

# FATAAL VERLANGEN

*Over vrouwen en maskerade in de popmuziek<sup>1</sup>*

Stine Jensen

## **Fatal desire. On women and masquerade in popular music.**

*This article investigates the recent explosion of female musicians, and, more particularly, their fascination for sexuality. The interpretation of the music of three female singers, Tori Amos, Ani Difranco and PJ Harvey, shows that these rising stars share a common narcissistic focus. This turning towards the self bears a resemblance to the romantic individualism of the eighteenth and nineteenth century, in the sense that it is a way of centering and experimenting with new selves. Then, of course, women were forbidden access to the public realm, but nowadays the poses of the femme fatale and of dandyism, the social embodiment of romantic individualism are available for women as well. Popular music serves as a legitimate space for experimenting with new female selves and sexualities. Feminist theorists have mostly welcomed this inventing of the self, but have failed to take into account the dark sides of narcissism. This article argues that it is precisely this dark romantic side that enables the female singers to articulate painful, ambivalent and contradictory aspects of female subjectivity.*

De laatste jaren is er een explosieve toename van vrouwelijke popmuzikanten. Binnen dit gezelschap bevinden zich zangeressen die zijn geobsedeerd door één thema: de onverbloemde expressie van vrouwelijke seksualiteit. Tori Amos, PJ Harvey, Ani Difranco, k.d. lang, Melissa Etheridge en Björk zijn enkelen van hen. Bij deze zangeressen valt met name de hevigheid van de verlangens op en de vaak bijbehorende agressie en woe die uit de muziek spreken. Bloedige metaforen, 'fuck-you's' en pijnkreten domineren de muziek. 'We are made to fight and fuck', zingt Ani Difranco, en vraagt zich af of de mannen haar menstruatiebloed kunnen ruiken 'Can they smell me bleeding?'. Intussen zingt Tori Amos, kwaad: 'Give me peace, love and a hard cock, because you can't have one without the other'. PJ Harvey is 'happy and bleeding' en de IJslandse popkoningin Björk is 'violently happy'.

De mate waarin de bovengenoemde zangeressen met een seksbewustzijn zingen, verschilt nogal. Aan het ene uiterste staan de zangeressen die te kennen geven dat hun vrouw-zijn of seksuele voorkeur niets uitmaakt voor hun muziek. Een interviewer die Melissa Etheridge vroeg of ze feminist was, kreeg de wind van voren: 'I'm not thinking about this thing when I'm making my music. I'm a rocker!' Aan het andere uiterste van de schaal staan de radicalere zangeressen, die de verbetering van de positie van vrouwen op een of andere wijze nadrukkelijk aan de orde stellen in hun muziek, songteksten, optredens, visuele vormgeving en publiciteit. Deze groep zangeressen werd door de pers gebombardeerd tot de *coming young women in rock*, een naam die dubbelzinnig terugverwijst naar de fascinatie voor seks.

Dit artikel gaat over de cultuurfilosofische betekenis van de explosieve toename van het aantal zangeressen en hun fascinatie voor seks. Daartoe ga ik in op het Romantisch Individualisme, in het bijzonder het dan-

*The world is my oyster  
The road is my home  
And I know I'm better off alone*  
Ani Difranco

dyisme en de femme fatale. Zij vormen de cultuurhistorische achtergrond waartegen we de vorm die het erotische verlangen aanneemt, kunnen begrijpen. Het grensoverschrijdende spel van de zangeressen kan mijns inziens gezien worden als een eigentijdse vorm hiervan. Vervolgens ga ik in op popmuziek als verlangenmachine en de recente bloei van popmuzikanten. Maar eerst bespreek ik hun expressie van vrouwelijke seksualiteit. We duiken daartoe in de muzikale werelden van Tori Amos, PJ Harvey en Ani Difranco, drie rijzende sterren aan het popfirmament. Een keuze. Niet uit duizenden zangeressen, maar uit steeds meer.

## **Gefascineerd door seks: drie voorbeelden**

*Voorbeeld 1: Tori Amos*

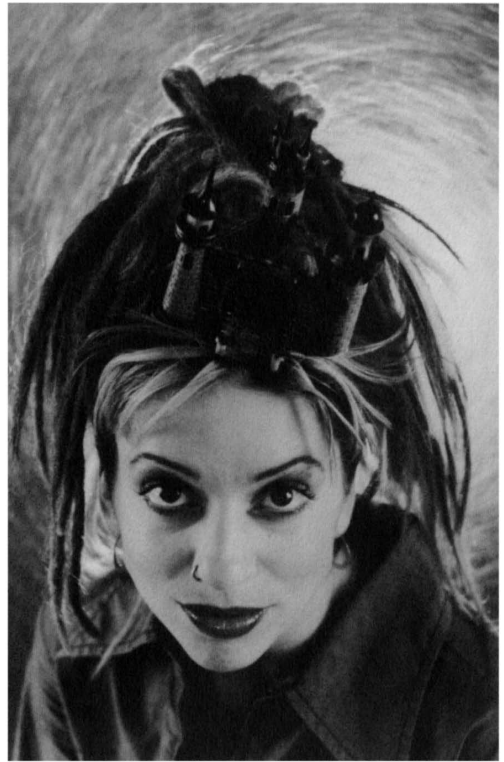
"What's your religion?" is a much more personal question in America than "How often do you have sex a week?", grapte David Letterman ooit in zijn komische programma op de zaterdagavond. Daarmee gaf hij in een

notendop aan dat Amerikanen geen gespot met religie dulden. Tori Amos' tweede single, 'God' verscheen in 1993 op de Amerikaanse markt. Ze citeert in dit nummer monotoon een misogynie passage uit de bijbel: 'Give not thy strength unto women, nor thy ways to that which destroyeth kings' (Spreuken, 31:3). Ze stelt God voor als een seksueel wezen en vraagt zich af of Hij een vrouw nodig heeft om hem in banen te leiden: 'God do you need a woman to look after you?'. Het nummer swingt als een trein; Amos gebruikt een funky bossanova ritme en rinkelende belletjes. Maar de tekst ligt gevoelig. 'Basically I am saying to Him, "You know, you need a babe and I've got nothing to do Tuesday and Thursday this week!"' (geciteerd in: Evans, 1994, p. 7). Het nummer wordt op de grote radiostations in Amerika geboycot. Datzelfde lot is ook het nummer 'Leather' beschoren. Ze richt zich in dit nummer opnieuw tot God. 'Look, I'm standing naked before you/ don't you want more than my sex?' Ze vraagt hem zelfs kreunend om haar 'leather' te geven, waarmee ze lijkt te suggereren dat ze Hem uitdaagt voor SM-seks. Nogal bizar, voor een domineesdochter. Een fantasie, die de Amerikaanse mainstream te ver ging.<sup>2</sup>

In diverse interviews benadrukt Amos haar zoektocht naar vrouwelijke energie en de 'donkere' kanten van het vrouw-zijn: 'I want to explore these "dark sides" of Woman: the anger, that power, the destruction, the manipulation... We're talking about a Woman, about access to the different fragments that make up the whole of Woman'. (Doerschuck, 1996). De optredens van Amos zijn minstens zo provocerend als haar teksten. Ze bespeelt de piano met haar hele lijf. Haar benen liggen dwars over de pianokruk en Amos stretcht zich als een soepele Amazone. Ze bedrijft de liefde met haar instrument en geeft dit ook zonder blikken of blozen toe: 'Sometimes it's male, sometimes it's female, sometimes it's both. And there are moments when I have the feeling it fucks with me in bed.'

#### Voorbeeld 2: PJ Harvey

Seks is ook een onuitputtelijke inspiratiebron voor PJ Harvey. Deze Britse zangeres, die net zo oud is als Difrancò en elektrische gitaar speelt, put uit een vast rijtje werkwoorden, lichaamsdelen, religieuze aanroepen en kreten om haar songteksten samen te stellen: *darling, lover, leave, hurt, pain, thirst, tears, water, wash, lips, legs, hair, mouth, dry, face, hungry, please, send, release, lick, woo, oh, ah, mwoagh, god, fire, dead, jesus, breasts, save me*. In tegenstelling tot Amos is Harvey geen mooi-zing zangeres. Ze gebruikt haar stem als medium om haar emoties te uiten. Ze schreeuwt, kreunt, zucht, kermt, steunt en hijgt. De cd *4-track demos* (1993) is bijvoorbeeld een narratief over het ontmoeten van een minnaar, de nacht – voorspel tot en met eindspel – en de kilte erna. Ze begint een ode aan haar minnaar in



Ani Difrancò

'Legs': 'Ooooh, you're so divine'. De minnaar verlaat haar, ze smeekt hem te blijven: 'I beg you/ my darling/ don't leave me'. Hij vertrekt, maar zo gemakkelijk is hij niet van haar af: 'You're not rid of me/ you're not rid of me.' Ze mist hem, maar haat hem om zijn vertrek: 'I might as well be dead/ but I could kill you instead.' In 'Snake' escaleert de woede van Harvey. Haar stem daalt diep, en, nauwelijks verstaanbaar, schreeuwt ze boven de gitaar uit: 'you snake/ you crawl/ in between/ my legs'. Met de teruggekeerde minnaar bereikt ze in 2.54 minuten orgastische hoogtepunten in 'Ecstasy'. Maar de desillusie volgt als ze alleen achterblijft: 'You leave me dry'. Intens liefdesverdriet volgt in 'Yuri-G': 'I'm so lovesick/ I could die'.

Vroegere zwartwitfoto's tonen PJ in sobere zwarte kleding, haar haren strak achterover in een staart en geen spoor van make-up. Met een donkere en depressieve blik staart Harvey de camera in. Ze leek zich niet veel om haar uiterlijk te bekommeren, deze make-up-loze Harvey, en in combinatie met haar teksten was dit voldoende reden om haar te vergelijken met Patti Smiths androgyniteit. Zelfs de topless foto van Harvey op de cover van *New Musical Express*, die nogal wat stof deed opwaaien, paste in het androgyne imago. De foto kwam ook op de achterkant van haar album *Dry* terecht. Har-

vey is vrijwel naakt, slechts een doorzichtig cellofaantje bedekt haar lichaam. De foto toont het jongensachtige lichaam van Harvey.

Harvey toonde zich verbaasd over de ophef rond de blootfoto. Feministen interpreteerden de foto ofwel als een progressieve 'neither/beyond gender'-look, of als een misser van de zangeres om vrijwillig uit de kleren te gaan en zich als de eerste de beste Playboy-dame aan de *world's gaze* bloot te stellen. Op vragen naar het al dan niet vermeende feministische doel van de foto gaf Harvey stellig te kennen niet veel met het feminisme op te hebben. Deze uitspraak beviel sommigen niet: 'Of course, the rest of the band didn't appear top-less on the cover of a music paper,' merkte journalist William Ferguson fijntjes op. Harvey liet de depri-tombboy-look achter zich, en ruidde de zwarte kleding voor het album *To Bring You My Love* in voor een vampier/femme fatale-achtig uiterlijk. Op de videoclip 'Down by the Water' drijft PJ Harvey in een rode glanzende satijnen jurk in het water. Haar lippen zijn knalrood, haar anders zo strakke kapsel is omgetoverd tot een weelderige bos

An angel singing about  
masturbating while her father is  
praying downstairs is sexier than  
Courtney Love screaming about her  
hole while dressed as a tart.

Tori Amos

zwarte krullen, haar ogen zijn zwaar aangezet met zwarte eye-liner, en lange zwarte nepwimpers geven Harvey een exotische look. Ze ziet eruit alsof ze regelrecht uit een vampierfilm of een *Twinpeaks*-achtige serie is gestapt. Tijdens de tournee van dit album is de band van Harvey in het zwart/wit gekleed, hetgeen Polly's vlammend rode outfit nog meer dramatische impact geeft.

### Voorbeeld 3: Ani Difranco

Woorden geven aan het verlangen naar liefde is de specialiteit van punkfolkzangeres Ani Difranco. Vaak zingt ze vanuit 'I' naar een 'you', de geliefde. Zoals in het begin van de breekbare ballad 'Work your way out': 'I wonder what you like under your t-shirt/ I wonder what you sound like when you're not wearing words.' Maar de onvoorbereide heteroseksueel krijgt een schokje in het tweede couplet, als Difranco zingt over het optutten voor de spiegel voor haar bezoek van die avond: 'I'm dressing for a friend/ like it was a man.' Difranco is de Anja Meulenbelt van de popmuziek. Haar teksten zijn sterk autobiografisch en openhartig. Ze is feminist en biseksueel en maakt er in haar songteksten geen geheim van.<sup>3</sup> Wie een 'celluloid closet'-achtig boek zou willen

schrijven over biseksualiteit en popmuziek, kan bij Difranco, met name op haar vroegere albums, veel verwijzingen vinden. Een onschuldig zinnetje als 'We can kiss our girl cheeks' krijgt een dubbelzinnige lading, en het lichaam in 'I'm watching your chest rise and fall' kan zowel aan een man als een vrouw toebehoren.

Haar muziek laat zich niet gemakkelijk in een stereotype vangen. Een mix van punk, folk en pop met Afrikaanse invloeden, afwisselend rustige ballads, ruige gitaarsolo's en gezongen poëzie. Ook haar verschijning laat zich niet in een stereotype vangen. Difranco maakt er een sport van haar imago te cultiveren door zich voor elke cd een nieuwe haardracht aan te meten, een nieuwe outfit aan te schaffen en zich te tooien met nieuwe tatoeages of piercings.

Difranco zingt over haar eerste seksuele ervaring als elfjarige. In de ballad 'Letter to a John' rekt ze af met haar incestverleden: 'I was eleven years old/ he was as old as my dad/ and he took something from me/ I didn't even know that I had'. Ze zingt een lied voor hem, hij mag naar haar luisteren, maar tegen betaling: 'I am just gonna sit on your lap/ for five dollars a song/ I want you to pay me for my beauty/ just give me something for my trouble/ cause this time it's not a free ride'. De rustige kabbellende ballad doet de tekst bijna verdwijnen. Je zou bijna mee gaan neuriën, meedeinen, en de pijnlijke tekst vergeten. De lieve folk-deuntjes zijn op haar achtste album, *Dilate*, verworpen tot grimmige geluiden en pijnkretten. Goedpraten is er niet meer bij. Mannen kunnen klootzakken zijn en Difranco is ervaringsdeskundige nummer één. Liefde? Het woord 'liefde' drukt niet uit wat het werkelijk is: 'When I say you sucked my brain out/ the english translation is/ I am in love with you/ and it is no fun', sist Difranco in 'Dilate'. Mannen proberen je te versieren: 'some guy tried to rub up against me/ on a crowded subway car/ some guy tried to feed me a stupid line/ in some stupid bar' ('Face up and Sing'), en gaan vervolgens terug naar hun vrouw, die thuis zit te wachten: 'too bad you had to have a better half/ she's not really my type.' Difranco maakt er nog een cynisch grapje van (ze zou ook zelf achter die vrouw in plaats van achter hem aan kunnen gaan). Nee, mannen moeten soms even slikken bij Difranco, ze krijgen er flink van langs: 'Fuck you/ and your untouchable face/ and fuck you/ for existing in the first place'.

### Maskerade

Tori Amos, PJ Harvey en Ani Difranco rekenen af met de traditionele vrouwelijke passiviteit en geven stem aan hun seksuele verlangens. In hun zoektochten naar de muzikale expressie van hun seksuele identiteiten hebben ze elk hun stokpaardje. Amos zoekt ruimte om haar eigen seksualiteit te ontwikkelen maar is in een ingewikkelde affaire met God verwickeld, Difranco



Tori Amos

zoekt ruimte om biseksueel te mogen zijn en Harvey zoekt woorden en geluiden voor haar seksuele hoogtenpunten. Alle drie de zangeressen stellen hun eigen innerlijke belevingswereld centraal. Het gaat om hún gevoel, hún plezier, hún genot, hún pijn en hún verlangen. Ze stellen zichzelf, kortom, volledig centraal. Daarbij experimenteren ze met verschillende imago's en laten ze zich niet in één beeld vangen.

Deze zoektochten naar identiteit passen binnen het Verlichtingsideaal van individuele expressie en zelfontplooiing. De zangeressen geven uitdrukking aan de problematische erfenis van dit moderne ideaal. Enerzijds zijn de zangeressen het toonbeeld van vrouwen die het recht op autonomie en zelfontplooiing hebben verworven, anderzijds verwoorden en verbeelden zij op krachtige wijze dat autonomie tevens een illusie is. De keerzijde van de wereldwijze vrouwelijke nomade die alles onder controle heeft, is een wanhopig versplinterde vrouw te midden van een eenzame zoektocht. Zo stuift Ani Difrancò, die naarstig op zoek is naar een beetje zingeving in haar leven, in één van haar nummers als een nomade door New York. Ze reist van geliefde naar geliefde, tussen de neonborden, vuilniszakken, tankstations en wolkenkrabbers door. Maar ze weet niet precies waar naar toe, en ze blijft wat verdoemd achter in haar auto: 'Two thirty in the morning/ and my gas tank will be empty soon/ neon sign on the horizon/ sleep walking

through the all night drugstore/ baptized in fluorescent light/ I found religion in a greetingcard aisle'. De kater komt eraan, en ze zingt met harde nasale stem: 'And now I'm tired and I'm broke and I feel stupid and I feel used.'

De zangeressen zetten verschillende strategieën in om zichzelf uit te drukken. De opvallendste is die van de *maskerade*.<sup>4</sup> Feministische theoretici hebben erop gewezen dat maskerade, het spel met zelfstilering en imago, een krachtig middel kan zijn voor bevrijding.<sup>5</sup> De maakbaarheid van identiteit middels zelfstilering en het experimenteren met meerdere 'zelves' ontmaskert immers het idee van een essentie of oorsprong van identiteit (Haraway, 1994). Met name vrouwen in de popmuziek spannen de kroon als het gaat om zelfstilering. Zo schrijft Smelik (1993) over Madonna en consorten:

'Zij en ook andere vrouwelijke artiesten, zoals Annie Lennox, buiten brutaalweg de conventionele beelden van vrouwen uit. Daarmee ontnemen zij de dominante cultuur de mogelijkheid de beelden van hen te maken. Die creëren ze zelf wel. Door klassieke vrouwbeelden van binnenuit uit te hollen, ontdoen popzangeressen die van elke betekenis en zijn ze in staat om zich ervan los te maken. Ze vallen geen moment meer samen met het beeld dat ze ten tonele voeren' (Smelik, 1993, p. 36).

Smelik wijst erop dat vrouwelijkheid verworden is tot een serie van maskerades die naar elkaar verwijzen. Er is niet zoiets als de essentie van vrouwelijkheid of van een vrouwelijke identiteit. Madonna valt als bewuste creator met geen van haar imago's samen en overstijgt ze als gevolg daarvan. Dit zou haar anders maken dan Marilyn Monroe, schrijft ze, die als slachtoffer samenvalt met haar imago. Hetzelfde optimisme treffen we aan in 'Postmoderne cultuur en representatie' (Buikema, Meijer & Smelik, 1995). In dit stuk wordt betoogd hoe Madonna en fotografe Cindy Sherman de mythe van vrouwelijkheid doorprikken door te laten zien dat er niet zoiets is als een vrouwelijke essentie:

'Cindy Sherman en Madonna brengen in hun culturele praktijken tot uitdrukking dat in de postmoderniteit niet zozeer identiteit an sich verloren is gegaan, maar dat er niet langer een gefixeerde identiteit van de wieg tot het graf bestaat. Zij maken geraffineerd gebruik van de mogelijkheden die de nieuwste technologieën hen bieden om hun identiteit vloeiend voor te stellen. Met zelfbewuste humor esthetiseren zij het verlies van onveranderlijke identiteiten, maar zij passen ervoor om vrouwelijke identiteit aan de wilgen te hangen' (Buikema c.s., 1995, p. 104).

Het is niet verwonderlijk dat Buikema, Smelik en

Meijer hun feministische heldinnen zoeken in de popmuziek en de fotografie. Pop en fotografie zijn immers visuele culturen, bij uitstek velden waar middels maskerade met zelfstilering gespeeld kan worden.

Toch heb ik problemen met deze feministische jubelzang. Hoewel maskerade een sterke feministische strategie kan zijn om 'vrouwelijkheid' als essentie op te blazen en door te prikken, moet de bewondering niet blind worden. De vraag die zich opdringt, luidt: is dit (maskerade als strategie) voldoende? Verwordt de vrouw of vrouwelijkheid op deze manier niet tot een serie maskerades zonder persoonlijkheid? Tegen wil en dank zou iemand als Madonna ook wel eens het tegenovergestelde kunnen adverteren dan wat haar feministische interpretatoren haar toeschrijven. We zijn beland in een oppervlakkige wereld waarin het draait om het uiterlijk, zo lijkt het althans. Blijft de vrouw als zingend subject verloren achter in een vloed van beelden die naar beelden verwijzen?

Mijns inziens is er een kloof tussen identiteit en zelfstilering, en met zelfstilering zijn feministen er nog niet. Madonna heeft weliswaar heel veel imago's, maar dat is voor mij niet voldoende voor zoiets als een sterke of krachtige identiteit. Bovendien houdt Madonna, paradoxaal genoeg misschien, de suggestie van het ene moderne autonome, handelende en kiezende subject in stand, door zich op te werpen als de vrouw die achter de schermen volledige controle heeft over haar imago- en identiteitsfabriek.

Maar hoe reëel is deze 'maakbare' identiteit? Hoe autonoom is het subject in het creëren van een identiteit? Wie bepaalt de grenzen, en welke rol spelen beelden hierin? Dat deze vragen niet zo eenduidig te beantwoorden zijn, komt tevens tot uitdrukking in de spanning binnen de huidige postmoderne feministische theorievorming. Enerzijds wil men vasthouden aan het emancipatieproject van het verwerven van autonomie, onafhankelijkheid en controle voor vrouwen. Anderzijds richten feministen zich op het decentreren van subjectiviteit, en wordt er kritiek geuit op de mythe van het moderne autonome subject, de idee dat het subject een intentioneel en rationeel handelend en denkend wezen zou zijn (Van Heijst, 1992).

Maskerade, het spel met beelden is eigen aan de popcultuur. Popmuziek biedt een visueel platform om te experimenteren met nieuwe 'zelves', maar is tegelijkertijd een enorme imago-machine. Bovendien is popmuziek méér dan een visuele cultuur. Pop is een complex medium, waar beeld, stem, tekst, geluid en performance een rol in spelen. Wie alleen let op het uiterlijk van de artiesten, laat de goudmijn van de teksten onbesproken. Het spel van Tori Amos, Ani DiFranco en PJ Harvey is meer dan een spel met beelden: het is ook een spel met geluid, met teksten en met beweging. Er is wat dit betreft voor mij een groot verschil tussen iemand als

Madonna en de zangeressen Harvey, Amos en DiFranco. Deze zangeressen maken, net als Madonna, gebruik van de maskerade als strategie door zich steeds verschillende rollen aan te meten. Maar deels weten zij zich te onttrekken aan de imagomachinerie van popmuziek. Afgezien van de ene bijna-bloot foto, staat Harvey bekend als een notoire mediamijder, en maakt ze, net als Tori Amos, zo veel mogelijk in eigen beheer. Ani DiFranco richtte haar eigen platenmaatschappij *Righteous Babe* op, en zingt de commerciële platenbonzen spottend toe in één van haar nummers: 'You're looking at the million you never made!'. De drie zangeressen onttrekken zich voor een deel aan de videoclipcultuur, maar doen bijvoorbeeld wel veel met de kunstzinnige vormgeving van de hoesjes van hun cd's. Zij maken daarbij wel degelijk gebruik van maskerade als strategie, maar zij spelen een ander, veel gevaarlijker spel. Dat spel heeft te maken met het ter discussie stellen van de grenzen van autonomie en controle, met de donkere kanten van het leven, met pijn en met een gevecht. Om het in andere termen te zeggen: Madonna is voor mij een selfmade woman of the nineties, die me weinig zegt over de minder utopische en donkere prijskaartjes die aan het leven hangen.

### Zwart verlangen en het Romantisch Individualisme

De narcistische obsessie van Harvey, DiFranco en Amos heeft een zwartgallige kant. Met het verkennen en opschuiven van grenzen komt de dood in beeld. Wie in het spel van zelschepping verder gaat dan de gebruikelijke clichébeelden van de imagomachinerie, stuit op de gevaarlijke zwarte kant van dit experiment met zichzelf. Bij Harvey en Amos gaat het vooral om het verlangen naar ultieme seksbeleving, waarbij ze in de muziek op het randje van de dood balanceren. De horrorbeelden in de muziek van PJ Harvey zijn soms gruwelijk. Zo kruipt ze in het nummer 'Down by the water' in de huid van een vrouw die zichzelf aborteert. Deze vrouw heerst weliswaar over leven en dood, maar verwondt intussen zichzelf tot bloedens toe. Ook doemt bij vlagen een onvoorstelbare leegte op. Wat moet DiFranco, die alles al gezien heeft, nou nog in het leven, eenzaam dolend door de straten van New York: 'The world is my oyster/ the road is my home/ and I know I'm better off alone'. Het experimenteren met grenzen kan uitmonden in een zwartgallig spel met leven en dood.

Deze strijd met leegte duikt steeds meer op in de diverse kunsten, bijvoorbeeld in het recente werk van de al eerder genoemde Cindy Sherman, die mijns inziens overigens door Buikema, Smelik en Meijer iets te gemakkelijk in dezelfde categorie als Madonna wordt gestopt. De obsessie voor zichzelf, en het steeds weer stileren en creëren van een imago is bij Sherman niet

minder geworden. Maar het brave heeft ze achter zich gelaten: nu verschijnen thema's als ontbinding, dood, auto-agressie, gruwelijke misvormingen en seksuele excessen. Andere voorbeelden van vrouwen in deze zwartgallige trend zijn performance-artieste Marina Abramovic, de 'postmoderne' roadmovie *Butterfly Kiss* (geregisseerd door Michael Winterbottom in 1995), waarin twee vrouwen aan het moorden slaan, en werk van de schrijfster Hermine Landvreugd (1996) en Saskia van Rijnswo (1996).<sup>6</sup>

Amos, Difranco en Harvey zijn mijn 'zwarte' heldinnen. Ze leggen de vinger op zere plekken, en zingen over dingen die werkelijk pijn doen in het leven. Hun strategie van maskerade doet mij denken aan het Zwarte Romantisch Individualisme.<sup>7</sup> De Romantische strategie beschouw ik als een wending in de Verlichting, als een manier om met autonomie en individualiteit om te gaan.<sup>8</sup> De bekendste studie naar de (Zwarte) Romantiek is die van Mario Praz (1988), *The Romantic agony*, in het Nederlands vertaald met *Lust dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*. Uit Praz' studie kan geconcludeerd worden dat er een Zwarte Romantiek en een (Witte) Romantiek is. Praz is vooral geïnteresseerd in de zwarte vorm van Romantiek, de excessen, het extreme, waarbij seks en dood elkaar raken, en het wilde, bovennatuurlijke en gruwelijke van de Romantici in beeld komt. Daarnaast is er een veel optimistischere en mildere variant van de Romantiek aan te wijzen, waarbij het adjectief Romantisch of Romanesk zoiets betekent als 'droomachtig, sprookjesachtig, bewonderenswaardig' (Praz, 1988, p. 31).<sup>9</sup> Praz omschrijft Romantisch als 'een bepaald levensgevoel' (Praz, p. 29). Het tegendeel van Romantisch bestaat niet. Een duidelijke invulling geven van wat Romantisch is, is per definitie onmogelijk, want het wezen van de Romantiek ligt in 'het onuitsprekelijke', al het Gevoel dat groter is dan het alledaagse. Wreedheid, Fatale Hartstocht, Verlangen, Zonde, Dood, Passie. Emoties met een hoofdletter staan centraal.

Praz richt zijn pijlen op wat volgens hem één van de belangrijkste aspecten is van de Romantiek: de erotische obsessie. Achtereenvolgens passeren onder meer de seksuele afwijkingen en fascinaties van de literaire personages van Goethe, Shelley, Milton, Baudelaire, Flaubert en De Sade de revue. Vrouwelijke auteurs zijn afwezig, maar De Vrouw als literair personage is in de Romantische literatuur volop aanwezig. De obsessie van de Romantische schrijvers voor de fatale vrouw neemt hoge vluchten. Haar worden allerlei exotische en erotische vermogens toegedicht.<sup>10</sup> Madonna kan gezien worden als een hedendaagse exponent van de optimistische 'witte' variant van het Romantisch Individualisme. Zij flirt weliswaar met beelden en wisselt het ene stereotype voor het ander in, maar zij raakt niet echt aan grenzen. Harvey, Amos en Difranco behoren tot de 'zwarte'

variant. Zij tasten grenzen af, van leven en dood, van de ultieme seksuele ervaring, en van pijn. Zijn Amos, Harvey en Difranco wellicht hedendaagse varianten van de femmes fatales waar Praz over schrijft?

### Spel met grenzen: de democratisering van de dandy en de femme fatale

De femme fatale heeft vele gezichten. Enerzijds is zij de supervrouwelijke vrouw, anderzijds staat zij ook voor de androgyne en 'mannelijke' vrouw (Koelemij, 1984; Koelemij, 1989; Crébas en Pels, 1986). De femme fatale stelt normen van 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' ter discussie. Ze flirt met overgangstoestanden, zoals 'andere' seksualiteiten homo/bi, man/vrouw, zwart/wit, verschillende tijdsperiodes en culturen en leven/dood. Ze is bij uitstek *narcistisch*. De aandacht richt zich op de vormgeving van zichzelf. Maskerade is haar wapen.

Volgens de historicus Peter Gay (1984) is de femme fatale een historische fantasie van mannen, en correspondeert ze niet met werkelijk belichaamde vrouwen in de geschiedenis, maar met door mannen verbeelde vrouwen in literatuur en kunst.<sup>11</sup> Het is inderdaad zo dat ik bij de term femme fatale in eerste instantie denk aan een onwerkelijke supervrouw, aan een slachtoffer uit de film noir, aan romans, kortom aan producten van de (mannelijke) verbeelding. In de term 'fataal' ligt immers de suggestie van het mannelijk gezichtspunt besloten. Want voor wie ben je 'fataal'? De femme fatale is echter meer dan een uitvergroete supervrouw uit de fantasie van mannen. Vanuit een vrouwelijk gezichtspunt kan de negentiende-eeuwse femme fatale ook beschouwd worden als iemand die strategieën inzet om met machtsongelijkheid om te gaan. Iemand als George Sand, overigens een reëel bestaande vrouw, hanteerde bijvoorbeeld maskerade als strategie: om de kunstenaarswereld van Parijs te verkennen verkleedde ze zich als man. Marquise de Merteuil, de romanheldin uit Choderlos de Laclos' *Les Liaisons Dangereuses* (1787), die door Glenn Close in de verfilming *Dangerous Liaisons* (geregisseerd door Stephen Frears in 1988) wordt gespeeld, zet ook haar vrouwelijkheid in om mannen te manipuleren. Bepoederd, in een strak korset en met pruik, speelt ze een sluw rollenspel.

Sand en Marquise de Merteuil maakten gebruik van de maskerade als *noodzakelijke* strategie om een publieke rol te kunnen spelen. *Crossdressing* was in de negentiende eeuw het openbare terrein van de mannelijke equivalent van de femme fatale, de *dandy*. De dandy kan gedefinieerd worden als iemand die zorgvuldig aandacht besteedt aan zijn uiterlijk en er zijn levenstaak van maakt zich te onderscheiden van de vulgaire massa. Omdat de dandy al uitgebreider en uitvoeriger gedocumenteerd is, en er belangrijke parallellen zijn tussen de strategie van de dandy en de femme fatale, zal ik nu kort

ingaan op dandyisme als strategie. Volgens sommige auteurs verwijst dandyisme naar een cultuurhistorisch fenomeen uit de negentiende eeuw en betreft het een literaire romantische-aristocratische protesthouding van bepaalde negentiende-eeuwse auteurs (Hielkema, 1989). Volgens anderen is de dandy van alle tijden en plaatsen en is het een verzamelnaam voor mensen die er een grensoverschrijdende, anti-burgelijke levensstijl op na houden (Sanders, 1987; Van Duijnhoven, 1997; Duyves, 1989).

Death is not the end  
PJ Harvey

Sporen van de negentiende-eeuwse dandy zijn bijvoorbeeld in de campcultuur van de jaren tachtig terug te vinden. De trendy *weekend-dandy* van de jaren negentig, de op extreme kicks gerichte jongeling die in de weekends danceparty's bezoekt, kan ook als erfgenaam van de negentiende-eeuwse dandy gezien worden (Van Duijnhoven, 1997). In de campcultuur vinden we de cultivering van het uiterlijk middels crossdressing of overdrijving; de weekend-dandy tast fysieke grenzen af, en balanceert op het randje tussen leven en dood, door bijvoorbeeld te experimenteren met XTC.

Waren er in de achttiende eeuw slechts enkelingen die er een dandy-achtige levensstijl op na hielden, in de negentiende eeuw verbreedde het dandyisme zich als fenomeen, en in de twintigste eeuw is er opnieuw een dergelijke sociale verbreding waarneembaar, ditmaal doordat grote groepen jongeren, maar ook vrouwen de 'heruitvinding van zichzelf' verkennen. Je zou kunnen zeggen dat er sprake is van een *democratisering van het dandyisme*.<sup>12</sup> Belangrijk is dat de dandy is losgeweekt uit de elitaire cultuur en in de populaire cultuur is terug te vinden. Bewogen de dandy's zich in de achttiende en negentiende eeuw vooral in de hogere sociale kringen, zoals de elitaire literaire salons, nu is dandyisme te vinden in de film, mode en popmuziek. De experimenteer-ruimte die popmuziek biedt, is niet afgebakend en geïsoleerd van de maatschappelijke en openbare ruimte. Via de popmuziek, een van de discursieve velden waarin beelden worden geproduceerd, worden rolmodellen gedemocratiseerd. In toenemende mate is popmuziek, vaak in combinatie met mode, een vormend element voor iemands zelfbegrip en plaats in de maatschappij. Met de popularisering van dandyisme zijn romantische individualistische rollen voor velen beschikbaar gekomen. De esthetisering van het leven en de aandacht voor de innerlijke belevingswereld heeft toegang gevonden tot een breed publiek. Kernachtig gezegd, zou

ik dandyisme vooral als een strategie van maskerade, een spel met uiterlijk en imago, willen opvatten, iets waar de femme fatale zich ook van bedient.

De popmuziek van Harvey, Amos en Difranco staat in een Romantische traditie, en hun performances kunnen in zekere zin worden opgevat als hedendaagse invullingen van de femme fatale, of van een soort vrouwelijke versie van het dandyisme. In hun voortdurende kameleonische metamorfosen spelen de zangeressen met overgangstoestanden. Harvey ligt als een soort geestverschijning in een knalrood gewaad in het water, en balanceert op het randje van leven en dood. Met haar tomboy-look en macho-teksten verkent Difranco grenzen en vertogen van 'mannelijke' vrouwelijkheid. Amos verheft het vrouwelijke tot supernatuurlijke vermogens, door zichzelf te presenteren als spreekbuis van een nieuwe 'vrouwelijke' energie, en richt de aandacht op 'the dark sides of Woman: the anger, the power, the destruction, the *manipulation*-' (mijn cursivering).

Ondanks deze Romantische wortels, is echter noch de term 'femme fatale', noch de term 'dandy' helemaal geschikt om te beschrijven wat deze popzangeressen doen. Enerzijds maken deze zangeressen, net als de femmes fatales, *bewust* gebruik van maskerade en manipulatie, zoals PJ Harvey, die op de cd *To Bring You My Love* in een knalrode jurk dramatisch in het water drijft. Zij zijn echter niet, zoals de gangbare opvatting van de femme fatale wil, alleen fataal voor mannen. Ze lijken eerder, met de aandacht voor de donkere kanten van het leven, de fatale grens van *zichzelf* te onderzoeken. Ze kunnen aan hun (zelf)bewustzijn en strategieën te gronde gaan. Tegelijkertijd gaan zij verder dan de strategie van maskerade van de dandy: de hoop dat identiteit met behulp van gekoketteer met beelden kan worden bereikt, wordt opgegeven. Integendeel, de fataliteit blijkt *inherent* aan de strategie van de maskerade.

### Popmuziek, verlangen en seksualiteit

Popmuziek verschaft het medium waarin vrouwen stem kunnen geven aan hun verlangen. Tori Amos, PJ Harvey en Ani Difranco zijn op zoek naar een expressie van het zelf, via muziek, en doen dit vooral in termen van seks en seksualiteit. Waarom zijn de zangeressen zo gefascineerd door seksualiteit? Volgens Bristow (1997) wordt hedendaagse identiteit vooral in termen van seksualiteit begrepen. Wanneer seksualiteit zo centraal is voor identiteitsvorming, dan volgt daaruit dat seksualiteit tevens een weg kan zijn naar bevrijding, naar het veroveren en verkennen van identiteiten. Dat het om muzikale expressie van het zelf gaat is tevens van wezenlijk belang. Muziek wekt verlangen op en dit verlangen is, meer dan in andere expressievormen het geval is, sterk gericht op seks en seksualiteit (Frith, 1997).

Popmuziek biedt een platform, een theateraal veld



PJ Harvey

waarbinnen zangeressen met grenzen kunnen experimenteren. Maar ondanks deze vrijheid blijft popmuziek tevens een geïnstitutionaliseerd veld waarbinnen gevoelens gekanaliseerd worden. Popmuziek fungeert, volgens mij, als een soort *verlangenmachine*.<sup>13</sup> De term 'machine' benadrukt dat het om een industrie gaat, en dat verlangen als een product wordt gezien. Er is niet zoiets als een 'puur' verlangen, want de muziekindustrie, een gigantische productie-machine, speelt in op het verlangen van het publiek, en vormt en bepaalt dit tegelijkertijd.<sup>14</sup> Consumptietechnologieën spelen dan ook bewust met het begrip verlangen.<sup>15</sup> Volgens sommige theoretici kopen we niet het product zelf, maar kopen we fantasieën, dromen, verlangens en idealen over wie we zouden willen zijn (zie bijvoorbeeld Tomlinson, 1990; Miller en Rose, 1997). Zo kopen we niet alleen een cd vanwege de muziek zelf, maar ook vanwege het aura en het imago waarmee het product omgeven is. Popmuziek is vaak omgeven door een aura van jeugdigheid, vrijheid, seksualiteit en intensiteit. Veel van het imago dat popmuziek omringt, heeft met lichamelijk plezier te maken. Popmuziek gaat over aantrekkelijk zijn, en roept vaak gevoelens op van seks en erotiek. De vrijetijdseconomie speelt hierop in en is een bloeiende business. Het bijzondere aan popmuziek is dat het niet blijft bij het kopen van idealen, maar dat je via de muziekbeleving je ideaal kortstondig aan den lijve kunt

ondervinden. Hierin schuilt de bijzondere kracht van popmuziek (cf. Frith, 1996, p. 123).

Dat de fascinatie voor seksualiteit van de zangeressen ook vaak gepaard gaat met agressie en gewelddadige beelden, kan vanuit een feministisch perspectief wellicht als volgt worden begrepen: vrouwen eigenen zich een van oudsher patriarchaal domein toe, en dit stuit op verzet en gaat derhalve gepaard met strijd. Daarnaast is het uiten van kwaadheid een daad van ik-besef, en past in het proces van autonoom subject worden, in het proces van individualisering. Wie kwaad is, stelt grenzen en geeft aan 'ik ben niet de ander'. Er is ook een muzikale geluidsgrens die steeds verder wordt verlegd. Vonden sommigen in de jaren zestig het geluid van de Beatles 'hard' en radicaal vernieuwend, tegenwoordig wordt de alternatieve, de wat hardere muziek (denk aan Veruca Salt, Nirvana, The Red Hot Chili Peppers en Guns 'n Roses) door een breed publiek gewaardeerd.

### **'If you jump, you best jump far'**

Alhoewel een stortvloed van naar elkaar verwijzende beelden van vrouwelijkheid kan tonen dat er niet zoiets is als een vrouwelijke essentie, is zelfstileren en het spel met imago onvoldoende voor een krachtige feministische identiteit. Via maskerades kun je jezelf weliswaar stileren, maar dreig je te verdrinken in een recycling



van stereotype beelden. Al die beelden kunnen te gemakkelijk worden uitgevlakt, uitgehold en gerelativeerd, want voor ieder beeld is er weer een ander. De strategie van de maskerade zoals Madonna die inzet, is een spel met beperkingen. Madonna handhaaft de suggestie dat ze volledige controle heeft over haar eigen imagofabriek, en dat zij als volledig autonoom subject achter de schermen de touwtjes in handen heeft. Haar act van femme fatale sluit wat mij betreft nog te feilloos aan bij wat ik mij voorstel als een mannelijke blik op de femme fatale: een supervrouw die dominant is en als een marionet mannen aan haar voeten legt. Zo'n beeld van een vrouw is wat mij betreft een schijnbedreiging voor de gevestigde orde; sterker nog, ze houdt deze orde keurig in stand.

Daar waar Madonna blijft hangen in uiterlijkheden en de suggestie van de autonome vrouw hooghoudt, geven zangeressen als Amos, Difranco en Harvey op fascinerende wijze aan waar de grenzen liggen. Het spel dat Harvey, Amos en Difranco met grenzen spelen gaat verder, en is veel gevaarlijker. Ze hebben de optie op controle opgegeven, en zingen over de illusie van solidariteit en autonomie. Amos, Harvey en Difranco geven op krachtige wijze stem aan juist pijnlijke, ambivalente en tegenstrijdige aspecten van vrouwelijke subjectiviteit. Ze prikkelen ons, omdat ze niet zo braaf zijn, en ze de zwarte kant van het leven van vrouwen serieus nemen. Ze zingen op het scherp van de snede en balanceren daarbij soms op het randje van de afgrond. Met cynische humor zingt Tori Amos de vrouwen die op deze pijngrens van het verlangen stuiten, toe: 'If you jump, you best jump far—'

### Literatuur

- Abrams, M.H. (Ed.). (1986). *The Norton Anthology of English Literature*, vol.2, (pp. 1-19). New York: W.W. Norton.
- Boomkens, R. (1996). *De Angstmachine. Over geweld in literatuur, film en popmuziek*. Amsterdam: De Balie.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects*. London: Routledge.
- Bristow, J. (1997). *Sexuality*. Londen: Routledge.
- Buikema, R., Meijer M. & Smelik A. (1995). Postmoderne cultuur en representatie. In M. Brouns, M. Verloof en M. Grünell (Eds.), *Vrouwenstudies in de jaren negentig. Een kennismaking vanuit verschillende disciplines* (pp. 79-109). Bussum: Coutinho.
- Campbell, C. (1987). *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Crébas, A. & Pels, D. (1986). Carmen. Kanttekeningen bij het ontstaan van een nieuwe vrouwenmythe. *Maatstaf*, 2, 19-34.
- Deleuze, G. (1993). What is desire. In *The Deleuze reader* (pp. 136-144). New York: Columbia University Press.
- Doerschuck, R.L. (1996). Voices tripping in the air with Tori Amos. *Musician Magazine*, 5, 42-56.
- Duijnhoven, S. van (1997). Rave on to tell me. De democratisering van de bohème. *Skript*, 18, 36-46.
- Duyves, M. (1989). Allemansvriend in niemandsland: de dandy. In A. Hielkema (Ed.), *De dandy. De overschrijding van het alledaagse: facetten van het dandyisme* (pp. 177-206). Meppel: Boom.

- Evans, L. (1994). *Women, sex and rock 'n roll*. San Francisco: Pandora.
- Foucault, M. (1984). What's Enlightenment? In P. Rabinow, *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books.
- Frith, S. (1996). Music and identity. In S. Hall & P. du Gay (eds.), *Questions in cultural identity* (pp. 108-128). Londen: Sage.
- Frith, S. (1997). *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gay, P. (1984). The bourgeois experience. *Victoria to Freud. Education of the Senses*, 1, 190-193.
- Haraway, D. (1994). *Een cyborg manifest*. Amsterdam: De Balie.
- Heijst, A. van (1992). *Verlangen naar de val. Zelfverlies en autonomie in hermeneutiek en ethiek*. Kampen: Kok Agora.
- Hielkema, A. (Ed.). (1989). *De dandy. De overschrijding van het alledaagse: facetten van het dandyisme*. Meppel: Boom.
- Jensen, S. (1997a). If you jump you best jump far. De popmuziek van Tori Amos. *Lover*, 24, 52-55.
- Jensen, S. (1997b). Fanmail. De strijdslustige popmuziek van Ani Difranco. *Savante*, 6, 14-15.
- Koelermij, P. (1984). De femme fatale in de 19e eeuw. *Decadentie, Stichting Grafiet*, 5, 112-137.
- Koelermij, P. (1989). De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy. In A. Hielkema (Ed.), *De dandy. De overschrijding van het alledaagse: facetten van het dandyisme* (pp. 78-94). Meppel: Boom.
- Landvreugd, H. (1996). *Margaretha bleef het langste liggen: verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Lukes, S. (1973). *Individualism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Miller, P. & Rose N. (1997). Mobilizing the consumer: assembling the subject of consumption. *Theory, Culture and Society*, 14, 1-36.
- Munters, Q.J. (1977). *Stijgende en dalende consumptiegoederen. De 'open' samenleving ter discussie*. Alphen aan de Rijn: Samsom uitgeverij.
- Praz, M. (1988). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*. Amsterdam: Agon.
- Rijnsouw, S. van (1996). *Snoer: roman*. De Arbeiderspers: Amsterdam.
- Sanders, S. (1987). Een onnatuurlijke dood. Lijkrede voor de jeugdcultuur. In K. Fohrbeck & H. Kuijpers (Eds.), *Van totem tot lifestyle. Europese cultuur in ontwikkeling* (pp. 104-115). Amsterdam: Koninklijk instituut voor de tropen.
- Siebe, L. (1997). Confrontatie met het weerzinwekkende. De performances van Marina Abramovic. *Lover*, 24, 14-16.
- Smelik, A. (1993). Carrousel der seksen. In R. Braidotti (Ed.), *Een beeld van een vrouw. De visualisering van het vrouwelijke in een postmoderne cultuur* (pp. 19-50). Kampen: Kok Agora.
- Tomlinson, A. (Ed.). (1990). *Consumption, identity and style. Marketing, meaning and the packaging of pleasure*. London: Routledge.
- Discografie  
 Tori Amos *Little Earthquakes*. WEA, 1992.  
 Tori Amos *Under the Pink*. WEA, 1994.  
 Tori Amos *Boys for Pele*. WEA, 1996.  
 Tori Amos *From a Choirgirl Hotel*. WEA, 1998.
- Ani Difranco *Ani Difranco*. Righteous Babe/Cooking Vinyl, 1990.  
 Ani Difranco *Not So Soft*. Righteous Babe, 1991.  
 Ani Difranco *Imperfectly*. Righteous Babe, 1992.  
 Ani Difranco *Puddle Dive*. Righteous Babe, 1993.  
 Ani Difranco *Like I Said*. Righteous Babe, 1993.  
 Ani Difranco *Out of Range*. Righteous Babe, 1994.

Ani Difranco *Not a Pretty Girl*. Righteous Babe/Cooking Vinyl, 1995.  
 Ani Difranco *Women in Emotion Festival*. T&M, 1994.  
 Ani Difranco *Dilate*. Righteous Babe/Cooking Vinyl, 1996.  
 Ani Difranco *Living in Clip*. Righteous Babe/Cooking Vinyl, 1997.

PJ Harvey *Dry*. Island, 1992.  
 PJ Harvey *Rid of Me*. Island, 1993.  
 PJ Harvey *4-track Demos*. Island, 1993.  
 PJ Harvey *To Bring You My Love*. Island, 1996.  
 John Parish & Polly Jean Harvey *Dance Hall at Louse Point*. Island, 1996.  
 'Lovely Creature' te vinden op: Nick Cave and the Bad Seeds *Murder Ballads*. Mute Records, 1996.

## Noten

- Deze bijdrage is een bewerking van mijn doctoraalscriptie *De verlangenmachine. Over popmuziek, feminisme en individualisering*, geschreven in 1997 aan de filosofische faculteit van de Rijksuniversiteit Groningen. Ik wil Dick Pels en René Boomkens bedanken voor de deskundigheid en het enthousiasme waarmee zij dit project hebben begeleid. Bibi Straatman bedank ik voor het waardevolle commentaar dat zij op dit stuk heeft gegeven.
- Voor een uitvoerige analyse van dit nummer, alsmede voor een overzicht en evaluatie van theorieën over vrouwen, feminisme en popmuziek, zie: Jensen, 1997a.
- Voor uitgebreidere informatie over Ani Difranco en de rol van biseksualiteit in haar muziek, zie: Jensen, 1997b.
- Binnen de psychoanalyse is maskerade en vrouwelijkheid al enkele decennia onderwerp van studie. De term maskerade werd voor het eerst gebruikt door de psychoanalytica Joan Rivière in 1929.
- Zie onder andere Buikema, Meijer & Smelik, 1995; Smelik, 1993; Haraway, 1994; Braidotti, 1994.
- Voor een algemene analyse van de toename van geweld in de kunsten, zie: Boomkens, 1996. In zijn boek *De angstmachine. Over geweld in films, literatuur en popmuziek* onderzoekt hij de toenemende fascinatie voor geweld in de 'collectieve verbeelding', dat wil zeggen de media en de kunsten. De meeste voorbeelden van het verbeelde geweld die Boomkens bespreekt, zoals 'bratpack' auteurs, punk, house en geweldsfilms, zijn van mannelijke hand met mannen in de hoofdrol. Boomkens richt zich dus vrijwel uitsluitend op producten van mannen, en laat werk van bijvoorbeeld Hermine Landvreugd en Saskia van Rijsouw onvermeld. Voor een kritische bespreking van het werk van Marina Abramovic zie: Siebe, 1997.
- De oorsprong van het Romantische gedachtegoed kan worden getraceerd in de vroege Duitse Romantici, die het Romantisch Individualisme tot een complete levensfilosofie maakten. Maar veelal verwijst men met de term Romantiek naar een stroming binnen de kunsten (met name muziek, literatuur en schilderkunst) in de achttiende en negentiende eeuw. G. Poulet omschreef de Romanticus kernachtig: 'the Romantic is one who discovers himself as centre' (geciteerd in: Campbell, 1987, p. 184). Voor een bondig overzicht van verschillende invullingen van het Romantisch Individualisme, alsmede voor een systematisch en historisch overzicht van verschillende betekenissen van de term individualisme, zie: Lukes, 1973, pp. 17-21 en pp. 67-70.
- Naar Foucault (1984). In zijn artikel 'What's Enlightenment?' geeft Foucault een radicale herinterpretatie van het begrip Verlichting. Aan de hand van Baudelaire interpreteert hij het Kantiaanse Verlichtingsidee als de permanente heruitvinding

van het zelf, en noemt hij de dandy als exemplarisch voorbeeld van iemand die, in een permanente kritiek op de eigen tijd, grenzen ter discussie stelt. Foucault laat zien dat de Verlichting niet tegenover de Romantiek staat, maar daar eerder in het verlengde van ligt, en geeft derhalve tevens een Romantische invulling aan het begrip Verlichting en vice versa.

- In diverse Europese landen zijn Romantische periodes aan te wijzen, vaak gecentreerd rond een groep auteurs. Zo wordt in de Engelse literatuur de Romantische periode veelal gesitueerd tussen 1789 (het publicatie-jaar van *Lyrical Ballads* van Wordsworth en Coleridge) en 1832 (de dood van Sir Walter Scott) (Zie: Abrams, 1986, pp. 1-19). De groep Engelse auteurs die hiertoe worden gerekend, met uitzondering van Shelley en Byron, zijn typische 'witte' romantici, die vooral geïnteresseerd zijn in de sprookjesachtige en bijzondere natuur.
- 'La belle dame sans merci' (Praz, 1988, pp. 155-230). Later - de studie van Praz werd voor het eerst in 1930 gepubliceerd - verschenen diverse literaire studies naar vrouwelijke Romantici, onder meer naar het Sentimentalisme van Jane Austen en de Gothic Novel van, onder anderen, de gezusters Brontë, een populair genre dat vooral door vrouwen werd geschreven en gelezen.
- Volgens Peter Gay (1984) is de opkomst van de supervrouwelijke femme fatale een bedenkens van mannen die negatieve waren voor de oprukkende vrouwenbeweging in de negentiende-eeuw.
- Onder democratisering versta ik een ontwikkeling in de richting van meer sociale spreiding van het bezit van bepaalde goederen, voorrechten en kennis, maar ook strategieën. Naar: Munters, 1977, p. 93.
- Voor mijn aanpak, alsmede voor de term 'verlangensmachine', heb ik mij laten inspireren door Boomkens' idee van de angstmachine (Boomkens, 1996). Naast de angstmachine plaats ik de verlangensmachine, door het medium popmuziek in het bijzonder centraal te stellen, en de aandacht te richten op vrouwen.
- De term 'desiring machine' speelt overigens een rol in de filosofie van Deleuze, die, samen met Guattari de term 'verlangens' hoog op de filosofische agenda plaatste. Deleuze (1993) vestigt de aandacht erop dat verlangen geen natuurlijke categorie is. Er is niet zoiets als puur verlangen; zij bestaat bij gratie van structuren en georganiseerde systemen.
- Een blik op enkele titels van boeken en artikelen uit het nieuwe academische veld in wording: de 'consumptie-studies' tonen opvallend vaak het woord 'desire' of 'liefde' of woorden die daarmee geassocieerd worden in de titel. Bijvoorbeeld Elisabeth en Stuart Ewen, 'Channels of Desire'; Colin Campbell, 'Shopping, pleasure and the context of desire'; 'The desire for the new'; 'I shop therefore I am; I love shopping, therefore I am woman'; Deborah Phillips, 'The marketing of moonshine'; Stuart Ewen, 'Marketing dreams', et cetera.

## Beeldmateriaal

- Warner Music Benelux; Mercury; Bertus Distributie.