‘I’m feeling some sapphic vibes comin’ off of you.’

Een intersectionele analyse van de representatie van vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit in ‘Orange is the New Black’

Alissa DeCeuninck & Alexander Dhoest

TVGN 19 (1): 7–27

DOI: 10.5117/TVGN2016.1.CEUN

Abstract

Female roles and sexuality on television have come a long way since the traditional representation of women as homogeneously soft, passive and (sexually) submissive. However, these representations are often still trapped in a rigid, binary framework on gender and sexuality. Representations of LGBTQ¹ subjects have also become far more common, although they are still often stereotypical, while transgender people continue to be marginalised on mainstream television. The Netflix series *Orange is the New Black* seems to challenge this view by presenting characters who present different ways of being a woman and by showing women in different sexual roles. This paper presents a qualitative content analysis of this *women-in-prison* drama, exploring in-depth how femininity and female sexuality are represented. Four main characters were selected as the focal point of the analysis. Our analysis indicates that *Orange is the New Black* combines more progressive with more conservative elements: on the one hand, femininity is represented as an arbitrary construction and sexuality as fluid, while common stereotypes such as the butch lesbian are used in a self-conscious and humorous way. On the other hand, *Orange is the New Black* does have a tendency to employ problematic tropes, as the show’s portrayal of African-American and Hispanic women as more tough and streetwise shows us. On the whole, we argue that *Orange is the New Black* does partly depart from mainstream conventions of female representation and therefore has some subversive potential.

Keywords: representation, gender, female sexuality, women-in-prison drama, *Orange is the New Black*

Carol: Y-you were a lesbian?

Piper: At the time.

Cal: You still a lesbian?

Piper: No. I'm not still a lesbian.

Larry: You sure?

(Aflevering 1 – I wasn't ready)

In populaire sitcoms worden veranderende opvattingen over gender en seksualiteit vaak niet alleen weergegeven maar ook gevormd. Dat geldt uiteraard evenzeer voor andere audiovisuele media. Feministische media-onderzoekers bekritiseerden de voorbije decennia niet enkel de ondervertegenwoordiging van vrouwen in media zoals film en televisie, maar ook de hardnekkige rolpatronen waarin zij terechtkomen (van Zoonen, 1994; Ross, 2009). Recent lijkt er echter een groeiende diversiteit aan vrouwelijke personages te verschijnen, zoals dat ook in de Netflix-productie *Orange is the New Black* (OITNB, 2013-) het geval is; een serie die bejubeld wordt omdat ze de grenzen van aanvaardbare vrouwbeelden en verschillende varianten aan seksualiteitsbeleving zou verleggen. Het verhaal is losjes gebaseerd op het autobiografische boek van Piper Kerman die één jaar spendeerde in een Amerikaanse vrouwengevangenis (Kerman, 2010). In de serie krijgen we via een blanke, vrouwelijke protagonist een situatie te zien die bevolkt wordt door vrouwen van alle leeftijden, etniciteiten, klassen en seksuele voorkeuren. Vooral de rol en representatie van Sophia, een transgender personage gespeeld door transgender actrice Laverne Cox, wordt in de pers geprezen als een belangrijke doorbraak (Anderson-Minshall, 2013).

Aansluitend bij het grote maatschappelijke belang dat critici aan deze serie toeschrijven, willen wij in dit artikel haar representatie van vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit van nader bestuderen: hoe worden deze voorgesteld in OITNB, en hoe 'kruisen' beide elkaar en ook andere positioneringen zoals etniciteit en klasse? Daartoe wordt gebruik gemaakt van kwalitatief-interpretatieve inhoudsanalyse (Wester, 2006, p. 28). De gevonden representaties worden geïnterpreteerd door ze te plaatsen binnen ruimere representatiepatronen op het vlak van gender en seksualiteit alsook theorieën rond intersectionaliteit, die in het theoretisch kader besproken worden. Hierbij wordt rekening gehouden met een aantal specifieke contexten, zoals de zender Netflix maar ook het genre waartoe de serie behoort, het zogenaamde 'women-in-prison' drama (vaak afgekort tot WiP).

Theoretisch kader

In het academische denken rond gender en seksualiteit is de constructivistische visie gemeengoed. Tegenover de binaire visie op strikt onderscheiden en gefixeerde mannelijkheid en vrouwelijkheid, heteroseksualiteit en homoseksualiteit, beklemtonen genderstudies en queer studies variabiliteit en fluiditeit (Gamson & Moon, 2004; Hall & Jagose, 2013). Vooral het denken van queer theorist Judith Butler was hier invloedrijk, door haar klemtoon op de 'performativity' van gender: 'What we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body' (Butler, 1990, p. XV). Dit vormt ook de basis voor de analyse van en de kritiek op media-voorstellingen, die bijgedragen hebben tot de verspreiding en aanvaarding van het binaire model door de simplistische voorstelling van gender en seksualiteit (Benshoff & Griffin, 2006, p. 9). Kennis van de wereld komt immers niet alleen voort uit rechtstreekse waarneming, maar ook uit de consumptie van gemedieerde representaties (Weimann, 2000, p. 3-13). Hoewel we er niet vanuit kunnen gaan dat mediavoorstellingen rechtstreeks overgenomen worden door kijkers en de bredere cultuur, spelen ze wel degelijk een cruciale rol in de (zelf-)beelden van sociale groepen (Gross, 2001). Richard Dyer verwoordde het mooi: 'How we are seen determines in part how we are treated; how we treat others is based on how we see them; such seeing comes from representation.' (Dyer, 1993, p. 1)

Toegepast op vrouwelijkheid (gender) en vrouwelijke seksualiteit – in het bijzonder in de Noord-Amerikaanse context waarbinnen *OITNB* geproduceerd wordt – kunnen we stellen dat televisie zeker in haar beginjaren traditionele waarden bevestigde en vasthield aan conservatieve genderrollen (Glascok, 2001; Arthurs, 2009, p. 1-3). Historisch gezien is er niet alleen sprake van onderrepresentatie van vrouwen op televisie, maar ook van eenzijdige en stereotiepe representatie, bijvoorbeeld van de vrouw als 'love interest' van de mannelijke protagonist (Gauntlett, 2003, p. 43-44). Voor de jaren 1980 was het traditionele type vrouwelijkheid dat televisie toonde overwegend blank, middenklasse, jong, verzorgend van aard en heteroseksueel (Gymnich, 2010, p. 17-18). Samen met de maatschappelijke emancipatie van de vrouw zijn echter ook de vrouwenrollen op televisie geëvolueerd, zodat bijvoorbeeld beelden van werkende vrouwen nu gemeengoed zijn (Cox, 2012, p. 150-151). De kloof is dus enigszins gedicht hoewel vrouwen doorgaans nog steeds minder belangrijke rollen krijgen en minder vaak de protagonist zijn (Gauntlett, 2003, p. 58-59; Arthurs, 2009, p. 14). Ook qua thematiek blijft er een verschil bestaan: verhalen

over vrouwen focussen in de eerste plaats op het persoonlijke leven en vooral het liefdesleven (Gymnich, 2010, p. 9). Audiovisuele media hebben dus nog steeds de neiging zich te baseren op rigide stereotypen die de binaire indeling van gender bevestigen.

Ook de representatie van seksualiteit is geëvolueerd. Het tonen of impliceren van heteroseksuele seks op televisie was lang taboe en homoseksualiteit was tot voor kort helemaal onzichtbaar (Arthurs, 2009, p. 1-3). De representatie van seksualiteit blijft echter ook heden ten dage hoofdzakelijk heteroseksueel en dus eerder traditioneel. Het dominante beeld op televisie houdt in dat seksualiteit integraal onderdeel uitmaakt van de mannelijke identiteit maar niet van de vrouwelijke. Vrouwelijke seksualiteit staat dan geheel in functie van het mannelijke plezier (Kim, Sorsoli, Collins, Zylbergold, Schooler & Tolman, 2007). Volgens Jackson (2009, p. 200-202) valt recenter echter een groeiende diversiteit waar te nemen, waarbij bepaalde vrouwelijke personages wel voorgesteld worden als seksueel aantrekkelijk, maar dat hun bewuste en vrije keuze is. Deze vrouwen zijn zich bewust van hun seksualiteit en kunnen vaak als 'heteroflexibel' omschreven worden: er is ruimte om te experimenteren met alternatieve seksuele identiteiten maar in de kern zijn ze 'echt' hetero. Seksueel contact met vrouwen gebeurt dan steeds in het kader van experimentatie en plezier, dus dergelijke 'vernieuwende' representaties zijn inherent sterk heteronormatief.

LGBTQ's waren op mainstream televisie eerst onzichtbaar en werden vervolgens vooral negatief en stereotiep voorgesteld (Gauntlett, 2009, p. 82-90). Hoewel de hedendaagse Westerse media vaker LGBTQ's voorstellen in een neutraal of positief licht, blijven ze doorgaans toch heteronormatief in die zin dat heteroseksualiteit als natuurlijk, normaal en wenselijk wordt voorgesteld (Avila-Saavedra, 2009; Chambers, 2009). Heteroseksualiteit domineert bijvoorbeeld qua perspectief: de representatie van een LGBTQ-personage gebeurt vanuit het perspectief van een belangrijker heteroperpersonage (Provencher, 2005; Arthurs, 2009, p. 117). Vrouwelijke homoseksualiteit wordt dan weer vaak gerepresenteerd in functie van mannelijke fantasieën (Kim, et al., 2007). Lesbiennes worden vaak geseksualiseerd en kunnen doorgaans als conventioneel aantrekkelijk omschreven worden (Jackson, 2009, p. 200-202).

Transgenders nemen een meer marginale plaats in op televisie, volgens Abbott (2013), omdat transgenderisme traditioneel gezien wordt als een seksuele afwijking en een legitieme genderidentiteit afhankelijk blijft van biologisch geslacht. Omdat transgenders de eerder vernoemde binaire indeling van gender en seksualiteit ondermijnen, wordt hun bestaan als een

bedreiging gezien. In de audiovisuele media ligt de nadruk vooral op transvrouwen: ooit hadden ze de patriarchale macht geassocieerd met mannelijkheid, maar als vrouw hebben ze enkel nog macht door mannelijke aandacht te trekken. Daarom heerst de veronderstelling dat transvrouwen deze vrouwelijke macht willen bezitten en mannen willen verleiden door hun vrouwelijkheid uit te drukken. Transvrouwen worden dan ook geseksualiseerd en gestereotypeerd. Hiermee gepaard gaat paradoxaal de angst van heteroseksuele mannen dat ze een transvrouw zouden seksualiseren, wat hun heteroseksualiteit zou ondermijnen. Dit is transfobie en vormt in film en televisie vaak een bron van humor of een aanzet tot geweld. Transseksualiteit in films wordt nochtans vaak gerepresenteerd via romantiek, wat een mainstream publiek aantrekt en dominante waarden zoals monogamie en het familieleven bevestigt (Abbott, 2013). De acteurs die gecast worden om een transpersonage te spelen zijn meestal van hetzelfde geslacht als dat waarmee het personage geboren is (een mannelijke acteur speelt een transvrouw), waardoor geslacht als belangrijker wordt gepresenteerd dan genderidentiteit.

Bij dit alles is het belangrijk om stil te staan bij de manieren waarop deze verschillende sociale posities interageren met elkaar en andere sociale posities, waarbij intersectionaliteit een nuttig denkkader biedt. De term werd geïntroduceerd door Kimberlé Crenshaw (1989) in de context van 'black feminist criticism', waarbij ze beargumenteert dat racisme, seksisme en andere vormen van verdrukking niet los van elkaar gezien kunnen worden: 'Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated.' (Crenshaw, 1989, p. 140). Helemaal nieuw was dit gedachtengoed niet (zie bv. ook hooks, 1984), maar het werd bijzonder populair omdat het in compacte vorm een aantal breed verspreide feministische gedachten samenbracht: dat vrouwen tegelijkertijd ook op andere dimensies gepositioneerd zijn dan gender, dat die sociale posities met elkaar in verband staan en dat ze dus ook samen bestudeerd moeten worden om de complexiteit van het alledaagse leven en de machtereelaties daarbinnen te vatten. Intersectionaliteitsdenken bood in die zin een kritiek op 'identity politics' en de neiging om gender (en andere) identiteiten te essentialiseren, gefragmenteerd te bestuderen en dus 'additief' te benaderen (Phoenix & Pattynama, 2006, p. 187). Het gaat dus niet om het 'optellen' van vormen van discriminatie, maar om de onderlinge dynamiek van de vaak met elkaar verstrengelde systemen van onderdrukking, dominantie en/of discriminatie zoals gender, klasse, etniciteit en andere sociale identi-

teitscategorieën (Choo & Ferree, 2010, p. 129). Ondanks de grote populariteit van het intersectionaliteitsdenken is er ook veel kritiek op, onder meer omwille van de vage, inconsistente en ambigue invulling ervan (Phoenix & Pattynama, 2006, p. 188) en de mogelijkheid dat het leidt tot een klemtoon op multiple discriminatie in een vorm van 'oppression olympics' (Choo & Ferree, 2010, p. 130). Op intersectionaliteit valt veel aan te merken,² maar toch biedt het een nuttig denkkader, ook voor media-onderzoek.

Ook in media-representaties van vrouwen interageren een veelheid aan sociale posities. Zo is de representatie van zwarte, vrouwelijke seksualiteit nog problematischer want zwarte vrouwen worden vaak gerepresenteerd als hyperseksueel, het zogenaamde 'Jezebel'-stereotype (Marshall, 2005, p. 5-36). Zwarte vrouwen zouden de mannelijke controle kunnen ondermijnen door hun primitieve hyperseksualiteit. Paradoxaal worden zwarte vrouwen in populaire cultuur ook geïnfantiliseerd: vrouwen die zich voordoen als (onschuldige) meisjes zonder enige controle (Dagbovie-Mullins, 2013, p. 747-753). *Hispanics*³ worden niet alleen ondergerepresenteerd op de Amerikaanse televisie, maar ook etnisch gestereotypeerd. Deze diverse groep wordt geïdentificeerd aan de hand van taal, die vervolgens helpt om van hen 'the Other' te maken. Als groep worden *Hispanics* voorgesteld met een overdreven nadruk op familie. *Hispanic* vrouwen worden – net zoals zwarte vrouwen – overgeseksualiseerd omwille van identiteit als vrouw, klasse en etniciteit (Avila-Saavedra, 2010, p. 137-140).

Case study: *Orange is the New Black*

Methode

Het uitgangspunt van dit artikel is de volgende onderzoeksvraag: hoe worden vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit voorgesteld in *Orange is the New Black*? Om deze vraag te beantwoorden wordt gebruik gemaakt van een kwalitatief-interpreterende analyse, zoals omschreven door communicatiewetenschapper Fred Wester (2006). Door een gerichte lezing gebaseerd op de onderzoeksvraag trachten we de onderliggende betekenisstructuren te achterhalen (Wester, 2006, p. 26-28). Daartoe word de inhoud teksten systematisch getranscribeerd en geanalyseerd op basis van een topiclijst met attenderende begrippen (Wester & Pleijter, 2006). Filmwetenschapper Van Kempen (1995, p. 83-128) stelt dat film – en bij voorbereiding audiovisuele media – uit vier elementen bestaat: de verhaalmiddelen

die gebundeld worden tot een plot, de cinematografische middelen, de kijker of analist, en de buiten-filmische context. Dit artikel richt zich voornamelijk op de verhaalmiddelen (met inbegrip van de personages), maar waar nodig wordt ook verwezen naar de buiten-filmische context.

Om een gefocust en genuanceerd verhaal mogelijk te maken, beperkt dit artikel zich tot het eerste seizoen van *OITNB*, dat op het moment van schrijven aan zijn derde seizoen toe is. De hele serie werd nauwgezet bekeken maar de analyse richt zich doelbewust op een aantal personages en afleveringen. Het is immers niet te bedoeling een inventariserend overzicht te geven maar wel een aantal representaties op een meer diepgaande manier te analyseren. We selecteerden daarom vier hoofdpersonages, die elk op hun manier in dialoog treden met conventionele vrouwbeelden. Het gaat met andere woorden om een door theorie geleide steekproef, doelgericht gekozen om uiteenlopende intersecties van gender, seksualiteit en etniciteit te analyseren. Hoewel deze vier personages niet representatief zijn voor de hele cast, bieden ze toch een mooie doorsnede van de variatie die erin aan bod komt.

Het eerste personage dat we analyseren is Piper, het hoofdpersonage van de serie. Zij is blank en verloofd met Larry, maar had eerder een lesbische relatie en komt in de gevangenis terug in contact met Alex, haar ex. Het tweede personage is Sophia, de eerder vermelde zwarte transvrouw. Haar etniciteit en genderidentiteit, maar vooral ook de wisselwerking tussen deze beide categorieën maken haar een interessant personage gelet op het theoretisch kader dat we in dit artikel hanteren. Een derde personage is Nicky, een blanke drugsverslaafde die net als Piper een geprivilegieerde achtergrond heeft, maar qua genderexpressie en seksualiteit veel minder conventioneel is en ongegeneerd seks heeft met verschillende medegevangenen, hoewel ze zich niet expliciet als lesbisch identificeert. Ten slotte is er Dayanara (Daya), een *Hispanic* vrouw die een heteroseksuele relatie begint met een cipier. Onze steekproef bestaat zo uit drie cisgender personages en een transgender personage, waarvan er een zich identificeert als heteroseksueel, een als lesbisch, terwijl bij twee de gaardheid onuitgesproken of fluïde is, en waarvan er twee blank zijn, een 'zwart' en een *Hispanic* (in de Noord-Amerikaanse terminologie).

Op basis van deze vier personages werd voor diepgaande analyse een theoretische steekproef van vijf relevante afleveringen gekozen, gespreid over het eerste seizoen, met name de afleveringen waarin deze personages het vaakst aan bod komen.⁴ Na de eerste verkennende lezing van het materiaal werden de relevante scènes getranscribeerd op basis van de literatuurstudie en onderworpen aan een kwalitatief-interpreterende in-

houdsanalyse (Wester, 2006; Wester & Pleijter, 2006) gecombineerd met een intersectioneel framework (Phoenix & Pattynama, 2006; Choo & Ferree, 2010). Deze transcripties werden eerst open gecodeerd, waarbij de tekst werd opgedeeld op basis van relevante informatie voor de onderzoeksvraag. In een tweede stap werd overgegaan naar axiale codering, waarbij codes gegroepeerd werden, per theoretisch concept en ondergebracht in codebomen. In de derde stap werd selectief gecodeerd en werden de concepten met elkaar in verband gebracht (Mortelmans, 2009, p. 354-358).

Contexten

Vooraleer we overgaan tot de bespreking van onze bevindingen is het nodig de serie te contextualiseren, aangezien de betekenissen van representaties sterk samenhangen met de contexten waarin ze geproduceerd worden (Arthurs, 2009, p. 14). Een eerste relevante context is Netflix als 'zender'. Netflix is begonnen als website waar abonnees dvd's konden bestellen per post die ze nadien terugstuurden. Nu is Netflix – zoals alle audiovisuele media – gedigitaliseerd en geëvolueerd naar een *on-demand* internet *video streaming* dienst, waarbij leden abonnementskosten betalen en onbeperkt films en series kunnen *streamen*. Netflix heeft in theorie dus meer creatieve vrijheid dan zenders die afhankelijk zijn van adverteerders. Dit wil echter niet zeggen dat ze daar steeds gebruik van maken. De zender hanteert echter wel een unieke strategie: de makers krijgen de creatieve controle (niet de producers), alle afleveringen van een seizoen worden in één keer beschikbaar gesteld, en kijkcijfers worden niet bekendgemaakt (Laporte, 2014).

Terwijl Netflix veel bestaande films en series uitzendt, is *OITNB* een speciaal voor de zender ontwikkelde 'Netflix Original' (Andreeva, 2011). Om abonnees te lokken is het immers nodig interessante *content* te hebben, maar om de rechten op interessante content te kopen zijn de bijdragen van abonnees essentieel. Netflix begon daarom recent met het maken van eigen content (Laporte, 2014). *OITNB* werd door Netflix als een risico beschouwd: geen sterrencast, en bedacht door Jenji Kohan die een grote maar eenmalige hit had gescoord met *Weeds* (2005, Showtime). Hoewel Netflix geen kijkcijfers vrijgeeft, is het duidelijk dat de serie veel aandacht krijgt. De pers schrijft vooral over de diverse cast: vrouwen van alle leeftijden, lichaamstypes, etniciteiten en sociaal-economische klassen maar ook verschillende seksualiteiten en genderidentiteiten (Nicholson, 2013).

Niet alleen de aanwezigheid van deze personages is positief, maar vooral het feit dat hun specifieke ervaringen bijdragen tot het verhaal is bijzonder (Alston, 2014). Sommige critici stellen echter dat de lat te laag ligt en dat *OITNB* onterecht geprezen wordt en zelfs gebruik maakt van racistische stereotypes (Bogado, 2013; Gay, 2013).

With very little exception, I saw wildly racist tropes: black women who, aside from fanaticizing about fried chicken, are called monkeys and Crazy Eyes; a Boricua mother who connives with her daughter for the sexual attentions of a white prison guard; an Asian woman who never speaks; and a crazy Latina woman who tucks away in a bathroom stall to photograph her vagina. (Bogado, 2013)

Dit artikel gaat dieper in op deze kwestie, door de serie te plaatsen binnen ruimere representatiepatronen.

Een tweede relevante context is het genre waarin de serie zich situeert, het zogenaamde 'women-in-prison' drama. Genres hangen immers samen met een aantal conventies, die mee bepalen wat er getoond kan worden en op welke manier (Arthurs, 2009 p. 8-9). Het WiP-drama wordt gekenmerkt door de – voor mainstream film en televisie – atypische hoeveelheid lesbische personages. Judith Mayne (2000, p. 115-116) stelt dat dit genre steeds dezelfde formule gebruikt: de onschuldige of naïeve heteroseksuele protagoniste wordt naar de gevangenis gestuurd, waar ze het slachtoffer wordt van andere gevangenen. Haar deelname aan een misdaad was onbewust, ze is er ingeluisd of was gemotiveerd door heteroseksuele liefde. Tussen de personages zit meestal een mannelijke lesbienne (*butch*), een moederfiguur, een geesteszieke en verschillende prostituees. Er is een duidelijke hiërarchie aanwezig en ook binnen de gevangenis is er sprake van corruptie en misdaad. Op deze manier verliest de protagoniste haar onschuld. Verder is de mishandeling van gevangenen een belangrijk thema. Na de gevangenisstraf is het onschuldige hoofdpersonage gehard en voorbestemd voor een leven in de criminaliteit.

Het meest prominente thema in dit genre is volgens Mayne (2000) vrouwelijke homoseksualiteit, die aanwezig is in de blikken die vrouwen uitwisselen, vriendschappen en (gedwongen) seksualiteit. Binnen dit genre zijn het vrouwen die elkaar objectiveren; mannelijke personages oefenen wel patriarchale macht uit, maar hun aanwezigheid en belang is steeds ondergeschikt aan de relaties tussen de vrouwen (Mayne, 2000, p. 127). Omdat in WiP-drama genderverschillen tussen man en vrouw minder centraal staan, wordt de nadruk op andere verschillen groter: soort criminaliteit, *butch of femme*, leeftijd en uiterlijk (Mayne, 2000, p. 127). De intersectie

met etniciteit is dan ook logischerwijze een belangrijk aandachtspunt (Mayne, 2000, p. 140). Zwarte vrouwen waren in het verleden bijvoorbeeld wel aanwezig in het genre, maar ze waren onbelangrijk en vaak onderdeel van een massa (Mayne, 2000, p. 130). Zwarte vrouwen in combinatie met blanke vrouwen vormden lang een code voor vrouwelijke homoseksualiteit, zodat etniciteit en seksualiteit narratief met elkaar samenhangen binnen dit genre (Mayne, 2000, p. 138-139). De gevangenis als setting creëert een ruimte waar verschillende assen van discriminatie en privileges op een vanzelfsprekende maar expliciete manier voorkomen en deel uitmaken van het verhaal. De gevangenis functioneert daarbij als een uitvergrote versie van de sociale realiteit.

Analyse

Om een scherper zicht te krijgen op de intersecties tussen gender, seksualiteit en andere sociale positioneringen, bespreken en analyseren we al deze facetten gegroepeerd en geïntegreerd per personage. Daarbij is Piper het logische startpunt, aangezien zij als hoofdpersonage centraal staat in het verhaal en in het netwerk van vrouwen binnen de gevangenis. Piper is blank, slank, blond, conventioneel mooi, en draagt weinig make-up. Haar uiterlijk past bij de maatschappelijke norm van vrouwelijkheid maar ook bij haar geprivilegieerde sociale positie: ze is een stereotype van de blanke, blonde, welgestelde en hoger opgeleide Noord-Amerikaanse vrouw. Piper is aanvankelijk nog naïef over haar gevangenisstraf, die ze ziet als een gelegenheid om veel te lezen en te sporten. Haar naïviteit geeft opnieuw haar klasse weer: ze is blind voor de problemen die maatschappelijke ongelijkheid met zich meebrengt. In haar geprivilegieerde wereld is iedereen gelijk, en de scherpe segregatie in de gevangenis schokt haar sterk. Ze probeert de segregatie binnen de gevangenis te doorbreken. Vanuit haar naïviteit gaat ze contact aan met verschillende personages, ook buiten haar 'groep' – de (welgestelde) blanken. Dit laat toe spanningen rond klasse of etniciteit te expliciteren in de verhaallijnen.

Dit benadrukt de polarisatie tussen Piper als blank ideaal en de zwarte vrouwen als gehard en agressief. In de laatste aflevering van het eerste seizoen verzeilt ze in een gevecht en haalt ze raak uit. Piper is niet langer het naïeve, brave meisje maar ze doorloopt duidelijk de evolutie die wel vaker voorkomt in het *women-in-prison* genre: de gevangenis maakt haar harder (Mayne, 2000, p. 115-116). Piper vertegenwoordigt het dominante vrouwbeeld dat televisie toont (Gymnich, 2010, p. 17-18) en dient als blanke

'stroman' om de niet-blanke personages te introduceren. Hoewel *OITNB* dus een diverse cast heeft, atypisch voor televisie, blijft het hoofdpersonage een blanke, knappe vrouw. Via een commercieel 'veilige' protagonist worden verhaallijnen van groepen die minder gerepresenteerd worden in mainstream media naar buiten gebracht.

In overeenstemming met het bredere *women-in-prison* genre staat vrouwelijke seksualiteit centraal in de serie (Mayne, 2000). Typisch voor het genre zijn relaties tussen vrouwen binnen de gevangenis, maar in *OITNB* komen die ook buiten de gevangenis voor, via de (vroegere) relatie van Piper en Alex. Een relatie tussen vrouwen wordt zo als een legitieme optie voorgesteld en niet alleen als een 'noodoplossing' bij gebrek aan mannen. Waar het WiP-genre doorgaans heteronormatief is (Herman 2000, p. 143), geldt dit dus niet (zo sterk) voor *Orange is the New Black*. Ondanks dat Piper voor de tweede keer een relatie aangaat met een vrouw, beschouwt en beschrijft ze zichzelf als hetero of 'ex-lesbienne'. Piper vertolkt zo een rigide visie op vrouwelijke seksualiteit, ondanks haar daden die net wijzen op de fluïde aard van seksualiteit (Benshoff & Griffin, 2006, p. 3-9). In de relatie met Alex neemt Piper een seksueel actieve rol op, maar in haar heteroseksuele relatie met Larry is het zijn seksualiteit die centraal staat. Larry geeft aan moeite te hebben met het gebrek aan fysiek contact nu Piper in de gevangenis zit. Hij vraagt haar naaktfoto's te sturen en aan telefoonseks te doen. Piper heeft meer behoefte aan emotionele steun en dijt zijn verlangens steeds in, zoals vrouwelijke seksualiteit wel vaker wordt voorgesteld (Kim et al., 2007). Oria (2014, p. 385) stelt dat het behoren tot een geprivilegieerde klasse (blank, rijk, in een heteroseksuele relatie) ervoor zorgt dat Piper het zich kan veroorloven af te wijken van de norm.

Nicky is net zoals Piper afkomstig van de hogere klasse en blank, maar ze vertegenwoordigt een minder conventioneel vrouwbeeld. Ze ziet er ruiger uit, draagt zware oogmake-up en heeft onverzorgd lang, krullend haar. Ze is het tegengestelde van wat cultureel geconnoteerd is als vrouwelijk: ze heeft een onelegante en mannelijke lichaamshouding, ongepaste gewoontes zoals rochelen en vloeken, en gebruikt vaak harde en seksueel expliciete taal.

Nicky: You like pussy, Piper? Or do you prefer pipes as your name suggests? I'm feeling some sapphic vibes comin' off of you. (Aflevering 1)

Nicky heeft veelvuldig seksueel contact met vrouwen en laat zich laatdunkend uit over heteromeisjes. Ze neemt een seksueel dominante rol in en

verleidt andere vrouwen. Nicky gaat actief op zoek naar seksueel contact met de nadruk op plezier, aansluitend bij de postfeministische visie op seksualiteit (Cox, 2012), maar ze is niet heteroflexibel en wijkt dus af van de norm. De seksuele oriëntatie van Nicky wordt niet expliciet benoemd, zodat – impliciet – de fluiditeit van seksualiteit wordt erkend: het lijkt onbelangrijk te zijn. Nicky heeft één serieuze relatie met Lorna, een blanke medegevangene uit de arbeidersklasse die zichzelf – ondanks haar daden – als heteroseksueel omschrijft en beweert verloofd te zijn met een man. Deze relatie is sterk geseksualiseerd en pas na hun breuk wordt er aandacht besteed aan de emotionele kant. De sterke seksualisering van lesbische relatie is volgens Jackson (2009, p. 200-202) een manier om de heteroseksuele norm te herpositioneren. Hoewel Nicky er niet ‘mannelijk’ uitziet, neemt ze een eerder mannelijke houding aan die geïnterpreteerd kan worden binnen het *butch* stereotype: lesbiennes die ‘onschuldige’ vrouwen verleiden in functie van hun eigen seksueel plezier (Mayne, 2000). Toch is Nicky moeilijk in een categorie vast te pinnen en ondermijnt ze zo essentialistisch denken over gender-identiteit.

Tegenover deze twee blanke personages staat Daya, die op verschillende vlakken minder geprivilegieerd is. Zij komt uit de lagere klasse en is *Hispanic*, al spreekt ze geen Spaans waardoor haar identiteit ter discussie staat. Gloria, één van de leiders van de *Hispanics*, noemt haar een ‘coconut’: een bruine huid maar een blanke persoonlijkheid (aflevering 1). Daya neemt zo een ambigue positie in, als relatieve buitenstaander tussen de *Hispanic* vrouwen: taal is net zo belangrijk voor die *Hispanic* identiteit. Taal dient hier als construct om deze pan-etniciteit te cultiveren over het Zuid-Amerikaanse continent heen, met uitzondering van Brazilië. Deze *Hispanic* identiteit kan samenvallen of net concurreren met een Latin identiteit eerder gebaseerd op geografie (Avila-Saavedra, 2010, p. 137-140). Tegelijkertijd wordt ze ook niet aanvaard door de andere groepen net omwille van haar huidskleur.

Door niet aan het stereotype te voldoen dat alle *Hispanics* Spaans spreken neemt Daya een kwetsbare positie in. Qua uiterlijk is ze conventioneel aantrekkelijk, maar door haar uitgesproken rondingen staat ze ook deels buiten de mainstream norm die Piper bij uitstek vertegenwoordigt. Haar rondingen kunnen geïnterpreteerd worden binnen de overseksualisering van niet-blanke vrouwen op televisie, wat als negatief ervaren wordt ten opzichte van het blanke ideaal (Dagbovie-Mullins, 2013, p. 148). Daya is het enige geanalyseerde personage dat uitsluitend een relatie met een man heeft. Zij begint een relatie met een cipier, John, en wordt zwanger van hem. Binnen de *Hispanic* groep is de relatie tussen Daya en cipier John de

belangrijkste in het verhaal. Hun relatie is eerder traditioneel: ze flirten een periode en beginnen daarna een relatie. Wat de situatie uniek maakt is het wettelijke kader: John is cipier waardoor seksueel contact tussen hen – ondanks de instemming van Daya – juridisch als verkrachting gecategoriseerd wordt. Daya neemt het initiatief en overtuigt uiteindelijk John om seks met haar te hebben. De traditionele rolverdeling van de actieve man die een vrouw tracht te verleiden wordt hier compleet omgedraaid (Kim et al., 2007). Terwijl hun relatie eerst wordt voorgesteld als liefdevol, geraakt Daya zwanger en wil ze aanvankelijk abortus plegen omdat het moederschap incompatibel is met het gevangenisleven en omdat het John in de problemen zou kunnen brengen. Ze besluit seks te hebben met een andere cipier, Mendez, zodat die zou opdraaien voor de ‘verkrachting’. Zo gebruikt ze haar seksualiteit om haar relatie te redden, maar haar ontrouw leidt tot jaloezie bij John, die haar daarom opzettelijk benadeelt. De oneven machtsbalans in hun relatie wordt zo geëxpliciteerd en toont de kwetsbare positie van Daya en de andere gevangenen. Waar Daya aanvankelijk de touwtjes in handen had, gebruikt John naderhand zijn institutionele macht.

Deze dynamiek kadert binnen de ruimere machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen. De cipiers hebben de macht over de vrouwelijke gevangenen wat vaak leidt tot machtsmisbruik, opnieuw typisch voor het genre (Mayne, 2000). Cipier Mendez kijkt bijvoorbeeld toe hoe de vrouwen zich omkleden en hij misbruikt gevangenen in ruil voor drugs, waardoor seksualiteit als handelswaar wordt voorgesteld. Hoewel er ook vrouwelijke cipiers zijn, vormen vooral de mannelijke cipiers een bedreiging. Zij seksualiseren de gevangenen en gebruiken hun institutionele macht om hun zin te krijgen. De gevangenen verzetten zich wel maar kunnen daarvoor gestraft worden. Zo eindigt Piper bijvoorbeeld in de isoleercel omdat ze danste met Alex.

Piper: What an asshole. I cannot believe people like him are even allowed to work here. They take these insecure and frustrated men and they put them in charge of a bunch of powerless women and they become these predatory creeps. I mean, all of that condescending 'I know what's best for you' bullshit.

Anonieme stem: You can rage, but they always win. They're the ones with the keys.
(Aflevering 9)

Hun (terechte) ontevredenheid in verband met de slechte leefomstandigheden wordt door de directie de kop ingedrukt door simpelweg te stellen dat ze zich als ‘dames’ moeten gedragen; ze moeten zwijgen en de situatie

aanvaarden. Elk op hun manier verzetten ze zich echter tegen de macht van de – hoofdzakelijk mannelijke – leiding. Daya via haar seksualiteit, Piper via haar geprivilegieerde maatschappelijke positie als blanke hogere middenklasse, Nicky en Sophia door de leiding te slim af te zijn.

Terug naar de vier geselecteerde personages hebben we tenslotte nog Sophia, een zwarte transvrouw. Ondanks haar transformatie behoudt zij haar relatie met echtgenote Crystal, die zichzelf echter wel als heteroseksueel beschouwt. Sophia daarentegen is tevreden met hun lesbische relatie, een mooie illustratie dat sekse, gender en seksualiteit niet noodzakelijk samenhangen (Rahman & Jackson, 2010, p. 18-25). In overeenstemming met de hoger vastgestelde tendensen leidt de transformatie van Sophia tot veel onbegrip. Velen begrijpen niet waarom zij een vrouw wou worden, aangezien man-zijn zoveel voordelen biedt (Abbott, 2013). Zo zegt vrouwelijk directielid Figueroa:

If he wanted to keep his girlish figure, he should've stayed out of jail. Why would anyone ever give up being a man? It's like winning the lottery and giving the ticket back. (Aflevering 3)

Figueroa gebruikt hier bewust een verkeerd persoonlijk voornaamwoord, in overeenstemming met Sophia's biologische geslacht in plaats van haar gender (ook 'misgendering' genoemd), wat zij doet vanuit haar multiple geprivilegieerde positie als blanke en cisgender vrouw met veel institutionele macht. Sophia wordt wel relatief goed aanvaard door haar medegevangenen, maar ook daar heerst (verdoken) transfobie doordat de meesten vrouwelijkheid definiëren aan de hand van genitaliën. De onderliggende gedachte is dat vrouwelijkheid (gender) onlosmakelijk verbonden is aan het geboren zijn met een vagina (seks) (Hines, 2007; Abbott, 2013). Ondanks de sterke etnische en sociaal-economische segregatie in de gevangenis lijkt bij Sophia haar identiteit als transvrouw te overheersen. Haar transgender identiteit en etniciteit zijn twee assen waarop ze gediscrimineerd zou kunnen worden, maar haar etniciteit speelt in de geanalyseerde afleveringen minder expliciet een rol. Impliciet is het natuurlijk wel zo dat ze tot de arbeiderklasse behoort (vroeger als brandweerman, in de gevangenis als kapster) waardoor ze niet behoort tot het selecte clubje geprivilegieerde, hoger opgeleide blanke vrouwen waarin Piper centraal staat. Tegelijkertijd stelt zij als zwarte transvrouw de vanzelfsprekende intersectie tussen transgender identiteit en blanke etniciteit (en privilege) in media-voorstellingen in vraag, zonder ze expliciet te thematiseren en dus problematiseren.

In overeenstemming met bredere patronen in de representatie van vrouwen, zijn de besproken personages bezig met hun uiterlijk. Zo wordt hun schoonheidsroutine vaak expliciet getoond; vrouwelijkheid is een sociale constructie die tijd en moeite kost en onderhouden moet worden. Het uiterlijk van de gevangenen is echter divers, net zoals hun persoonlijkheden, waardoor het gebruikelijke ideaalbeeld van vrouwelijkheid deels doorbroken wordt: er wordt niet één type vrouw als norm voorgesteld (Gymnich, 2010, p. 17-18). In het geval van Sophia heeft de zorg voor haar uiterlijk bovendien een extra dimensie, aangezien zij de 'performativiteit' van gender (Butler, 1990) bij uitstek verpersoonlijkt: door haar gedrag, kledij en uiterlijk projecteert zij een vrouwelijke genderidentiteit, die echter voortdurend in vraag gesteld en bedreigd wordt. Wanneer haar hormonenbehandeling bijvoorbeeld geschrapt wordt, tracht ze wanhopig hormonen vast te krijgen om zo haar vrouwelijke uiterlijk intact te houden. De aanwezigheid van dit transgender personage stelt zo impliciet en expliciet de hoger beschreven gendernormen in vraag (Benshoff & Griffin, 2006, p. 3-9), maar ook de andere personages met hun verschillende voorkomens en levensstijlen benadrukken dat er niet één manier is om vrouw te zijn.

Discussie en conclusie

Terugkerend naar onze onderzoeksvraag – 'Hoe worden vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit voorgesteld in *Orange is the New Black*?' – kunnen we vaststellen dat de serie een grote diversiteit aan types vrouwen en manieren om seksualiteit te beleven in beeld brengt. Elk op hun manier sluiten ze aan bij bestaande voorstellingen, maar wijken ze er ook van af; samen bieden ze een breder gamma aan gender- en seksuele rollen dan mainstream televisie doorgaans laat zien.

Elk op hun manier bieden de vier besproken personages variaties op de mediaconventies voor de representatie van vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit. Ze treden daarbij ook in dialoog met de conventies van het *women-in-prison* genre, zoals omschreven door Mayne (2000). Een prominent thema in dit genre is vrouwelijke homoseksualiteit, ook een centraal thema in *OITNB*. Het verhaal van Piper past tevens in de typische WiP-formule: een 'onschuldige' persoon in een heteroseksuele relatie moet naar de gevangenis omdat ze uit liefde deelnam aan een misdaad. In *OITNB* gaat het echter om liefde voor een vrouw, geen man, en beperkt de vrouwelijke homoseksualiteit zich niet tot het gevangenisleven en wordt ze zo genormaliseerd, zodat *OITNB* op dit vlak de grenzen van het genre overstijgt.

Daar staat tegenover dat de vrouwen elkaar wel objectiveren, wat aansluit bij het genre. Vooral Nicky doet dit wanneer ze op zoek gaat naar een nieuwe partner. Ook de mannelijke personages objectiveren de vrouwen, en zij bezitten de (institutionele) macht. Hun macht wordt wel uitgebalanceerd door hun incompetentie, opnieuw een typisch element van het WiP-genre. Volgens Mayne (2000, p. 127) zijn in een vrouwegevangenis genderverschillen tussen man en vrouw minder belangrijk dan in andere contexten, waardoor er een sterkere nadruk komt te liggen op andere verschillen, wat ook het geval is in *OITNB*. Zo heerst er binnen de gevangenis een sterke segregatie op basis van etniciteit en klasse. Dit houdt onder andere in dat de vrouwen vooral relaties aangaan met leden van dezelfde 'groep'. De wederzijdse afhankelijkheid van seksualiteit en etniciteit, typisch voor het genre, is echter niet op dezelfde manier aanwezig in *OITNB*. Racisme en discriminatie op basis van klasse worden bij naam genoemd door de niet-blanke of arme personages, waardoor ze expliciet bijdragen aan het verhaal. Toch zijn er bepaalde etnische stereotypes aanwezig: de zwarte vrouwen kunnen beter dansen en vechten, terwijl de *Hispanics* gericht zijn op religie, gemeenschap en familie.

Ook klasse speelt een belangrijke rol. Het hoofdpersonage vertegenwoordigt een geprivilegieerde klasse in de maatschappij, iets waar de andere gevangenen ook commentaar op geven. Kohan, de maakster van de serie, beschouwt dit als een van de redenen waarom *OITNB* überhaupt overwogen werd door Netflix: een commercieel interessante protagoniste (N.N. 2013). Op dezelfde manier als LGBTQ-personages vaak door de bril van een heteroprotagonist worden bekeken (Arthurs, 2009, p. 117), worden de verhalen van minderheidsgroepen gerepresenteerd via een blanke, welgestelde protagonist. Zo komt Pipers reactie op de segregatie in de gevangenis voort uit haar geprivilegieerde bestaan: zij is nog nooit het slachtoffer geweest van discriminatie en is er, bij het begin van de serie, relatief blind voor. Gaandeweg wordt zij bewuster van de privileges die zij geniet op basis van haar klasse en etniciteit, waardoor dit bewustzijn ook bij de kijkers gestimuleerd wordt. Op deze domeinen is de serie echter conservatiever dan wat betreft de voorstelling van vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit, waarbij zeker etniciteit vaak op een vrij stereotiepe en problematische manier wordt weergegeven.

OITNB werpt vooral een complexe blik op vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit. De serie is vrij uitzonderlijk omdat de protagonist en de belangrijkste personages allemaal vrouwen zijn. Zij zijn de drijvende kracht achter de narratie en de mannen vertolken de bijrollen. De vier geanalyseerde personages zijn niet eenduidig te vatten binnen de binaire

categorieën vrouwelijk en mannelijk, en stellen zo impliciet onze gender-normen in vraag. *OITNB* gaat echter nog verder door een zwarte transvrouw een centrale en volwaardige rol toe te delen. De loutere aanwezigheid van Sophia, als transvrouw in een relatief centrale rol, is op zich een belangrijke bijdrage van *OITNB* aan de recent toegenomen maar nog steeds schaarse representatie van transgenders op televisie. Bovendien is zij zwart, waardoor zij meer diversiteit brengt in deze overwegend blanke representaties. Sophia is geen attractie of rariteit maar een volwaardig personage. Terwijl beelden van transgenders in film en televisie vaak ambigue zijn of het geboortegeslacht benadrukken (Abbott, 2013), wordt het lichaam van Sophia duidelijk in beeld gebracht en wordt ze net zoals de andere personages naakt getoond. Haar relatie met haar echtgenote geeft tevens weer dat gender en seksualiteit geen vaste band met elkaar hebben: als heteroman was ze getrouwd met een vrouw, waar ze – door haar transformatie – nu een lesbische relatie mee heeft. Deze niet-traditionele situatie wordt genormaliseerd door de menselijke kant ervan te tonen, vanuit het perspectief van Sophia zelf. Transgenderisme wordt wel vaker via romantiek aan een mainstream publiek verkocht (Abbott, 2013), maar een transgender personage een dergelijke centrale rol geven en daarvoor een transgender actrice casten is uitzonderlijk.

Meer nog dan gendernormen overstijgt *OITNB* de gesimplificeerde categorieën hetero en lesbisch. In plaats van stereotiepe beelden te bevestigen, speelt *OITNB* er op een zeer zelfbewuste manier mee. Hoewel bepaalde personages alleen seks hebben met vrouwen omwille van de eenzaamheid in gevangenis, wordt lesbisch zijn ook voorgesteld als een legitieme seksuele oriëntatie. Door de onderlinge relaties niet te definiëren en veel vragen rond seksualiteit onbeantwoord te laten, wordt de fluiditeit ervan benadrukt. Seksualiteit is een spectrum en hangt niet vast aan geslacht of gender (Rahman & Jackson, 2010, p. 18-25). *OITNB* past binnen het WiP-genre maar laat niet alleen de binaire categorieën zien die typisch zijn voor het genre, zoals de mannelijke lesbienne en het onschuldige heteromeisje. Deze blijven echter wel aanwezig – hetzij in minder mate – via respectievelijk Nicky en Piper. De vrouwen worden los van hun seksualiteit allemaal als seksueel actief neergezet. Daya draait bijvoorbeeld de traditionele genderrollen op televisie om (Kim, et al., 2007) door John te verleiden. Zowel op het vlak van gender en seksualiteit doorbreekt de serie duidelijk een aantal conventies. Tegelijkertijd gaat het om een mainstream serie, die dan wel een diverse en overwegend vrouwelijke cast bevat, maar daarbinnen ook meer traditionele en stereotiepe personages opneemt, die in deze analyse minder aan bod komen. Netflix moet het minder dan de

klassieke Amerikaanse netwerken van adverteerders hebben, maar toch wil de zender de kijkers niet al te veel voor het hoofd stoten. Echt radicaal subversief kan de serie dan ook niet genoemd worden. Tegelijkertijd biedt de diverse waaier aan vrouwelijke personages, die expliciet verwijzen naar andere breuklijnen in de Amerikaanse samenleving zoals klasse en etniciteit, een subversief potentieel in een televisiewereld die vooralsnog voornamelijk door blanke, heteroseksuele vrouwen – en vooral mannen – uit de middenklasse bevolkt wordt.

Noten

1. Binnen de veelheid aan mogelijke termen verkiezen wij LGBTQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Trans* and Queer) als een breed verspreid en inclusief label om te verwijzen naar seksuele en genderminderheden.
2. Voor een verdere discussie, zie bv. McCall, 2005; Verloo, 2006; en Davis 2008. Meer over het niet-additieve karakter van intersectioneel denken is te vinden bij Lykke, 2011, en Geerts & Van der Tuin, 2013.
3. In de VS wordt 'Hispanic' gebruikt als een overkoepelende term om te verwijzen naar bewoners van Latijns-Amerika met een Spaanstalige achtergrond, nauw verwant met 'Latino' dat ruimer verwijst naar alle bewoners van Latijns-Amerika. In deze tekst gebruiken we 'Hispanic' omdat de term het nauwst aansluit bij de besproken groepen.
4. Concreet werden volgende afleveringen geanalyseerd: 1. I wasn't ready; 3. Lesbian request denied; 6. The WAC-pack; 9. Fucksgiving; 13. Can't fix crazy.

Literatuur

- Abbott, T. (2013). The trans/romance dilemma in transamerica and other films. *The Journal of American Culture*, 36 (1), 32-41.
- Alston, J. (2014, 9 december). 2014 wasn't the diverse TV year it could have been, but it's a start. *A.V. Club* [Online tijdschrift]. Beschikbaar: <http://www.avclub.com/article/2014wasnt-diverse-tv-year-it-could-have-been-its-212698>.
- Anderson-Minshall, D. (2013, 10 juli). Why you should watch Orange Is the New Black. *Advocate* [Online tijdschrift]. Beschikbaar: <http://www.advocate.com/printissue/current-issue/2013/07/10/why-you-should-watch-orange-new-black?page=full>.
- Andreeva, N. (2011, 11 november). Netflix, Lionsgate TV closing deal for Jenji Kohan's 'Orange Is the New Black' comedy. *Deadline* [Online tijdschrift]. Beschikbaar: <http://deadline.com/2011/11/netflix-lionsgate-tv-closing-deal-for-jenji-kohans-orange-is-the-new-black-comedy-194098/>.
- Arthurs, J. (2009). *Television and sexuality. Regulation and the politics of taste*. Maidenhead, England: Open University Press.
- Avila-Saavedra, G. (2009). Nothing *queer* about *queer* television: televised construction of gay masculinities. *Media, Culture & Society*, 31 (1), 5-21.

- Avila-Saavedra, G. (2010). Fish out of water: New articulations of U.S.-Latino identity on Ugly Betty. *Communication Quarterly*, 58 (2), 133-147.
- Benshoff, H., & Griffin, S. (2006). *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Pub.
- Bogado, A. (2013, 16 augustus). White is the New White. *The Nation* [Online tijdschrift] Beschikbaar: <http://www.thenation.com/article/white-new-white/>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London & New York: Routledge.
- Chambers, Samuel A. (2009). *The queer politics of television*. London: I.B. Tauris.
- Choo, H.Y. & Ferree, M.M. (2010). Practicing intersectionality in sociological research: A critical analysis of inclusions, interactions, and institutions in the study of inequalities. *Sociological Theory*, 28 (2): 129-149.
- Cox, N. (2012). Kicking ass... with lip gloss: Mediating gender on TLC's Police Women of Broward County. *Critical Studies in Media Communication*, 29 (2), 149-163.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989: 139-67.
- Dagbovie-Mullins, S. (2013). Pigtales, ponytales, and getting tail: The infantilization and hypersexualization of African American females in popular culture. *Journal of Popular Culture*, 46 (4), 745-771.
- Davis, Kathy (2008). Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective on What Makes a Feminist Theory Successful. *Feminist Theory*, 9: 67-85.
- Dyer, R. (1993). *The matter of images. Essays on representation*. London: Routledge.
- Gamson, J. & Moon, D. (2004). The sociology of sexualities: Queer and beyond. *Annual Review of Sociology*, 30: 47-64.
- Gauntlett, D. (2003). *Media, gender and identity: An introduction*. Londen & New York: Routledge.
- Gay, R. (2013, 22 augustus). The bar for TV diversity is way too low. *Salon* [Online Tijdschrift]. Beschikbaar: http://www.salon.com/2013/08/22/the_bar_for_tv_diversity_is_way_too_low/
- Geerts, E. & van der Tuin, I. (2013). From intersectionality to interference: Feminist onto epistemological reflections on the politics of representation. *Women's Studies International Forum*, 41 (3): 171-178.
- Gluscock, J. (2001). Gender Roles on Prime-Time Network Television: Demographics and Behaviors, *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45: (4), 656-669.
- Gross, L. (2001). *Up from invisibility: Lesbians, gay men, and the media in America*. New York: Columbia University Press.
- Gymnich, M. (2010). Gender in audiovisual media: An introduction. In M. Gymnich, K. Ruhl & K. Scheunemann (eds.), *Gendered (Re)visions; Constructions of gender in audiovisual media* (pp. 1-14). Bonn: Bonn University Press.
- Hall, D.E. & Jagose, A. (2013). 'Introduction', pp. XIV-XX in D.E. Hall & A. Jagose (eds). *The Routledge Queer Studies Reader*. London: Routledge.
- Herman, D. (2000). "Bad Girls changed my life". Homonormativity in a women's prison drama. *Critical Studies in Media Communication*, 20 (2), 141-159.
- Hines, S. (2007). *Transforming gender: Transgender practices of identity, intimacy and care*. Policy Press: Bristol.
- hooks, b. (1984). *Feminist theory: From margin to center*. Cambridge, MA: South End Press.
- Jackson, S. (2009). 'Hot Lesbians': Young people's talk about representations of lesbianism. *Sexualities*, 12 (2), 199-224.
- Kerman, P. (2011). *Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*. New York: Random House.

- Kim, J., Sorsoli, C., Collins, K., Zylbergold, B., Schooler, D. & Tolman, D. (2007). From sex to sexuality: exposing the heterosexual script on primetime network television. *Journal of Sex Research*, 44 (2), 145-157.
- Laporte, N. (2014, februari). Netflix: the red menace. *Fast Company*, pp. 53-59.
- Lykke, N. (2011). Intersectional analysis: Black box or useful critical feminist thinking technology. In Lutz, H., Herrera Vivar, T.M., Supik, L. (ed.). *Framing intersectionality: Debates on a multifaceted concept in gender studies* (pp. 207-221). Farnham: Ashgate Publishing.
- Marshall, A. (2005). From sexual denigration to self-respect: Resisting images of black female sexuality. In Jarrett-Macauley, D. (ed.). (2005). *Reconstructing womanhood, reconstructing feminism: Writings on black women* (pp. 5-36). Londen & New York: Routledge.
- Mayne, J. (2000). Caged and framed: The women-in-prison film. In Mayne, J. (ed.). *Framed: Lesbians, feminists and media culture* (pp. 115-148). Minneapolis: University of Minnesota press.
- McCall, L. (2005). The complexity of intersectionality. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30 (3): 1771-800.
- Mortelmans, D. (2007). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Leuven: Acco.
- Nicholson, R. (2013, 11 september). Orange is the New Black: web TV's breakout moment. *The Guardian* [Online krant]. Beschikbaar: <http://www.theguardian.com/tv-andradio/2013/sep/11/orange-new-black-web-tv-breakout>.
- N.N. (2013, 13 augustus). 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse'. NPR [Website]. Beschikbaar: <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creatorjenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse>.
- Oria, B. (2014). What's love got to do with it? Sex and the City's comic perspective on sex. *The Journal of Popular Culture*, 47 (2), p. 381-397.
- Phoenix, A. & Pattynama, P. (2006). Editorial: Intersectionality. *European Journal of Women's Studies*, 13: 187-192.
- Provencher, D. (2005). 'Sealed With a Kiss: Heteronormative Narrative Strategies in NBC's Will & Grace'. In Dalton M. and Linder L (eds.). *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed* (pp. 177-189). Albany: SUNY Press.
- Rahman, M. & Jackson, S. (2010). *Gender and sexuality. Sociological approaches*. Cambridge: Polity Press.
- Ross, K. (2009). *Gendered media: Women, men, and identity politics*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Sturken, M., Cartwright, L. (2009). *Practices of looking: An introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Verloo, M. (2006). Multiple inequalities, intersectionality and the European Union. *European Journal of Women's Studies*, 13 (3): 211-228.
- Weimann, G. (2000). *Communicating unreality: Modern media and the reconstruction of reality*. Londen: Sage.
- Wester, F. (ed) (2006). *Inhoudsanalyse: theorie en praktijk*. Mechelen: Kluwer.
- Wester, F. & Pleijter, A. (2006). Inhoudsanalyse als kwalitatief-interpreterende werkwijze. In F. Wester, K. Renckstorf & P. Scheepers (red.). *Onderzoekstypen in de communicatiewetenschap* (pp. 575-599). Alphen aan de Rijn: Kluwer.
- Van Kempen, J. (1995). *Geschreven op het scherm: een methode voor filmanalyse*. Utrecht: LOKV.
- van Zoonen, Liesbet (1994). *Feminist media studies*. London: Sage.

Over de auteurs

Alissa De Ceuninck is Master in de Filmstudies en Visuele Cultuur aan de Universiteit Antwerpen. Zij behaalde eerder een Master Communicatiewetenschappen aan de Vrije Universiteit Brussel, met specialisatie in media, democratie en journalistiek.

E-mail: alissa.deceuninck@gmail.com

Dr. Alexander Dhoest is hoofddocent Communicatiewetenschappen aan de Universiteit Antwerpen, waar hij les geeft over populaire cultuur en film- en televisiegenres. Zijn onderzoek richt zich vooral op de band tussen media en sociale identiteiten, in het bijzonder nationale, culturele en seksuele identiteit.

E-mail: alexander.dhoest@uantwerpen.be