt is aan geluid wordt de vraag naar een logische opvolging van shots minder relevant dan in speelfilms.

Dit onderzoek heeft als doel om te bestuderen hoe de beeldcultuur van muziekvideo's is geconstrueerd, maar ook om dit medium te testen op poëtische kwaliteiten zoals gesteld door Pasolini. De door mij uitgekozen muziekvideo's zal ik aan de hand van close reading analyseren op hun beeldende elementen. Tevens zal de cameravoering een grote rol spelen in dit onderzoek, omdat kenmerken zoals extreme beeldtechnieken, snelle montage en special effects regelmatig worden gebruikt door videoclipregisseurs.

⁷⁵ Uiteindelijk is de tekst van Pasolini niet helemaal consistent, want hij werkt zijn theorie niet uit. De auteur begint zelfs onbegrijpelijke overgangen te maken. Hij gaat pleidooi houden voor cinema van de 'free indirect discourse', waarbij hij zich richt op in het creëren van ambigue shots; shots waarvan je de status niet direct kunt bepalen. Dat is de kern van zijn voorbeelden over 'vrije indirecte rede': we krijgen vertellerstekst, maar het is eigenlijk personagetekst 'in vermomming', die we niet direct als personagetekst herkennen doordat aanhalingstekens ontbreken.

⁷⁶ Verstraten, 2012, 120.

Hoofdstuk 2. Analyse

2.1 Introductie

“The performers must seem authoritative, even as their impact is being created by the TV and record producers, who determine how we see and hear them. We must believe that the performers are presenting themselves, even as their presence is determined by technology, by lighting, amplification, sound balance, editing etc, for both TV and record producers, audiences, similarly, are both there and not there, an imaginary presence.”⁷⁷

De bovenstaande tekst geeft aan wat voor afstand er daadwerkelijk bestaat tussen de performer en de kijker. In een zekere zin komt de artiest via het beeld overtuigend en met autoriteit binnen bij het publiek, ondanks dat dit een imago is. Een beeld dat gecreëerd wordt door producenten van televisie en platenlabels en verder verbeterd is door belichting, montage en andere filmtechnieken. Hierdoor is het eindresultaat bijna een *fata morgana*; de artiest bestaat op het scherm maar bestaat in feite helemaal niet, behalve in een illusie.

Dit citaat van Simon Frith tekent, op een naar mijn mening uitstekende wijze, hoe de kijker een muziekperformance op televisie ziet. Regelmatig ziet het publiek de artiesten die recht in de camera kijken en hun doelgroep direct aanspreken. Het publiek ziet echter, zoals Frith beaamt, het kant en klare product zonder het productieproces erachter. Dit is wellicht een wat verouderd voorbeeld, maar voor vele videoclippen gemaakt voor de opkomst van online video is het bovenstaande citaat zeker toepasselijk.

Ik wil de muziekvideo's in dit hoofdstuk niet alleen op hun beeldkwaliteiten analyseren, maar ook nadruk leggen op wat er zich in de video's afspeelt. Het volgende citaat van Joe Gow geeft een indicatie over wat voor thema's er in rockvideo's gehanteerd kunnen worden:

“(...) violence, debauchery, death, Satanism, pain destruction, decay and general gloom and doom all show up with some regularity in rock video.”⁷⁸

Hoewel Gow hier over rockvideo's spreekt, gebruikt hij de term *rock video* en *music video* in de tekst door elkaar. Verder zijn geweld, zedeloosheid en soortgelijke termen dermate breed dat ik zou willen stellen dat Gow videoclippen in het algemeen onderzoekt, zonder zich te beperken tot een bepaald genre.

In zijn tekst 'Music Video as Communication: Popular Formulas and Emerging Genres' probeert Gow de vorm van de muziekvideo te analyseren. Dit doet hij aan de hand

⁷⁷ Frith, 286, 2002.

⁷⁸ Gow, 1992, 42.

van theorieën van Kaplan, Bordwell en Thompson, waarmee hij onder andere verhalende, performance-based en hybride video's onderscheidt. Hybride muziekvideo's bieden een combinatie van narratieve en performance elementen.

Boven alles legt Gow echter de nadruk op performance en de rol van muziek in de videoclipen.⁷⁹ Gow erkent dat de unieke kwaliteiten van muziekvideo's voortkomen uit de centrale positionering van de muziek en het gebruik van beeld als ondersteuning ervan, in plaats van vice versa zoals in traditionele film het geval is.⁸⁰

Desalniettemin zijn er clips die wel degelijk steunen op duidelijke narratieve elementen. Deze presenteren zich in de vorm van mini-verhalen zoals in *Smalltown Boy* (Rose, 1984) en *Stan* (Dre, Atwell, 2002). Bovendien kunnen videoclips de neiging hebben om cinematradities te volgen of te parodiëren zoals *Le Voyage dans la Lune* (Méliès, 1902) in *Tonight Tonight* (Dayton, Faris, 1996) en *The Shining* (Kubrick, 1980) in *The Kill (Bury Me)* (Leto, 2006).

Mijn uitgangspunt is dat de muziekvideo in principe dichterbij de 'irrationele aard' komt die Pasolini aan (poëtische) cinema toeschrijft dan de meeste bioscoopfilms dat doen, omdat een videoclip in de regel veel minder aan een plot gebonden is. Mijn vermoeden dat videoclips een 'vrijer' medium zouden kunnen zijn dan cinema is de voornamelijkste motivatie voor deze stelling. Muziekvideo's lijken vaker Pasolini's 'poëtische vrijheid' te verkennen door willekeurige overgangen en onsamenhangende beeldassociaties. Door hevig gebruik van abstracte elementen in video's zoals onder andere *Black Hole Sun* (Greenhalgh, 1994) en *Bubble Butt* (Wareheim, 2013), allebei gekenmerkt door groteske en uitgerekte beelden van gefragmenteerde lichamen, wordt de geïmpliceerde vrijheid van videoclips al meer evident. Met deze voorbeelden wil ik aangeven dat de videoclip wellicht Pasolini's poëtische cinema beter kan waarmaken dan traditionele film, dankzij de wisseling tussen verschillende vormen en thema's.

De door mij uitgekozen video's heb ik niet alleen geselecteerd op hun mogelijk poëtische kwaliteiten. Ze hebben ook mijn beeldgeheugen door de jaren heen bepaald en brengen verschillende kwaliteiten naar de voorgrond die tekenend kunnen zijn voor het medium, zoals de eerder genoemde elementen van abstractie of een nadruk op het narratief. Wellicht is het opvallend dat de geanalyseerde video's allemaal een zekere populariteit genieten, wat bij het ene voorbeeld recenter is dan het andere. Hier heb ik bewust voor gekozen, omdat populaire video's nu eenmaal door meer publiek zijn bekeken en wellicht een effect hebben gehad op de video's die erna kwamen. Verder ben ik bovenal geïnteresseerd in hoe de door mij onderzochte video's een vernieuwende beeldtaal verkennen die zich distantieert van de dominante vertelconventies in cinema. Om te

⁷⁹ Gow, 1992, 65.

⁸⁰ Gow, 1992, 45.

verduidelijken met wat ik versta onder dominante vertelconventies zal ik kort een verhalende video analyseren.

Coffee and TV (Jennings, 1999)



Figuur 1



Figuur 2



Figuur 3



Figuur 4

Coffee and TV volgt een melkpakje dat tot leven komt. De video opent met het melkpak waar een vermist persoon op staat afgebeeld (figuur 1) en hierna komen de vader en moeder rond de ontbijttafel in beeld die zichtbaar van streek zijn (dankzij associatie kan geconcludeerd worden dat hun zoon vermist is). Hierna komt het pakje melk –dat zich door de blauwe kleur als mannelijk positioneert- tot leven en begint zijn reis op zoek naar de zoon van de verontruste ouders. Ogenschijnlijk onverschrokken door de levendigheid van de buitenwereld schroomt het mannelijke pakje niet om mensen op straat aan te spreken of gebruik te maken van een telefoon. Het hoofdpersonage maakt binnen zijn narratieve reis ook een soort mini-ontwikkeling naar volwassenheid door. In de duur van luttele seconden ontmoet hij een vrouwelijk pak melk (roze gekleurd met aardbeismaak), waar hij hopeloos verliefd op raakt (figuur 2) om haar vervolgens vertrappt te zien worden door een grote sportschoen.

Na deze dramatische gebeurtenis raakt het pakje melk verloren in de vieze steegjes van de stad om als het ware een dieptepunt in het verhaal aan te kondigen. Deze omgeving schrikt het pakje dermate af dat hij besluit te vluchten en terloops op een kelderraam stuit waar de vermiste zoon op het pak met zijn band speelt (figuur 3) (en tevens leadgitarist van

de band Blur blijkt te zijn). De gitarist besluit met het pak melk terug naar huis te reizen en voordat hij bij de deur aankomt drinkt hij het pak op. Het verhaal komt tot een einde als het mannelijke en het vrouwelijke pakje melk samen, met engelenvleugels, naar de hemel stijgen (figuur 4).

Coffee and TV voldoet aan de voorwaarden die passen bij een traditionele vertelling. Ten eerste is er een cyclische ontwikkeling; aan het begin zien we de familiesituatie uit balans met de ouders in huis en de zoon op het melkpak en aan het eind wordt de familiesituatie hersteld door de zoon met zijn ouders te herenigen. Ten tweede volgt de camera de gehele video het melkpak als een hoofdpersonage dat een persoonlijke ontwikkeling moet ondergaan; van de onschuld zelve tot verwaarlozing met als einde een soort opoffering om de balans te herstellen. Ten slotte zijn er losse elementen die *Coffee and TV* een narratief geven dat past binnen traditionele cinema, zoals de dialogen die de hoofdpersoon heeft met andere mensen en het dieptepunt in het verhaal als het melkpak door de vieze steegjes wandelt. Uiteindelijk wordt zijn zoektocht beloond met het vinden van de zoon in de kelder met zijn band. Zo wordt in verschillende opzichten de verwachtingen met betrekking tot het verhaal op traditionele wijze opgelost.

Met deze analyse van een (betrekkelijk) verhalende muziekvideo wil ik een ijkpunt vaststellen waar de volgende videoclips mee kunnen contrasteren. *Coffee and TV* maakt gebruik van een traditionele verhaallijn, maar de video krijgt niettemin iets extra's door zijn speelse aanpak. Het kiest voor een 'onwaarschijnlijk' en opmerkelijk knuffelbaar hoofdpersonage in de vorm van het melkpakje. Kenmerkend voor het ludieke karakter van de video wordt aan het eind het pak melk 'bedankt' door het uit zijn lijden te verlossen en hem op te drinken. Op deze manier ontstaat er een wisselwerking tussen een gemiddeld burgerlijk bestaan en een fantasierijk avontuur vol vreemde karakters. De titel van de video lijkt hier op in te spelen met alledaagse bezigheden zoals koffie drinken en televisie kijken.

De videoclips die ik in onderstaande analyses zal gebruiken zullen in het verloop van de voorbeelden steeds meer lyrische kwaliteiten onthullen. Waar *Black Hole Sun* meer uitgaat van extreme beeldtechnieken, zoals verstoring, uitrekking en snelle montage, speelt *Da Funk* met conventies van zowel traditionele Hollywoodcinema als muziekvideo's door een ironische grap uit te halen met het publiek. *Elastic Heart* contrasteert hiermee door de nadruk op performance en cameravoering te leggen, maar toont ook overeenkomsten met *Da Funk* door elementen van Hollywood (zoals een bekende filmster) in de beeldcultuur op te nemen. *The Rain (Supa Dupa Fly)* zal dienen als een cumulatie van de voorgaande video's door onder andere performance, verstoring en abstractie te presenteren, maar zal ook een eigen identiteit uitdragen door het vrouwelijk ideaalbeeld in videoclips aan de kaak te stellen.

2.2 *Black Hole Sun* (Greenhalgh, 1994)

Black Hole Sun dient als startpunt van mijn analyses; een video die de kijker blootstelt aan verstoorde beelden, lukrake overgangen en een onheilspellend verloop. In de analyse van deze video zal ook duidelijk worden dat niet alleen de muziek, maar ook de songtekst van invloed is op de beeldvorming.



Figuur 5



Figuur 6



Figuur 7

Het begin van de jaren '90 werd qua popmuziek getekend door *grunge*. Met het uitbrengen van het album *Nevermind* door Nirvana in 1991 kwam dit subgenre van rock naar de voorgrond.⁸¹ Eén van de populairdere bands in dit genre, naast namen zoals Pearl Jam en Alice in Chains, was Soundgarden. De laatstgenoemde band uit Seattle, een stad die tevens diende als plaats van origine voor grungemuziek, kende het hoogtepunt in 1994 met het uitbrengen van hun succesvolle album *Superunknown*.

Eén van de singles van dit album was *Black Hole Sun*, dat veel blootstelling genoot op MTV. Dit was waarschijnlijk een resultaat van de populariteit van de band, maar ook van de opvallende beeldvoering in de bijbehorende videoclip van het nummer. De video van *Black Hole Sun* lijkt namelijk gedefinieerd te worden door *distortion*. Deze verstoring lijkt op meerdere niveaus plaats te vinden; de beelden worden uitgerekt en ingedeukt, kleuren worden uitgewassen en vermengd en special effects worden afgewisseld met minimalistische decors. De aantrekkingskracht van deze opvallende beeldelementen is de hoofdreden waarom ik deze video aan een analyse wil onderwerpen.

Op het niveau van het narratief valt er te stellen dat er een aantal elementen terugkeren in de video. De karakters in de videoclip dragen allemaal een brede glimlach, waar zij hun tanden ontbloten. Het verhaal lijkt zich af te spelen in een gemiddelde blanke en gesuburbaniseerde woonwijk. De voortuinen zijn vol met kleur van de bloemen en hetzelfde geldt voor de kleurrijke binnenkant van de huizen, waar hun inwoners eten koken en televisie kijken. Als men de video en de bovenstaande figuren bekijkt lijkt er echter iets niet te

⁸¹ Strong, 2011, 298.

kloppen. De lach van de huisvrouw in figuur 6 lijkt meer maniakaal dan natuurlijk, de dame in figuur 5 brengt haar lippenstift te dik op en de oudere man in figuur 7 zit veel te dicht op de televisie, die bovendien niets dan ruis uitzendt.



Figuur 8



Figuur 9



Figuur 10

De religieuze karakters in figuur 8 dragen dezelfde overdreven, maniakale glimlach. Daarnaast draagt de man in het paars een bord met 'The End is Nigh'⁸², waarmee hij het dreigende einde van de wereld binnen de video voorspelt. Deze profetie lijkt uit te komen als de lucht op de achtergrond in figuur 9 en 10 verandert van blauw naar donkergrijs. Gedurende de video steekt er een storm op in de woonwijk, waar alle personages de gevolgen van ondervinden. Dit wordt afgewisseld met een digitale impressie van de 'Black Hole Sun'; een dieprood en zwart gekleurd gat, dat alles op zijn pad lijkt te verzwelgen. Onder invloed van dit bovennatuurlijke fenomeen verandert de optimistische instelling van de karakters in angst. Steeds meer worden hun gezichten vervormd, tot het punt waar hun ogen en mond gigantisch opengesperd zijn. Ten slotte wordt alles in deze fictionele wereld opgezogen in het rode en zwarte gat tot er niets meer overblijft.

De video lijkt boven alles een onheilspellende sfeer uit te stralen. Dit is mede dankzij de karakters die langzaam maar zeker maniakale trekjes ontwikkelen. Deze kenmerken worden dan vervormd en ontwikkelen zich dan uiteindelijk tot de ondergang van de fictieve wereld binnen in de video. Er is te zien hoe de inwoners hun alledaagse leven leiden, vervolgens worden opgeschrikt door de komende storm en ten slotte hierin hun ondergang vinden. Wellicht is dit geen traditioneel narratief, maar dankzij de temporele opeenvolging van scènes lijkt er toch een onmiskenbaar verhalend verloop te ontstaan in *Black Hole Sun*. Deze opeenvolging wordt benadrukt dankzij de steeds terugkerende karakters zoals de religieuze figuren, de man voor de televisie en de kinderen.

Tegelijkertijd wordt de ondergang van de buitenwijk in *Black Hole Sun* ook verwelkomd; in figuur 8 is te zien hoe de priesters op de bewoners komen afgelopen met een groot waarschuwbord en in figuur 13 is de leadzanger - Chris Cornell - te zien die zijn

⁸² 'Het Einde is Nabij'

armen wijd uitspreidt voor de komende storm. Narratief gezien lag het einde van de fictionele wereld al vast vanaf het begin, voor de karakters viel er niet aan te ontsnappen.



Figuur 11



Figuur 12



Figuur 13

Zoals eerder genoemd lijkt de beeldcultuur van *Black Hole Sun* gedefinieerd door verstoring. De beelden van de muzikanten zijn uitgerekt en de muzikanten lijken torenhoge figuren, die neerkijken op de personages in de video. De inwoners van de woonwijk worden in beeld gebracht met dramatische zooms, *close ups*, door *fish eye lenses* of gefragmenteerd door alleen delen van hun lichaam uit te lichten. De karakters lijken geen direct contact te hebben, maar worden door middel van cameratechnieken met elkaar in verband gebracht. Bijvoorbeeld door beelden van een zonnebadend meisje te intercutten met een meisje dat haar barbiepop boven een barbecue probeert te bakken.

Gedurende de video neemt de verstoring alleen nog meer toe, zoals te zien is in figuren 11 en 12. De beelden van de bewoners worden afgewisseld met die van de muzikanten, die zich buiten hun wereld lijken te bevinden. Echter, als de storm binnen de videoclip aan kracht toeneemt, ondervinden de muzikanten hier ook de gevolgen van. In figuur 10 is de eerder genoemde storm te zien waarin de muzikanten en de personages zich bevinden, veroorzaakt door de 'Black Hole Sun'. Deze beelden gaan gepaard met snel afwisselende digitale effecten en flikkerend licht, waardoor het hoogtepunt van de videoclip zich opbouwt tot een crescendo waar alles verzwolgen wordt door het zwarte gat. Er is te zien hoe het kleurenpalet van de video verandert naar donkere kleuren rood en zwart, terwijl de windeffecten toenemen en allerlei objecten door het beeld beginnen te vliegen. De opbouw naar de onvermijdelijke ondergang van de wereld in de video wordt mede bereikt door het steeds opbouwende tempo van de montage. Het contrast tussen het begin en het einde van de video is dan ook sterk; in het begin zijn er nog rustieke heuvels te zien terwijl aan het eind niets meer overblijft van deze natuurlijke omgeving.

De bovenstaande analyse van het narratieve verloop van *Black Hole Sun* maakt duidelijk dat de video voornamelijk nadruk legt op *distortion*; verstoring en verdraaiing van het beeld.

Gezichtsuitdrukkingen worden uitgerekt, kleurrijke omgevingen vervagen naar donkere schaduwen afgewisseld met licht van stroboscopen en digitale effecten. Deze technieken zouden vervreemdend kunnen werken, wat een afstand creëert tussen de kijker en het beeld. De vreemde omgeving van angstig glimlachende karakters en de illusie van de utopische buitenwijk met alleen maar blanke inwoners lijkt deze stelling te benadrukken.

Het lijkt alsof Greenhalgh met deze video een kritische kijk biedt op gesuburbaniseerd leven, waar elke inwoner een specifieke rol heeft. De kijker herkent wellicht enkele rollen die de personages vervullen; de priesters, het bejaarde stel, het aantrekkelijke meisje, de spelende kinderen, de gepensioneerde man die in zijn voortuin het gras maait en de kwajongens die insecten verbranden met een vergrootglas. *Black Hole Sun* is niet ambigu in het uiteindelijke doel voor deze karakters; ze zullen opgeslokt worden in een donkere storm waarbij ze eindigen in een donker zwart gat. Door in figuur 13 de leadzanger van de band met open armen door de storm heen te laten lopen, lijkt het wel alsof iedereen die niet wil ondergaan aan het zwarte gat juist de storm moet verwelkomen

De verstoorde beelden, lukrake overgangen, distantiëring tussen beeld en publiek en het snelle montage tempo zijn aanwijzingen voor het dubbelzinnige karakter van *Black Hole Sun*. Dit wordt mede versterkt als men de narratieve ontwikkelingen en de beeldvoering samen neemt; er wordt een kleurrijke samenleving geschetst om deze vervolgens in een ramp te laten eindigen. De videomakers laten het publiek kennis maken met groene tuinen en glimlachende buurtbewoners terwijl ze tegelijkertijd de kijker waarschuwen dat 'het einde nabij is'. Het heeft er alle schijn van dat de wereld binnen de video vanaf het begin al gecorrumpeerd is en dat de waarschuwingen dienen als een openbaring: de suburb is al verdoemd, hecht er dan ook geen waarde aan.

Meer aanwijzingen voor deze conclusie liggen in de tekst die Cornell heeft geschreven voor dit nummer:

Couplet 1:

*In my eyes, indisposed
In disguises no one knows
Hides the face, lies the snake
The sun in my disgrace
Boiling heat, summer stench
'Neath the black the sky looks dead
Call my name through the cream
And I'll hear you scream again*

Refrein:

*Black hole sun
Won't you come*

*And wash away the rain
Black hole sun
Won't you come
Won't you come (Won't you come)*

Het eerste couplet impliceert het bestaan van iets subversiefs, wat zich ongemerkt door de realiteit van het nummer beweegt. Dit fenomeen of object (dit blijft onbekend) wordt geïdentificeerd met een slang en de drukkende zomerhitte. Cornell maakt dit dermate onplezierig dat hij in het refrein vraagt (bijna smeekt) om aflossing of redding, zelfs als dit zijn eigen ondergang betekent; een apocalyptisch thema wat terugkeert in de bijbehorende muziekvideo.

Ondanks dat de songtekst niet altijd evenveel opvalt als bijvoorbeeld de cameravoering in een videoclip, maakt het bestaan ervan nog steeds deel uit van de muziek, wat op zijn beurt van het grootste belang is in een muziekvideo. Vernallis erkent de speciale rol van songteksten door te stellen dat ze verschillende verhoudingen hebben met het beeld. Soms nemen ze afstand van de beeldvoering en soms komt de tekst samen met geluid en beeld om op intensieve wijze het hoogtepunt van een video aan te kondigen.⁸³ De auteur ziet het zelf als een "ripple effect", een rimpeleffect wat het resultaat is van een oorzaak-gevolg relatie tussen de zanger en de muziek. Dit wordt op zijn beurt dan weer gebruikt door regisseurs en editors, wat resulteert in de vorm van een muziekvideo waarvan niet duidelijk is hoe deze uiteindelijk tot stand is gekomen.⁸⁴

Het symbolische verwelkomen van de 'Black Hole Sun' in de songtekst wordt gerepresenteerd door de waarschuwingen aan het publiek, de onheilspellende sfeer van een suburb die 'net iets té perfect' lijkt te zijn en de ontwikkelingen die de buurtbewoners doormaken. Op deze manier resulteert het rimpeleffect aan het einde van de video in de alles verzwelgende storm die de gecorrumpeerde suburb en alles wat erbij hoort meeneemt. Zo resulteert *Black Hole Sun* als muziekvideo in niet alleen een narratieve, maar ook een dubbelzinnige ontwikkeling, waardoor alle elementen binnen de video (verhaal, beeldvoering, muziek en songtekst) samenkomen om de fictieve omgeving om zeep te helpen. De enige manier om deze Apocalyps te ondergaan is door het doemscenario met open armen te ontvangen.

⁸³ Vernallis, 2002, 28.

⁸⁴ Vernallis, 2002, 28.

2.3 *Da Funk* (Jonze, 1997)

Da Funk onderscheidt zich van Black Hole Sun door zich schijnbaar te richten op de conventies van Hollywoodcinema en muziekvideo's en daar vervolgens van af te keren. Tevens lijkt Jonze door zijn speelse karakter als regisseur zijn stempel op *Da Funk* te drukken door de gehele video als opzet te gebruiken voor een ironische grap.



Figuur 14



Figuur 15

Daft Punk, een duo dat elektronische muziek produceert, is mogelijk niet alleen bekend door hun populaire hits, maar ook door hun opvallende muziekvideo's. *Around the World* (Gondry, 1997) is zo'n opvallende video, met een speelduur van vier minuten wat significant is ten opzichte van het originele nummer dat zo'n zeven minuten duurt. In de video zijn karakters te zien, verkleed als allerlei filmclichés (mummies, astronauten, vrouwen in badpak, skeletten), die rond een bouwwerk dansen met flinterende lichten op de achtergrond. *One More Time* (Matsumoto, 2000) is nog een voorbeeld van een (qua beeldvorming) opvallende video, waarbij *One More Time* deel uitmaakte van een compleet geanimeerde DVD in de stijl van Japanse anime en geregisseerd door Leiji Matsumoto.

Deze voorbeelden illustreren dat Daft Punk met bekende en opkomende regisseurs werkt, die hun muziek naar beeld mogen vertalen. Wellicht heeft dit te maken met de anonimiteit van het duo, dat zich in de publieke ruimte en tijdens performances voorziet van robotmaskers. Deze anonimiteit wordt dan gecontrasteerd door de regisseurs die de nummers voorzien van een opvallende visuele aankleding.

Da Funk was de eerste hitsingle van Daft Punk. De bijbehorende video werd geregisseerd door Spike Jonze en speelt zich af gedurende een avond in New York. Naar Hollywood-traditie komt aan het begin van de video een titel in beeld (figuur 14) en de invloed van traditionele cinema lijkt als rode draad te fungeren in de beeldtaal van de videoclip. Dit wordt benadrukt door Spike Jonze in de rol van regisseur, die tijdens het maken van de clip al voor vele popartiesten videoclips had gemaakt en in 1999 de overstap maakte naar speelfilms met *Being John Malkovich* (Jonze, 1999). James Annesley stelt in zijn tekst 'Being Spike Jonze: Intertextuality and convergence in film, music video and

advertising' dat Jonze door critici zoals Thomas Elsaesser, Rob Feld en Derek Hill getypeerd is als een filmmaker die speelt met postmoderne esthetiek. Annesley meent zelf echter dat de regisseur verhoudingen tussen media verkent door ze samen te voegen; een techniek die hij ook in *Da Funk* toepast door verschillende aspecten van traditionele cinema en muziekvideo's te verkennen.⁸⁵

In deze video is dit af te zien aan zijn gebruik van personages, dialogen, diëgetische geluidseffecten en voor- en aftiteling binnen de context van een videoclip. In zijn werk neigt Jonze ertoe om video, film, muziek, advertenties en digitale content te vermengen. Dit heeft tot gevolg dat Jonze's werk constant naar zijn eigen intertekstualiteit verwijst en dit tegelijkertijd naar de voorgrond brengt, niet alleen in de beeldvorming maar ook door verschillende media in de productiewijze op te nemen.⁸⁶

In *Da Funk* volgt de camera hoofdpersonage Charles (figuur 15); een antropomorfe hond met een gebroken voet, waardoor hij met een kruk moet lopen. Charles loopt op straat door zijn eigen wijk in New York, waar dankzij een aantal gebeurtenissen het verhaal zich binnen de video ontvouwt. Het hoofdpersonage wordt gepest vanwege zijn gebroken voet, koopt een boek en ontmoet een buurmeisje (Beatrice) uit zijn verleden. Gedurende dit alles loopt hij met een radio rond, die fungeert als bron van de (afwisselende) diëgetische en non-diëgetische muziek van Daft Punk. Het verhaal wordt afgesloten als Charles niet de bus in kan stappen met zijn oud-buurmeisje en potentiële liefdesinteresse vanwege zijn radio, die verboden is in het openbaar vervoer. Hierna is hij zichtbaar teleurgesteld en besluit hij verder te lopen terwijl de video afsluit met een fade-out. Het narratief van de video lijkt, zoals in *Black Hole Sun*, te balanceren tussen een traditionele en abstracte vorm. Het narratief in *Da Funk* bestaat in feite uit een aantal losse gebeurtenissen die elkaar opvolgen maar geen duidelijke invloed op elkaar hebben.

In tegenstelling tot *Black Hole Sun*, waar de karakters op afstand blijven van de kijker, kan het publiek wel meer te weten komen over Charles. Hij heeft niet alleen een naam, maar gedurende de video volgen we dit personage consequent. Door elementen zoals dialoog tussen personages en achtergrondmuziek in te voegen, wordt de narratieve aard van deze clip verder benadrukt, aangezien dit kenmerken zijn uit traditionele cinema. Dit biedt de kijker een bekend format, wat wellicht compensatie biedt voor de vervreemding van de menselijke hond als hoofdpersonage.

Wat verder opvalt is dat het beeld het verloop van de videoclip voortdrijft en de muziek niet lijkt te ondersteunen, hetgeen juist typerend is voor muziekvideo's. Door het ontbreken van songteksten in *Da Funk* ontstaat ruimte om dialoog tussen karakters toe te

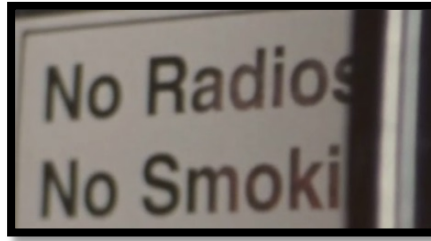
⁸⁵ Annesley, 2013, 25.

⁸⁶ Annesley, 2013, 25.

voegen. Verder zijn er geen duidelijke oorzakelijke verbanden tussen de scènes met Charles⁸⁷; het is alsof de kijker wordt blootgesteld aan losse filmfragmenten.



Figuur 16



Figuur 17



Figuur 18



Figuur 19

In *Da Funk* zijn een aantal inserts te zien van versnelde beelden van auto's op drukke kruispunten (figuur 16). Deze inserts lijken te fungeren als afwisseling van de rest van de video, die voornamelijk uit medium shots en medium close ups bestaat. Daarnaast zou het ook kunnen dat de inserts indicators zijn van een sprong vooruit in de tijd, ondanks dat de beelden van de video hier geen verdere aanwijzingen voor geven. Logischerwijs kan men aannemen dat *Da Funk* zich op één avond afspeelt. Zoals eerder aangegeven fungeert de radio van Charles als de bron van het geluid, zowel diëgetisch als non-diëgetisch. De muziek van Daft Punk lijkt voornamelijk diëgetisch te zijn, aangezien een aantal karakters in de video klagen dat het te hard staat, zoals de boekverkoper, en het is tevens de reden waardoor het hoofdpersonage niet met het meisje mee de bus in kan (sequentie is te zien in figuur 17, 18, 19). Tevens dempt het geluid van de radio elke keer als het hoofdpersonage door een raam kijkt en de camera aan de andere kant van het raam wordt geplaatst. Op deze manier wordt de neiging van *Da Funk* naar traditionele cinema ondersteund, terwijl het publiek wel degelijk naar een muziekvideo kijkt. In zekere zin wordt er dus gespeeld met de conventies van waar de videoclip ophoudt en de (korte) film begint.

Hoewel video's doorgaans gedreven worden door muziek,⁸⁸ varieert *Da Funk* op deze dominante vorm door de visuele ondersteuning van die muziek voorop te stellen. Dit wordt

⁸⁷ Met als uitzondering wellicht de sequenties met Beatrice en de bus.

benadrukt dankzij het toevoegen van dialoog tussen karakters in de video en bijbehorende geluidseffecten van toeterende auto's, bussen en wandelend publiek op straat.

Door de muziek naar de achtergrond te drijven en de beelden het verloop van de videoclip te laten domineren wordt het basisprincipe van muziek in muziekvideo's in *Da Funk* omgekeerd. Tevens leidt dit ertoe dat *Da Funk* meer een neiging toont tot (korte) film dan tot videoclip. Dit wordt versterkt door de benaming van het hoofdpersonage Charles en zijn (oud-)buurmeisje Beatrice, de geluidseffecten in de video en het narratieve verloop van *Da Funk*. Daarnaast maakt Jonze veel gebruik van shot-, counter shot-, establishing shot-sequenties zoals in conversaties tussen karakters en in de scene waar Charles de bus mist. Deze sequenties lijken de video te structureren en te stabiliseren, zodat de kijker het verhaal en daarmee het hoofdpersonage blijft volgen.

De neiging tot een uitgewerkte speelfilm lijkt kenmerkend te zijn voor *Da Funk*. Dit blijft echter bij een neiging; een poging tot een speelse omgang met het format van verhalende film, omdat er al met al geen werkelijke gebeurtenissen plaatsvinden. De radio, die Charles beperkt om op de bus te stappen, speelt een grote rol in deze speelse neiging. De radio is immers de bron van de muziek die Charles de gehele video bij zich draagt, ondanks dat het apparaat zo kapot is dat het volume niet meer omlaag kan en het alleen één nummer afspeelt. Het is opvallend dat de radio een beperking vormt voor Charles en niet zijn uiterlijk, dat juist als eerste in het oog springt. Daarnaast heeft de antropomorfe hond ook een gebroken been, wat hem niet lijkt te beperken om op straat rond te lopen. Van alle schijnbare gebreken van het hoofdpersonage is juist de radio die hij bij zich draagt het object die het ideale narratieve verloop blokkeert.

De ironie, waar de speelse poging tot verhalende cinema in eindigt, wordt gerepresenteerd door de muziek van Daft Punk. Ironisch is dat het nota bene de radio is - het apparaat dat de muziek produceert die aan het publiek moet worden verkocht - die Charles tot een ongewenste passagier maakt. Hij kan de bus niet instappen en daardoor komt *Da Funk's* verloop tot een einde.

De video eindigt met Charles die, even na de bus gemist te hebben, meefluitend met de muziek over straat loopt. De radio is hem blijkbaar zo dierbaar dat hij liever de bus met zijn potentiële geliefde laat vertrekken dan dat hij zijn muziek bij de bushalte moet achterlaten. In de verhouding tussen de kijker en de video lijkt een zelfde abrupte overgang plaats te vinden; Jonze plaagt het publiek met een liefdesverhaal, om deze verwachting vervolgens in zijn geheel weg te nemen als een soort *practical joke*.

Dit speelse karakter (of 'pranksterism') wordt bevestigd door James Annesley die Jonze omschrijft als iemand met een aanleg voor oneerbiedig exhibitionisme en overtuiging

⁸⁸ Gow, 1992, 45.

om bij elke mogelijkheid de lolbroek uit te hangen.⁸⁹ Naast het feit dat Jonze een pseudoniem hanteert,⁹⁰ heeft de regisseur een geschiedenis van excentrieke media-optredens, vol van mythes rond zijn persoonlijkheid wat zijn eigen identiteit nog meer gefabriceerd maakt.⁹¹ Door deze speelsheid samen te voegen met het ondermijnen van traditionele (Hollywood-)conventies creëert Jonze een subversieve stijl, die kan dienen als een soort “kritiek van de verwachtingen die de mainstream domineren”.⁹²

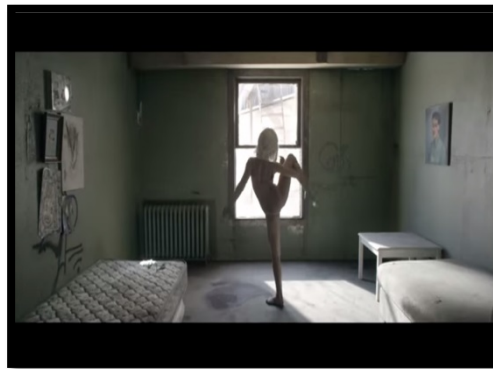
Na verdere inspectie begint de ironische grap van *Da Funk* zich te onthullen; in feite volgt het publiek tijdens de video een hond die door de grote stad banjert en narratief gezien niet veel meemaakt. De belofte van een happy end (à la Hollywood) wordt bewust niet waargemaakt; Charles’ vriendinnetje verdwijnt en hij blijft alleen achter met zijn radio.

2.4 *Elastic Heart* (Sia, Askill, 2015)

Deze video onderscheidt zich van *Da Funk* en *Black Hole Sun* door een verhalend verloop achterwege te laten en vooral nadruk te leggen op de performance. Door de video rond dans en beweging te centreren lijkt er een lyrische stroom aan beelden te ontstaan. Verder maakt *Elastic Heart* op opmerkelijke wijze gebruik van twee bekende spelers, wat de associatie met hun imago verandert en het karakter van de videoclip tekent.



Figuur 20



Figuur 21

Elastic Heart, naar het gelijknamige nummer van zangeres Sia, is het tweede deel van een (op het moment van schrijven) onafgemaakte trilogie van muziekvideo's⁹³. Het eerste deel

⁸⁹ Annesley, 2013, 25.

⁹⁰ Zijn echte naam is Adam Spiegel.

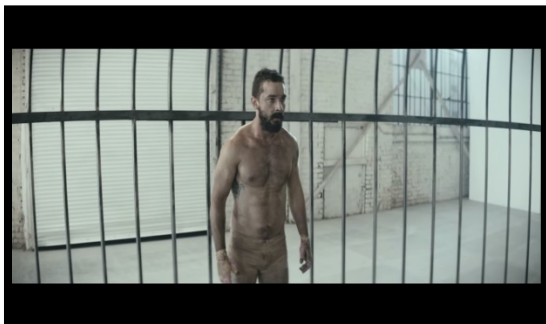
⁹¹ Annesley, 2013, 25. Een voorbeeld hiervan is *Praise You* (Jonze, 1999) waar Jonze een leider van een dansgroep speelt die optreden voor een bioscoop. Het geheel is op amateuristische wijze gefilmd. Later heeft Jonze de MTV Award voor 'best video' tijdens de uitzending geheel 'in character' als de dansgroepleider opgehaald.

⁹² Annesley, 2013, 26. Mijn vertaling.

⁹³ <http://abcnewsradioonline.com/music-news/2015/1/21/sia-says-chandelier-and-elastic-heart-videos-part-of-a-trilo.html> (bezoekt op 19-03-2015)

bestaat uit de video *Chandelier* (Sia, Askill, 2014), waar de jonge Maddie Ziegler door een verlaten en verwaarloosd huis danst (figuur 21). Het is van belang om op te merken dat in *Chandelier* het jonge meisje precies dezelfde outfit draagt (compleet met pruik) als in *Elastic Heart* en hierdoor aangenomen kan worden dat er continuïteit bestaat tussen de twee video's.

In *Elastic Heart* lijken het leeftijdsverschil en de bewegingen van de twee spelers verschillende narratieven op te roepen. De omgeving waar de video zich afspeelt lijkt hier ook aan bij te dragen. Daarnaast is de videoclip opvallend vanwege de aanwezigheid van Hollywood-acteur Shia LaBeouf, die niet bekend staat om zijn dansvaardigheden. Ziegler is daarentegen wel bekend als danseres, maar geniet bekendheid dankzij de televisieserie *Dance Moms*, waar zij als deelnemster aan kinderschoonheidswedstrijden gevolgd werd.



Figuur 22



Figuur 23

Qua narratieve kwaliteiten gaat *Elastic Heart* meer uit van abstractie dan een traditioneel verhaal. Dit heeft naar mijn mening vooral te maken met het feit dat interpretatieve dans centraal staat in de video en er verder geen dialoog of andere verhalende elementen voorkomen. De videoclip presenteert twee karakters gespeeld door Shia LaBeouf en Maddie Ziegler (figuur 22, 23). *Elastic Heart* laat deze twee spelers verschillende rollen vervullen; ze dagen elkaar uit, imiteren elkaar, maken dierlijke bewegingen en gezichtsuitdrukkingen en komen lieflijk samen. Dit heeft als gevolg dat het publiek de twee dansers zou kunnen zien als broer en zus, vader en dochter, vijanden en wellicht geliefden. Deze laatste indicatie van vermeende pedofilie wordt wellicht niet hevig geïmpliceerd, maar blijkbaar genoeg om buiten de beelden van de video om voor controversie te zorgen, die dermate opliep dat de artieste (Sia) haar excuses aanbod.⁹⁴⁹⁵

⁹⁴ <http://www.rollingstone.com/music/news/sia-apologizes-for-controversial-elastic-heart-video-with-shia-labeouf-20150108> (bezoekt op 16-02-2015)

⁹⁵ Zieglers associatie met minderjarigheid door haar optreden in *Dance Moms* heeft deze controversie waarschijnlijk nog meer versterkt.



Figuur 24

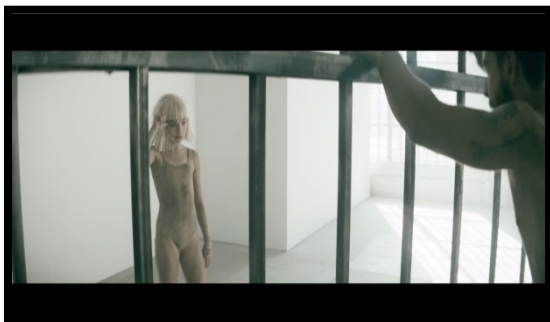


Figuur 25



Figuur 26

Ziegler en LaBeouf voeren hun expressieve dans uit in een grote stalen (vogel-)kooi die in een witgewassen pakhuis lijkt te staan (figuur 20). Het decor van *Elastic Heart* lijkt, net als de choreografie, het gebrek aan narratieve elementen op te vullen. De sobere setting zou kunnen leiden tot nieuwsgierigheid bij de kijker, die zich afvraagt waarom de spelers in de kooi vastzitten en wie ze erin heeft opgesloten. Daarnaast geeft aanwezigheid van de kooi de karakters dierlijke elementen, zoals circusdieren of beesten in een dierentuin. Samen met de dansbewegingen van LaBeouf, die regelmatig in de kooi klimt, en de dierlijke bewegingen en uitdrukkingen van Ziegler wordt dit steeds meer evident. De dansers tonen echter ook menselijke interactie, door te schakelen tussen emoties zoals tederheid en empathie. Gedurende de video wordt de relatie tussen de performers gedefinieerd; Ziegler en LaBeouf zoeken toenadering maar schrikken elkaar ook af.



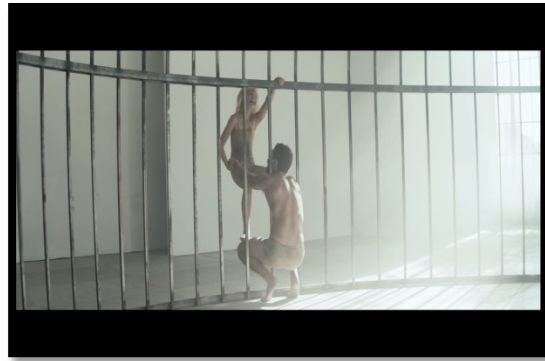
Figuur 27



Figuur 28



Figuur 29



Figuur 30

Naarmate de videoclip vordert wordt het duidelijk dat alleen het kleine meisje kan ontsnappen aan de grenzen van de kooi en zij stapt dan ook gemakkelijk tussen de spijlen door. Tevergeefs probeert zij de man aan de hand mee te nemen buiten de kooi, maar dit is niet mogelijk; LaBeouf blijft gevangen (figuur 27 - 30). Het lijkt dat het decor niet alleen als gevangenis fungeert, maar ook als een plek waar een volwassen man en een klein meisje vrij zijn om met elkaar te dansen en hun fantasie de vrije loop te laten. De kooi, een plaats die vrijgemaakt is van morele vooroordelen, biedt de mogelijkheid voor verschillende narratieven om naar de voorgrond te komen.

Door de schakeling tussen verschillende soorten van lichamelijk contact presenteert de video twee karakteristieken, met de mens als dier en als persoon. *Elastic Heart* toont ons dierlijk gedrag door de lichaamstaal van Ziegler; ze imiteert viervoetige beesten, ontbloot haar tanden en gebruikt agressieve gezichtsuitdrukkingen. De menselijke sociale interactie wordt vertegenwoordigd door LaBeouf die nader probeert te komen tot Ziegler door op haar lichaamstaal in te spelen en voorzichtig contact met haar te zoeken.

Afgezien van de associaties die de dans van LaBeouf en Ziegler oproepen, lijkt de cameravoering in *Elastic Heart* minder uitvoerig dan de bewegingen van de twee hoofdrolspelers. Er wordt veel gebruik gemaakt van medium shots en close ups, die worden afgewisseld met dolly en crane shots, veelal voor establishing shots. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het decor waar de video zich afspeelt; de kooi beperkt niet alleen de karakters binnen de beeldcultuur, maar ook de camera zelf. Wellicht spreekt de afwezigheid van sommige beelden meer voor de video dan wat er daadwerkelijk gefilmd wordt. Hiermee doel ik op de afwezigheid van een specifieke setting; de clip lijkt vooral aan een fantasiewereld te refereren. Het is aan de kijker om de achtergrond van deze fantasie in te kleuren.



Figuur 31



Figuur 32

Het pakhuis zelf is witgewassen, wat de video een diffuse atmosfeer lijkt te geven. Hierdoor worden de twee dansers benadrukt en de schaduwen van hun lichamen vermengen zich met die van de tralies van de kooi (figuur 31, 32). Verder blijft de lichtvoering in *Elastic Heart* hetzelfde, waardoor het lijkt alsof de filmmakers de aandacht alleen willen vestigen op LaBeouf en Ziegler. Gedurende de video volgt de camera bewegingen van de twee dansers; soms individueel en soms samen. Dankzij de continue beweging van het beeld lijkt de camera van *Elastic Heart* door de ruimte binnen en buiten de kooi te zweven. De dans van de personages is zo inspirerend dat de camera mee begint te gaan in hun bewegingen. Daardoor wordt de kijker niet alleen blootgesteld aan hun dans, maar gaat het publiek er mee samenvallen. Dit wordt benadrukt in de tempowisselingen van het beeld; als de camera langzaam beweegt, bewegen de dansers langzaam en vice versa.

Door de expressieve dansroutine lijkt de *Elastic Heart* vooral getekend te worden door performance. Echter, een performance wordt in principe gekenmerkt door de onmiddellijkheid ervan: zodra de uitvoering is afgelopen komt ook de performance tot een einde. Doordat in deze video de performance op video is vastgelegd ontstaat er een interessante dynamiek, omdat het bij elke viewing opnieuw wordt opgevoerd als het ware.

Matthias Weiss verduidelijkt dit fenomeen door het volgende te stellen:

“(…) in the case of the video clip, representation and performance refer to each other and are thus entangled in many ways. Or, stated differently, what the filmically represented performance forfeits in terms of immediacy, it simultaneously delivers the moment it is recorded to what it’s representing, namely to the filmic image, which it releases anew with every performance”.⁹⁶

Hoewel performance in filmische vorm de onmiddellijkheid van performance als concept niet kan evenaren, draagt de opname ervan bij aan de representatie; namelijk het filmbeeld wat met elke viewing opnieuw de uitvoering representeert.

Met deze stelling in gedachten lijkt *Elastic Heart* een metafoer te worden van dit spel tussen performance en representatie. De opeenvolging van zwaaiende en verwikkelde

⁹⁶ Weiss, 2009, 100.

lichaamsdelen die zich continu herhalen herinnert het publiek aan de onmiddellijkheid van de performance. Tegelijkertijd wordt de kijker bewust dat hij of zij een representatie van diezelfde performance ervaart door de aanwezigheid van LaBeouf en Ziegler als acteurs die respectievelijk geassocieerd kunnen worden met Hollywood en reality-televisie.

Een vergelijkbare associatie kan gemaakt worden in *Weapon of Choice* (Jonze, 2001), waar Hollywoodacteur Christopher Walken op de muziek van Fatboy Slim door een verlaten hotel danst en zweeft. Walken was voor zijn acteercarrière werkzaam als (tap-)danser; een inmiddels relatief verouderde traditie, waardoor de verrassing het publiek bij het zien van Walken's danskwaliteiten groot was toen de video uitkwam.

Zowel *Weapon of Choice* als *Elastic Heart* fungeren door de cameo's van Hollywoodacteurs naar mijn mening als een soort filmtoeristische attractie. Het zijn niet de locaties in de video's maar de acteurs die door hun associatie met Hollywood filmtoerisme op kunnen wekken. Om filmtoerisme te verduidelijken schrijven Chang-Hua Yen en Glen Croy het volgende:

"In addition, celebrity involvement is based on the construct of celebrity association. (...) films could create associations with the celebrities, stories, and location. (...) Among these associations, the celebrity plays a critical role in destination image and destination choice."⁹⁷

Dankzij filmtoerisme ontstaan er associaties tussen bekendheden, narratieve verhalen en locaties, waar filmsterren een belangrijke rol in spelen. Een voorbeeld hiervan zijn de toeristenuitstapjes naar filmlocaties op het eiland Sicilië, waar Al Pacino en Robert de Niro als respectievelijk Michael en Don Corleone hebben geacteerd tijdens de opnames van *The Godfather Part II* (Coppola, 1974).⁹⁸

In het geval van *Weapon of Choice* en *Elastic Heart* kan de associatie met Hollywood plezier opleveren bij de kijker. Als filmtoerist wordt zijn kennis van Hollywood met het kijken van de video bevestigd door het herkennen van de acteur in het beeld. Dit plezier lijkt versterkt te worden als deze opeens begint te dansen; iets wat niet strookt bij het publieke imago van Walken of LaBeouf. Er moet wel erkend worden dat de twee video's verschillen in hun toepassing van filmtoerisme. In *Weapon of Choice* lijkt de toon ironisch en *tongue-in-cheek* te zijn; dit wordt benadrukt door Walken die duidelijk in de camera kijkt. In *Elastic Heart* is de toon somberder en serieuzer.

Desalniettemin levert het voor de filmtoerist hetzelfde plezier van herkenning op, die LaBeouf associeert met (onder andere) de *Transformers* trilogie van regisseur Michael Bay. Door hem niet te presenteren als filmster maar als expressieve danser gebruikt *Elastic Heart*

⁹⁷ Yen & Croy, 2013, 6.

⁹⁸ <http://www.sicilyshoretours.com/package/taormina-godfather-tour/> (bezoekt op 25-05-2015)

zijn associaties met Hollywoodfilms als extra aantrekkingskracht. De performance van Ziegler lijkt hierop in te spelen. Het meisje werd al gekenmerkt als danseres vanwege haar televisieoptreden in *Dance Moms*, maar door haar als serieuze performer tegenover LaBeouf te zetten wordt ook Zieglers publieke imago veranderd.

Elastic Heart is een video die een oppervlakkige verwantschap heeft met film door zich te kenmerken als deel van een trilogie en door gebruik te maken van de bekendheid van Hollywoodacteur Shia LaBeouf en reality-tv bekendheid Maddie Ziegler. Verder beweegt de clip volledig weg van de conventies van narratieve cinema dankzij de setting, interpretatieve dans en de nadruk op de twee bekendheden als serieuze performers. Deze wijze van beeldvorming lijkt meer overeen te komen met een lyrische beeldenstroom, waar de acteurs en de camera continu in beweging zijn. In deze clip is met name opvallend dat de camera zichzelf als een danser lijkt te presenteren. De dans is zo aanstekelijk dat de camera als vanzelf mee gaat doen, waardoor de kijker als het ware in de performance wordt betrokken en uitgenodigd deel te nemen.

2.5 *The Rain (Supa Dupa Fly)* (Williams, 1997)

Deze video van Missy Elliott maakt gebruik van elementen die ook in *Black Hole Sun*, *Da Funk* en *Elastic Heart* voortkomen. De muziekvideo wordt getekend door een bekende (video-)regisseur (Hype Williams), verstoorde beelden, uitgerekte gezichten, een abstract verloop en performance. In contrast met de voorgaande video's toont *The Rain* ook een eigen identiteit door het schoonheidsideaal van vrouwelijke hiphopartiesten aan de kaak te stellen, waar de verschillende representaties van Elliott een grote rol in spelen.



Figuur 33

Missy Elliott heeft boeiende video's gemaakt bij nummers zoals *Get Ur Freak On* (Meyers, 2001), *Pass That Dutch* (Meyers, 2003) en *4 My People* (Meyers, 2002). Dit is logischerwijs

niet alleen aan de artiest te danken, maar in Elliott's geval ook aan haar samenwerking met Dave Meyers. Vernallis erkent de kracht van Meyers als regisseur en stelt:

“(...) Meyers’ [videos] often offer more visceral pleasures. Meyers’ videos can seem to create a bit of an overload – like moving quickly from darkness into sunlight.”⁹⁹

In de eerder genoemde video's kiest Meyers vaker voor kenmerken zoals gefragmenteerde lichaamsdelen en biologische elementen zoals planten, insecten en dieren. Het tegenovergestelde lijkt het geval voor Hype Williams, de regisseur van *The Rain*, want hij brengt vooral hiphopartiesten en dansers naar de voorgrond, die direct contact aangaan met de camera.

Hype Williams heeft zich door de jaren heen ontwikkeld als een van de meest bekende gevestigde regisseurs van hiphopvideo's. Williams heeft, in tegenstelling tot vele van zijn collega's, geen filmische training genoten en is vaak overgeleverd geweest aan zelfpromotie voor bekendheid. In een poging zijn stijl te beschrijven stelt Vernallis:

“(...) Williams, who often has characters move more quickly and erratically than a song's materials and who uses the camera in such a way as to hover above the music. Williams seems more improvisatory, willing to break free and declare his own visual patterns.”¹⁰⁰

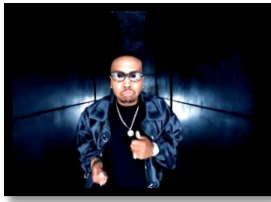
Chaotisch bewegende personages en een zwevende camera zijn enkele stijlelementen die terug te vinden zijn in *The Rain* en lijken dus technieken die Williams in herhaling gebruikt. Door de verstoring van het beeld rondom de karakters in zijn video's vraagt Vernallis zich openlijk af of de regisseur dit gebruikt als een representatie of uit interesse in een “larger-than-life presence”.¹⁰¹

Zoals aangegeven hanteert Williams herhalende technieken in video's zoals die van Elliott, maar ook Busta Rhymes' *Woo-Ha!! Got You All-in Check* (Williams, 1996), Jay Z's *Big Pimpin'* (Williams, 1999) en Will Smith's *Gettin' Jiggy With It* (Williams, 1998) bezitten een aantal beeldelementen die zich in bijna al zijn video's aan het eind van de jaren 90' herhalen. Williams maakt regelmatig gebruik van *fish eye lenses*, waar de artiesten van de betreffende video's direct in de camera kijken, vaak met zonnebril op vanwege de intense belichting die in de brilglazen wordt gereflecteerd. Daarnaast zijn Williams' video's vaak gevuld met felle kleuren; dit is te zien in de kleding van de performers maar ook in de afwisseling van verschillende scènes (figuur 34 - 37). Ten slotte gaan zijn videoclips ook vaak uit van het uitrekken en inkrimpen van het beeld, waar de camera vaak laag wordt geplaatst zodat de artiest op het publiek neerkijkt.

⁹⁹ Vernallis, 2013, 247.

¹⁰⁰ Vernallis, 2008, 410.

¹⁰¹ Vernallis, 2013, 271.



Figuur 34



Figuur 35



Figuur 36



Figuur 37

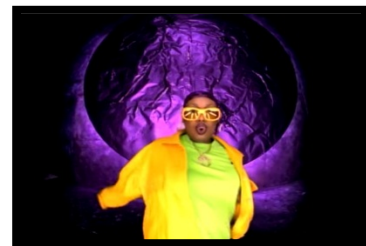
Net als Jonze is Hype Williams een bekende en gevestigde naam in de muziekvideo-industrie. Echter, Williams' status als bekendheid is voor mij niet interessant om in het resultaat van deze analyse mee te nemen. Ik wil me hier voornamelijk concentreren op de karakterisering van Elliott en de visuele vormgeving van *The Rain*. Hiermee wil ik wel benadrukken dat regisseurs zoals Jonze, Williams, Meyers, Michel Gondry en Mark Romanek van belang zijn voor de muziekvideotraditie, gelijk aan traditionele 'auteurs' in cinema zoals Hitchcock en Eisenstein .



Figuur 38



Figuur 39



Figuur 40



Figuur 41

De kijker wordt geconfronteerd met Missy Elliott en haar producer Timbaland die een prominente rol spelen, aangezien ze in het midden van de frame zijn gepositioneerd. Daarnaast steken ze hun gezichten bijna in de camera, waardoor ze haast groteske vormen aannemen. Dit wordt op zijn beurt benadrukt door de opgeblazen, zwarte zak waar Elliott in gehuld is (figuur 33, 38). Deze beelden worden afgewisseld met Missy in een alledaags wit T-shirt en gekleurde outfits en sequenties van de artieste samen met een aantal dansers op

een podium (figuur 39, 41). Ten slotte zijn er nog bevriende artiesten die, tussen de beelden van Elliott en Timbaland door, op de muziek dansen of de songteksten playbacken.

Nog minder dan de vorige voorbeelden is *The Rain* als narratief te betitelen. De video lijkt in zijn geheel te draaien om Missy Elliott die door haar kostuums, kleding, haardracht en vervorming van het beeld allerlei vormen aanneemt. Het ene moment wordt er nadruk gelegd op de vrouwelijkheid van haar gezicht door dikke lippenstift, uitbundige make-up en grote oorbellen en dan zwelt Elliott op tot een groot zwart gat, waarin alleen een gezicht rondzweeft.

Tegenover het ontbreken aan narratieve elementen staan beelden die de songtekst haast letterlijk illustreren. Zoals bij de tekst: *“Beep beep who got the keys to the jeep? Vrrroooooomm...”*, waarbij Missy in een grote Hummer jeep wordt gefilmd en zij bij het uitspreken van de tekst direct in de camera kijkt (figuur 42). Deze techniek wordt ook gebruikt bij de tekst *“I feel the wind. Five six seven, eight nine ten. Begin, I sit on Hills like Lauryn”*, waar Elliott refereert aan R&B zangeres Lauryn Hill. Missy zit hier met een pruik op een grasheuvel van kunststof en gebruikt haar handen om de cijfers van de songtekst richting de cameralens uit te beelden (figuur 43).



Figuur 42



Figuur 43

Dankzij de centrale positionering van Missy Elliott domineert zij het beeld, ondanks dat ze als vrouwelijke hiphopartiest niet aan het slanke ideaalbeeld voldoet zoals haar generatiegenoten (Aaliyah, Lil' Kim, Jennifer Lopez etc.). Dit geeft haar karakter extra autoriteit; haar dominantie van het beeld met behulp van de cameralens geeft *The Rain* een uniek uitgangspunt. Door het uitrekken en verkleinen van Missy's lichaam wordt er geïmpliceerd dat Elliotts lichaamsvorm er weinig toe doet met betrekking tot haar authenticiteit als (vrouwelijke) rapper en hiphopartiest; ze staat sterk in het midden van het beeld en deze kracht wordt versterkt door haar diep in de camera te laten kijken. Het uitgangspunt dat Missy Elliott kracht uitoefent dankzij haar positionering wordt ook versterkt door het volgende citaat van Nikki Lane uit haar tekst 'Black Women Queering the Mic: Missy Elliott Disturbing the Boundaries of Racialized Sexuality and Gender.':

“I suggest that Missy consistently questions and, thus, threatens the heteronormative, patriarchal systems that maintains men’s dominance in the rap industry and, as many other female rappers must do, she addresses concerns about her femininity through particular stylistic and linguistic choices.”¹⁰²

Missy Elliott lijkt in staat te zijn om patriarchale normen in de rapindustrie te ondermijnen en aan de kaak te stellen. Verder beantwoordt ze twijfels aan haar vrouwelijkheid door middel van stylistische en tekstuele keuzes, die haar positie als kritische vrouwelijke rapper overeind houden.

Er zijn twee elementen in *The Rain* die Lane’s stellingen lijken te volgen. Ten eerste spelen de artiest en de videomakers met de vorm van Missy’s lichaam; de montage wisselt verschillende outfits waarin de vrouwelijke rapper dezelfde speelsheid uitoefent. Ze zwabbert met haar armen door de lucht, terwijl ze robotachtig haar benen strekt en buigt. In het zwarte pak streelt Elliott’s haar opgeblazen, kunstmatige lichaam en werpt ze haar nieuwe rondingen in de richting van de camera, die op hun beurt weer vergroot worden door de *fish eye lenses* die het beeld vervormen.

Ten tweede ontstaat er een ironisch contrast tussen Elliott en de andere artiesten in de video (onder wie slanke R&B zangeressen). Echter, deze artiesten bewegen op dezelfde manier als Missy door het beeld en imiteren haar bewegingen. Op deze manier tonen de videomakers dat Elliott’s vorm(en) idealen zijn om na te streven, of op zijn minst te imiteren.

Deze twee factoren komen overeen met de “stylistic choices” waar Lane op doelt. Het is opvallend dat Elliott zich zo prominent positioneert, aangezien volgens Lane zwarte vrouwen in (hip hop) videoclips altijd stil zijn. Hun lichamen fungeren als aankleding en spektakelstukken voor de mannelijke rappers.¹⁰³ In zekere zin proberen de videomakers en de artieste het karakter van Missy Elliott door deze barrières heen te laten breken en ten toon te stellen als (divers en heterogeen) rolmodel.

Afgezien van de feministische implicaties die betrokken zijn bij de representatie van Missy Elliott kan er gesteld worden dat de (grotendeelse) afwezigheid van narratieve ontwikkelingen *The Rain* een meer abstract karakter geeft dan de voorgaande videoclips. De beeldvorming wordt grotendeels gedomineerd door verstoring en vervorming van het beeld die op een zelfde manier wordt gehanteerd als in *Black Hole Sun*. Het verschil is dat de vervorming in *Black Hole Sun* zo extreem verloopt, dat er geen andere uitweg is dan de vernietiging van alles wat zich binnen de beelden afspeelt. In *The Rain* werken de groteske lichaamsvormen van Missy Elliott als een commentaar op de onderdanige positie en het slankheidsideaal van zwarte vrouwen in de hiphopindustrie. Missy wordt hierin opgevoerd als activist en heldin; een krachtige entiteit die tegelijkertijd vervormd wordt via de

¹⁰² Lane, 2011, 778.

¹⁰³ Lane, 2011, 789.

cameralenzen. Dit suggereert dat succes als vrouwelijke rapper draait om authenticiteit en de kwaliteit van de muziek in plaats van een patriarchaal schoonheidsideaal. Verder wordt het publiek in vergelijking met de voorgaande muziekvideo's direct aangesproken door de artiesten op het beeld. Ze steken hun gezichten direct in de camera, die door de *fish eye lenses* nog meer worden vervormd, wat hun optredens in de clip een agressief element geeft en waardoor het publiek geconfronteerd wordt met hun positie als passieve kijker. Dit is in tegenstelling tot traditionele film waar acteurs niet in de camera kijken en het publiek een voyeurspositie inneemt.

2.6 De poëtische potentie van muziekvideo's

In haar artikel 'Temporary Insanity: Fun, Games and Transformational Ritual In American Music Video' vergelijkt Lisa St. Clair Harvey muziekvideo's met de traditie van het gemaskerde bal in de 15^e en 16^e eeuw, waar sociale en seksuele normen niet meer van kracht waren en vrouwen bijvoorbeeld agressief achter mannen aanzaten. De videoclip wordt hierdoor geconstrueerd als een plaats van vrij spel; sociale klassen, normen en seksualiteit worden ondermijnd en gevierd zonder terughoudendheid.¹⁰⁴

Door deze vergelijking lijkt de auteur op de vrijheid in te gaan die videoclips uitstralen; ze suggereert immers dat binnen videoclips 'alles mag en alles kan'. St. Clair Harvey merkt op dat het complexe en wellicht anarchistische karakter van videoclips benadrukt wordt in de uiting van losse sociale normen en excessief gedrag binnen de beeldtekst. Ze benadrukt dat deze kenmerken, in tegenstelling tot traditionele cinema, niet worden opgelost aan het einde van de video.¹⁰⁵ Met betrekking tot mijn onderzoek lijkt *Da Funk* bij deze stelling aan te sluiten. Dankzij het missen van de bus door het hoofdpersonage wordt het Hollywooddeinde ondermijnd en geblokkeerd; aan het eind volgt de kijker nog steeds een hond die door New York dwaalt. Verdere overeenkomsten tussen de vindingen van St. Clair Harvey en de onderzochte videoclips worden duidelijk in presentatie van (het gebrek aan) sociale en seksuele normen. Dit is terug te vinden in *The Rain*, met Missy Elliott als krachtige entiteit doordat vervorming van haar lichaam het schoonheidsideaal van zwarte vrouwen in de rapindustrie tegengaat.

Met de vindingen van St. Clair Harvey ontstaan er meer aanwijzingen die de vrijheid van muziekvideo's presenteren en met name het gebrek aan sociale en seksuele normen. Hoewel ik zou willen stellen dat het lukraak toepassen en ondermijnen van (tegendraadse) sociale normen bijdraagt aan de poëtische potentie van de bovenstaande video's, moet er gesteld worden dat er meer bewijs nodig is voor de lyrische kwaliteit van de vier videoclips.

In haar tekst 'Metaphor, Metaphysics and MTV', combineert auteur Sue Lorch videoclip met poëzie. In deze tekst stelt zij dat "rockvideo's de metafysische poëzie van de 20^e eeuw" zijn.¹⁰⁶ Ze stelt zelfs het volgende:

"The music video which concerns us here is not a mere conveyance for rock music, but an extension beyond it in which a poetic potential is fulfilled. These videos make significant use of the visual element, presenting to the eye as well as the ear, and in doing so, conveying truths inexpressible discursively."¹⁰⁷

¹⁰⁴ St. Clair Harvey, 1990, 46.

¹⁰⁵ St. Clair Harvey, 1990, 50.

¹⁰⁶ Lorch, 1988, 143.

¹⁰⁷ Lorch, 1988, 143. Mijn onderlijning.

De videoclip op zichzelf is niet alleen een transportmiddel voor (rock-)muziek, maar een verlenging ervan waarin een bepaalde poëtische potentie wordt vervuld. Het gaat hier om muziekvideo's die beeld en geluid zo gebruiken dat ze 'waarheden' kunnen overbrengen die niet uit te drukken zijn door rede of de woorden van een discours. Pasolini's concept van poëtische cinema lijkt hier op aan te sluiten: het lyrische gebruik van beelden in poetic cinema is vrij van grammatica of discours en drukt zich puur uit door poëtisch gebruik van beeldvorming.

Verdere toenadering tussen de twee auteurs ligt in Pasolini's begrip 'de dubbele natuur van cinema'. Deze natuur kenmerkt zich enerzijds door overeenkomsten met proza (door narratieve conventies) en anderzijds de poëtische neiging van een subjectieve stijl.¹⁰⁸ In zekere zin heeft er ook een soort dubbele natuur binnen poëzie bestaan, aangezien Lorch stelt dat poëzie in het verleden onlosmakelijk verbonden was aan muziek, maar dat de twee tradities zich van elkaar hebben gescheiden.¹⁰⁹ Ondanks deze scheiding blijft ze de twee tradities met elkaar vergelijken, zoals in het volgende citaat:

“A level of complexity, of emotional intensity and variation that once could be expressed only through music, now belongs to the province of language; nuances, subtle shifts of feeling, intricate apprehensions of emotional truths can be conveyed to the reason through words.”¹¹⁰

Eens kon een hoog niveau van complexiteit en emotionele intensiteit alleen via muziek geuit worden. Sinds de scheiding van deze dubbele natuur kunnen deze karakteristieken ook overgebracht worden door tekst en woorden. Ik zou willen betogen dat deze complexiteit, die volgens Lorch zowel uit muziek als uit poëzie voortkomt, precies de factor is die aan de kern ligt van Pasolini's poetic cinema. Ondanks dat uit het bovenstaande citaat afgeleid kan worden dat Lorch tekst en woorden poëtische kwaliteiten toedicht, iets wat Pasolini lijkt af te wijzen door de nadruk te leggen op lyrische beeldvorming, vervolgt ze haar onderzoek met een stelling die hier tegenin gaat: ze merkt op dat “videoclips in hun combinatie van muziek, songtekst en beeld het publiek meer omvangrijk adresseert (...) dan geschreven poëzie dat kan”.¹¹¹

De laatste overeenkomst tussen de twee auteurs die ik wil aanstippen draait om 'im-signs'¹¹². Zoals Pasolini de primaire cinemasequentie, zoals een herinnering of een droom, beschrijft als een “wereld van im-signs (image-signs/beeldtekens)”, zo beschrijft Lorch het

¹⁰⁸ Verstraten, 2012, 120.

¹⁰⁹ Lorch, 1988, 144.

¹¹⁰ Lorch, 1988, 150.

¹¹¹ Lorch, 1988, 151.

¹¹² In mijn eigen woorden zou ik dit begrip willen omschrijven als een significant beeld, of een beeld wat een teken/associatie voortbrengt zoals bijvoorbeeld een boom kan staan voor de natuur, groei en het milieu.

belang van symboliek en betekenis die in deze im-signs liggen. Ze schrijft dat deze wereld van symboliek en image-signs via de opkomst van multimedia steeds dichterbij het publiek komt. Daaropvolgend stelt zij dat muziekvideo's dé dragers zijn van deze symboliek, die deze mentaliteit een unieke invulling geven.¹¹³ Ten slotte, in een poging om het speciale karakter van videoclip te beschrijven stelt Lorch:

“Videos (...) might seem confusing, rough, disjointed and curiously discontinuous to someone expecting a mini musical, but it is through these images that significant meaning emerges. (...) In the video which reaches the level of poetry, the visual element (...) startles; it makes an unexpected statement that urges the audience toward new awareness.”¹¹⁴

Videoclips kunnen verwarrend werken voor iemand die onbekend is met dit fenomeen. Echter, het is door deze ruwe, onsamenhangende beelden getekend door discontinuïteit dat significante betekenissen ontstaan. In de video die daadwerkelijk poëtische kwaliteiten kent verrast en schokt het visuele element: deze onverwachte bekendmaking stuurt het publiek naar een 'nieuw bewustzijn'.

De bovenstaande stellingen van Lorch, gepaard met de vergelijkingen tussen haar uitspraken en die van Pasolini geven aan dat er poëtische potentie te vinden is in (bepaalde) muziekvideo's. Er zijn echter voorwaarden waar de video's aan moeten voldoen: het poëtisch potentieel neigt naar een subjectieve stijl met ruwe, verrassende en onsamenhangende beelden die getekend worden door discontinuïteit.

De hier besproken muziekvideo's voldoen aan dit criterium. Ten eerste wordt *Black Hole Sun* gekenmerkt door verstoring van het beeld, een narratieve ontwikkeling die wordt aangekondigd door het kleurenpalet en de songtekst, afgewisseld met intercutting tussen de karakters die op hun beurt weer mini-ontwikkelingen doormaken door steeds meer gecorrumpeerd te worden. Uiteindelijk verstoort het beeld zo extreem dat er geen andere uitweg is dan een apocalyps waarbij alles wordt weggevaagd.

Ten tweede wordt er in *Da Funk* gespeeld met conventies van Hollywoodcinema en muziekvideo's door de video te laten neigen naar een traditioneel verloop om deze vervolgens niet in te lossen. Dit resulteert in de ironische grap van Jonze; de kijker ziet in feite gedurende de video een hond door New York banjeren. De identiteit van Jonze als vrolijke 'prankster' is hier dan ook duidelijk voelbaar en laat het publiek achter zonder film maar eigenlijk ook zonder videoclip.

Ten derde onderscheidt *Elastic Heart* zich door de nadruk op performance en beweging. De aantrekkingskracht van de dansers is zo groot dat zelfs de camera zich als een (derde) danser begint te bewegen en vervolgens de kijker meeneemt in een visuele

¹¹³ Lorch, 1988, 151.

¹¹⁴ Lorch, 1988, 151-152.

cadans. Verder is de bekendheid van de twee spelers als respectievelijk Hollywood- en televisiester van invloed op *Elastic Heart*, omdat hun publieke imago wordt veranderd door ze als twee serieuze performers te presenteren en waardoor ook de associatie van de kijker met Ziegler en LaBeouf veranderd wordt.

Ten slotte wordt *The Rain (Supa Dupa Fly)* gedefinieerd door expressieve positionering van de artiest en een abstracte beeldvorming. Het publiek wordt direct aangesproken door de vervormde gezichten en hoofden van de artiesten die bij de kijker naar binnen lijken te dringen. De combinatie van deze factoren resulteert in Missy Elliott als een krachtige zwarte vrouwelijke rapper, die daarmee de heteronormatieve conventies van hip hop en R&B ondermijnt. Dit wordt versterkt door bekende hiphopartiesten die haar lichaamstaal imiteren in de video.

Naar mijn mening biedt het poëtische potentieel van deze vier video's zich aan in al deze elementen. Het presenteert zich in de mogelijkheid om met deze kernmerken te spelen, om cinematografische conventies wel of niet in te lossen en om deze beeld- en geluidselementen naar keuze in te zetten om de kracht van het eindproduct te verhogen. Dit wil logischerwijs niet zeggen dat elke muziekvideo hieraan voldoet; ik heb de bovenstaande vier video's uitgekozen op basis van hun vermeende poëtische kracht.

Deze potentie die zich manifesteert via onder meer abrupte beeldovergangen of ongewone beeldassociaties, confronteert het publiek met de overtuiging dat film (of in dit geval, video) oneindig veel connecties en verbindingen kan aangaan in zijn beeldtaal.¹¹⁵ Echter, de dubbele natuur van cinema kan dit poëtische potentieel naar de achtergrond drukken als conventies gevolgd worden door filmmakers. Deze dubbele natuur, zoals beschreven door Pasolini, is waar de prozaïsche en poëtische eigenschappen elkaar afwisselen; het is waar narratieve conventies tegelijkertijd plaatsvinden naast de (potentiële) subjectiviteit van de camera.¹¹⁶ Juist hierin is de poëtische potentie van deze vier, en wellicht vele andere hier niet besproken, videoclippen gelegen.

¹¹⁵ Verstraten, 2012, 120.

¹¹⁶ Pasolini, 1976, 545.

Conclusie

Voorheen hebben critici videoclipen vaak negatief besproken en veroordeeld op hun vermeende seksisme en oppervlakkigheid. Dat ga ik niet tegenspreken, maar ik heb hier voor een andere invalshoek gekozen, namelijk het aanboren van het poëtisch potentieel van muziekvideo's. Deze thesis is te zien als een voortzetting van de weg die Vernallis al was ingeslagen door een canon van muziekvideo's te verkennen. Vernallis schenkt aandacht aan een DVD-serie van Palm Pictures, met een compilatie van videoclipen per regisseur. De regisseurs die de auteur beschrijft en voorziet van een korte bio- en videografie zijn Mark Romanek, Michel Gondry, Spike Jonze, Hype Williams en Chris Cunningham.

Ondanks dat Vernallis het niet expliciet uitspreekt lijkt mij een auteurscollectie van muziekvideoregisseurs geen stap in de juiste richting als men videoclipen wil typeren, aangezien de connectie met auteurs in traditionele cinema hier evident is. Zelf zegt Vernallis het volgende:

“As an encapsulation of music video, Palm’s contribution is only a first step. But it does provide us with a larger body of work to share and talk about.”¹¹⁷

Videoclips worden natuurlijk al volop gedeeld en ze verschijnen op vele platforms. Dit bestaat niet alleen uit het schrijven van academische teksten maar ook het bekijken van online video's, het delen van favoriete beelden en ervoor zorgen dat er genoeg draagkracht bestaat binnen de platforms die de videoclipen dragen. Boven alles zou ik willen pleiten voor een archief, met fysieke en digitale kopieën om video's van historische betekenis te kunnen behouden en aan te kunnen tonen dat muziekvideo's net zo gewichtig zijn als kunstvorm als cinema, televisie en video art.

Hoewel ik me bewust ben van hun steeds uitbreidende geschiedenis, ben ik niet overtuigd dat muziekvideo's dezelfde blootstelling genieten als de media waar ze vanaf stammen. Wellicht is dit te wijten aan hun ongrijpbaarheid door op vele platforms te verschijnen (smartphone, computer, online video, digitale televisie en het bioscoopscherm), of misschien de overvloed aan beelden die de video's voortbrengen waardoor ze geassimileerd kunnen worden in de beeldcultuur van onze dagelijkse realiteit (reclames, televisie, video on demand, internetadvertenties).

In deze thesis heb ik de gelaagdheid van videoclipen belicht door deze beeldproducten in verwantschap te brengen met traditionele(re) kunstvormen zoals narratieve cinema, muzikale televisie en videokunst. Hierdoor komt hopelijk de betekenis en het belang van videoclipen meer naar de voorgrond.

¹¹⁷ Vernallis, 2013, 276.

Bibliografie

Tekstbronnen

Annesly, James. 'Being Spike Jonze: Intertextuality and convergence in film, music video and advertising music video'. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Vol. 11, No. 1 (2013): pp. 23 - 37.

Blaine, Allan. 'Musical Cinema, Music Video, Music Television'. *Film Quarterly*. Vol. 43, No. 3 (1990): pp. 2 - 14.

Björnberg, Alf. 'Structural Relationships of Music and Images in Music Video'. *Popular Music*. Vol. 13, No. 1 (1994): pp. 51 - 74.

Corrigan, John Michael, and Maria Corrigan. 'Disrupting Flow: Seinfeld, Sopranos Series Finale and the Aesthetic of Anxiety'. *Television & New Media*. Vol.13, No. 2 (2012): pp. 91 - 102.

Cherry, Brigid. 'From Cult to Subculture: Reimaginings of Cult Films in Alternative Music Video'. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*. (2009): pp. 124 - 137.

Dähn, Friedemann. 'Visual Music. Forms and Possibilities'. In *Audio.Visual –On Visual Music and Related Media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2008.

Edmond, Maria. 'Here We Go Again: Music Videos after YouTube'. *Television & New Media*. Vol 15, No. 4 (2012): pp. 305 - 320.

Frith, Simon. 'Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television'. *Popular Music*. Vol. 21, No. 3 (2002): pp. 277 - 290.

Goodwin, Andrew. 'Music video in the (post) modern world'. *Screen*. Vol. 28, No. 3 (1987): pp. 36 - 55.

Goodwin, Andrew. 'Fatal Distractions: MTV meets Post Modern theory'. In *Sound & Vision: The Music Video Reader*. London: Routledge, (1993).

Gow, Joe. 'Music Video as Communication: Popular Formulas and Emerging Genres'. *Journal of Popular Culture*. Vol. 26, No. 2 (1992): pp. 41 - 69.

Harvey, Lisa St. Clair. 'Temporary Insanity: Fun, Games and Transformational Ritual in American Music Video'. *Journal of Popular Culture*. Vol. 24, No. 1 (1990): pp. 39 - 64.

Hornbacher, Sara. 'Video: The Reflexive Medium'. *Art Journal*. Vol. 45, No. 3 (1985): pp. 191 - 193.

Horsman, Yasco. 'Steamboat Willie: Towards a Mickey Mouse version of apparatus theory'. *European Journal for the Philosophy of Communication*. Vol. 5, No. 1-2 (2015): pp. 75 - 80.

Hung, Eric. 'Daniel Goldmark: Tunes for Toons: Music and the Hollywood Cartoon'. *The Journal of Film Music*. Vol. 2, No. 1 (2007): pp. 83 - 86.

Jones, Steve. 'MTV: The Medium Was the Message'. *Critical Studies in Media Communication*. Vol. 22, No. 1 (2005): pp. 83 - 88.

Kinder, Marsha. 'Music Video and the Spectator: Television, Ideology and Dream'. *Film Quarterly*. Vol. 38, No. 1 (1984): pp. 2 - 15.

Lane, Nikki. 'Black Women Queering the Mic: Missy Elliott Disturbing the Boundaries of Racialized Sexuality and Gender'. *Journal of homosexuality*. Vol. 58, No. 6-7 (2011): pp. 775 - 792.

Lorch, Sue. 'Metaphor, Metaphysics and MTV'. *Journal of Popular Culture*. Vol. 22, No. 3 (1988): pp. 143 - 155.

Lund, Cornelia and Holger Lund. 'Introduction'. In *Audio. Visual –On Visual Music and Related Media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2008.

Lynch, Joan D. 'Music Videos: From Performance to Dada - Surrealism'. *Journal of Popular Culture*. Vol. 18, No. 1 (1984): pp. 53 - 57.

Napoli, Maria Donata. 'Short Review of the Relationship between Video, Music and Art'. *Journal of Science and Technology of the Arts*. Vol. 4, No. 1 (2012): pp. 33 - 40.

Pasolini, Paolo Pier. 'The Cinema of Poetry'. In *Movies and Methods: An Anthology*. Los Angeles: University of California Press, 1976.

Rogers, Holly. 'The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music'. *Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 136, No. 2 (2011): pp. 399 - 428.

Rush, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson, (2007).

Strong, Catherine. 'Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture'. *Journal of Popular Culture*. Vol. 44, No. 2 (2011): pp. 398 - 416.

Telotte, J. P. 'The Stereoscopic Mickey: Space, Animation, and the Mouse'. *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 36, No. 3 (2008): pp. 133 - 140.

Vernallis, Carol. 'The Functions of Lyrics in Music Video'. *Journal of Popular Music Studies*. Vol. 14, No. 1 (2002): pp. 11 - 31.

Vernallis, Carol. "'The Most Terrific Sandbox": Music Video Directors, Style, and the Question of the Auteur'. *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 25, No. 5 (2008): pp. 404 - 425.

Vernallis, Carol. *Unruly Media: YouTube, Music Video and the New Digital Cinema*. New York: Oxford University Press, (2013).

Verstraten, Peter. 'A Cinema of Modernist Poetic Prose: On Antonioni and Malick'. *Image & Narrative*. Vol. 13, No. 2 (2012): pp. 117 - 132.

Weiss, Matthias. 'Images of Performances – Images as Performances. On the (In-) Differentiability of Music Video and Visual Music'. In *Audio. Visual – On Visual Music and Related Media*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2008.

Yen, Chang-Hua, and W. Glen Croy. 'Film Tourism: Celebrity Involvement, Celebrity Worship and Destination Image'. *Current Issues in Tourism*. (2013): pp. 1 - 18.

Audiovisuele Media

Aaliyah. "Try Again". *Romeo Must Die: The Album*. Blackground, 2000. Dir. Wayne Isham.

A Hard Day's Night. Dir. Richard Lester. Proscenium Films, 1964.

Ballet Mécanique. Dir. Fernand Léger. 1924.

Beastie Boys. "Intergalactic". *Hello Nasty*. Capitol, 1998. Dir. Adam Yauch.

Beastie Boys. "Sabotage". *III Communication*. Grand Royal, 1994. Dir. Spike Jonze.

Beck. "MTV Makes Me Wanna Smoke Crack". *Gold Feelings*. Sonic Enemy, 1993. Dir. N/A.

Being John Malkovich. Dir. Spike Jonze. Astralwerks, 1999.

Beyoncé. "If I Were a Boy". *I am... Sasha Fierce*. Columbia, 2008. Dir. Jake Nava.

Blur. "Coffee and TV". *13*. EMI, 1999. Dir. Garth Jennings.

Bronski Beat. "Smalltown Boy". *The Age of Consent*. London, 1984. Dir. Bernard Rose.

Busta Rhymes. "Woo-Ha!! Got You All In Check". *The Coming*. Elektra, 1996. Dir. Hype Williams.

Daft Punk. "Around the World". *Homework*. Virgin, 1997. Dir. Michel Gondry.

Daft Punk. "Da Funk". *Homework*. Virgin, 1997. Dir. Spike Jonze.

Daft Punk. "One More Time". *Discovery*. Virgin, 2000. Dir. Leiji Matsumoto.

Dead End Street. Dir. Dave Davies. 1966.

Dire Straits. "Money For Nothing". *Brothers in Arms*. Warner Bros, 1985. Dir. Steve Barron.

Eminem. "Stan". *The Marshall Mathers LP*. Aftermath, 2000. Dir. Philip G. Atwell.

Far East Movement. "Like A G6". *Free Wired*. Cherrytree, 2010. Dir. Matt Alonzo.

Fatboy Slim. "Praise You". *You've Come a Long Way, Baby*. Skint, 1999. Dir. Spike Jonze.

Fatboy Slim. "Weapon of Choice". *Halfway Between the Gutter and the Stars*. Skint, 2001. Dir. Spike Jonze.

Godzilla. Dir. Roland Emmerich. Centropolis Film Productions, 1998.

Gorillaz. "Clint Eastwood". *Gorillaz*. Parlophone, 2001. Dir. Pete Candeland, Jamie Hewlett.

Jamiroquai. "Deeper Underground". *Godzilla: The Album*. Sony Soho Square, 1998. Dir. Mike Lipscombe.

Jay-Z. "99 Problems". *The Black Album*. Roc-A-Fella, 2004. Dir. Mark Romanek.

Jay-Z. "Big Pimpin'". *Vol. 3 The Life and Times of S. Carter*. Roc-A-Fella, 1999. Dir. Hype Williams.

Lady Gaga. "Alejandro". *The Fame Monster (Deluxe)*. Interscope, 2010. Dir. Steven Klein.

Lady Gaga. "Marry the Night". *Born This Way*. Interscope, 2011. Dir. Lady Gaga.

Le Voyage Dans La Lune. Dir. George Méliès. Star-Film, 1902.

Madonna. "Material Girl". *Like a Virgin*. Warner Bros, 1984. Dir. Mary Lambert.

Major Lazer. "Bubble Butt". *Free the Universe*. Downtown, 2013. Dir. Eric Wareheim.

Michael Jackson. "Thriller". *Thriller*. Epic, 1984. Dir. John Landis.

Missy Elliot. "4 My People". *Miss E... So Addictive*. Goldmind, 2002. Dir. Dave Meyers.

Missy Elliott. "Get Ur Freak On". *Miss E... So Addictive*. Goldmind, 2002. Dir. Dave Meyers.

Missy Elliott. "Pass That Dutch". *This Is Not a Test!*. Goldmind, 2003. Dir. Dave Meyers.

Missy Elliott. "The Rain (Supa Dupa Fly)". *Supa Dupa Fly*. Elektra, 1997. Dir. Hype Williams.

Ozzy Osbourne. "Bark at the Moon". *Bark at the Moon*. Jet, 1983. Dir. Carolyn Raskin.

Psy. "Gangnam Style". *Psy 6(Six Rules) Part 1*. YG, 2012. Dir. Choo Soo-hyun.

Queen. "Bohemian Rhapsody". *A Night at the Opera*. EMI, 1975. Dir. Bruce Gowers.

Romeo Must Die. Dir. Andrzej Bartkowiak. Warner Bros., 2000.

Röyksopp. "Poor Leno". *Melody A.M.* Wall of Sound, 2001. Dir. Sam Arthur.

Sia. "Elastic Heart". *The Hunger Games: Catching Fire Soundtrack*. RCA, 2015. Dir. Daniel Askill & Sia.

Soulja Boy. "Crank That (Soulja Boy)". *Souljaboytellem.com*. Interscope, 2007. Dir. Dale Resteghini.

Soundgarden. "Black Hole Sun". *Superunknown*. A & M, 1994. Dir. Howard Greenhalgh.

Steamboat Willie. Dir. Walt Disney. Walt Disney Productions, 1928.

The Dillinger Escape Plan. "One of Us Is the Killer". *One of Us Is the Killer*. Party Smasher, 2013. Dir. Mitch Massie.

The Godfather part II. Dir. Francis Ford Coppola. Paramount, 1974.

The Shining. Dir. Stanley Kubrick. Warner Bros., 1980.

The Smashing Pumpkins. "Tonight Tonight". *Mellon Collie and the Infinite Sadness*. Virgin, 1996. Dir. Jonathan Dayton, Valerie Faris.

Thirty Seconds to Mars. "The Kill (Bury Me)". *A Beautiful Lie*. Immortal, 2006. Dir. Jared Leto.

Transformers. Dir. Michael Bay. Dreamworks SKG, 2007.

Will Smith. "Gettin' Jiggy With It". *Big Willie Style*. Columbia, 1998. Dir. Hype Williams.

Woodstock. Dir. Michael Wadleigh. Wadleigh - Maurice, 1970.