

LESBISCHE SEKSUALITEIT IN *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Hoe wordt lesbische seksualiteit afgebeeld in de mise-en-scène van Orange is the New Black?



Yumi Maes
15 juni 2016
Bachelorwerkstuk

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: Piper	7
1.1 <i>De uiteenzetting</i>	8
1.2 <i>De blik</i>	10
1.3 <i>De vierde blik</i>	11
1.4 <i>De lesbische blik</i>	12
1.5 <i>Het publiek</i>	14
1.6 <i>De derde deelnemer</i>	14
1.7 <i>Conclusie</i>	16
Hoofdstuk 2: Poussey	18
2.1 <i>De uiteenzetting</i>	20
2.2 <i>De blik</i>	23
2.3 <i>Opgesloten omgeving</i>	24
2.4 <i>Het lichaam uitgewist</i>	25
2.5 <i>Conclusie</i>	27
Conclusie	29
Bijlage 1: 'A Whole Other Hole' shots	31
Bibliografie	35

Inleiding

The point here is that the position of the camera is going to determine our understanding of the scene. It will, for example, profoundly affect the way we experience a performance. It is one of the most important means by which the nature of our relationship to the characters is defined.

J. Gibbs – The Elements of Mise-en-scène

In dit bachelorwerkstuk zal ik de representatie van lesbische seksualiteit in de Netflixserie *Orange is the New Black* onderzoeken door middel van een mise-en-scène-analyse. In deze inleiding zal ik ten eerste de serie kort samenvatten, om vervolgens de academische stand van zaken rondom de serie te bespreken. Daarna zal ik uiteenzetten welke debatten en theorieën ik ga aanhalen in de komende twee hoofdstukken. Ten slotte zal ik de methodiek die ik ga gebruiken toelichten.

Orange is the New Black is een Amerikaanse Netflixserie begonnen in 2013. Inmiddels zijn er vier seizoenen uitgebracht.¹ Door de ogen van Piper Chapman (Taylor Schilling), een jonge, biseksuele ‘WASP’, wordt het verhaal verteld over de problemen rondom een fictieve vrouwengevangenis in New York.² In deze gevangenis worden vrouwen met verschillende achtergronden samengebracht en in elke aflevering wordt een ander personage centraal gesteld. De serie is in de media onder andere geprezen voor haar diversiteit aan vrouwen op gebied van seksualiteit en ras.³

¹ Het vierde seizoen wordt 17 juni 2016 uitgebracht.

² WASP is een Engelse afkorting voor White Anglo-Saxon Protestant en wordt informeel gebruikt om een groep te omschrijven met een hoge sociale en economische status. Piper noemt zichzelf een WASP in seizoen 1, aflevering 6: ‘WAC Pack’.

³ Matthews, Dylan (17 juli 2013) ‘Orange is the New Black is the best TV show about prison ever made’, in: *The Washington Post*.

<https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/07/17/orange-is-the-new-black-is-the-best-tv-show-about-prison-ever-made/> (2 mei 2016).

McNamara, Mary (10 juli 2013) ‘Review: Lock yourself up with ‘Orange is the New Black’’, in: *Chicago Tribune*.

<http://www.chicagotribune.com/entertainment/tv/la-et-st-orange-is-new-black-20130711-story.html>

Mijn onderzoek zal voortbouwen op wat Lauren Decarvalho en Nicole Cox hebben geschreven in hun hoofdstuk 'Queerness (Un)Shackled' in *Feminist Theory and Pop Culture*, omdat zij de enige zijn die een diepere wetenschappelijke analyse van de serie hebben uitgevoerd.⁴ Hun conclusie is dat de verbeelding van vrouwen die de liefde met elkaar bedrijven in *Orange* vrijwel gelimiteerd blijft tot witte, slanke vrouwen. Dit sluit aan bij Ann M. Ciasullo's onderzoek uit 2001 waarin zij ondervindt dat in ons visuele landschap witte, slanke en 'femme' lesbiennes vaker en positiever worden afgeschilderd dan bijvoorbeeld 'butch' lesbiennes of lesbiennes die niet wit zijn.⁵ Op de definitie van de termen 'femme' en 'butch' kom ik terug in hoofdstuk één.

De bevindingen van Decarvalho en Cox richten zich echter specifiek op de gender performantiviteit en queer seksualiteit van de *Orange*-vrouwen op narratologisch niveau. Ze benoemen niet het visuele aspect of het cinematografisch niveau. Met dit werkstuk wil ik mij daarom specifiek richten op de representatie van lesbische seksualiteit in *Orange is the New Black* op cinematografisch niveau.

In hoofdstuk 1 zal ik ingaan op het hoofdpersonage Piper, door een scène uit de pilotaflevering te analyseren. Dit zal ik doen aan de hand van theorieën over 'de blik' met Laura Mulvey's 'mannelijke blik' als startpunt. Ik zal het vervolgens ook hebben over 'de vierde blik' van Paul Willemsen en de 'lesbische blik' die Reina Lewis en Katrina Rolley hebben benoemd. Ik heb deze scène uitgekozen omdat het een introductie is van het innerlijke conflict dat Piper heeft met haar seksualiteit. Daarbij is het een scène uit de pilotaflevering en zet het hierdoor ook de toon voor de verbeelding van lesbische relaties in de rest van de serie.

Doordat deze theorieën rond de blik zich voornamelijk bezighouden met de representatie van witte vrouwen of lesbiennes zal ik in hoofdstuk twee een scène over het personage Poussey Washington (Samira Wiley) analyseren. Hierbij zal ik het onder andere hebben over haar positie als zwarte lesbienne, een ondervertegenwoordigde positie in de film- en televisiegeschiedenis.⁶

⁴ Decarvalho, Lauren J. & Nicole B. Cox. (2015): 65-76.

⁵ Ciasullo (2001): 578.

⁶ Collins (2004): 271.

Het discours waarin ik mij in dit hoofdstuk begeef is dat van 'black queer studies': een combinatie van 'queer studies' en 'black studies', ontstaan rond de vorige eeuwwisseling vanuit de behoefte om de combinatie van deze twee minderheden dieper te onderzoeken.⁷ Vooral omdat in queer studies, onderzoek over ras en etniciteit veelal als ondergeschikt werd behandeld en in onderzoeken over ras en etnische minderheden amper de rol van homoseksualiteit naar voren kwam.⁸

Ik houd voor hoofdstuk twee Patricia Hill Collins' hoofdstuk 'No Storybook Romance' aan als de huidige stand van zaken rondom de visuele representatie van de zwarte lesbienne. Zij concludeert dat in visuele media zwarte lesbische personages niet in romantische relaties te zien zijn en geen seksuele expressie hebben. Wanneer deze wel wordt getoond, zijn de personages volgens haar vrijwel altijd verliefd op witte vrouwen die deze liefde niet beantwoorden.⁹

Voor mijn methode ga ik gebruikmaken van John Gibbs' boek *Mise-en-scène: Film style and Interpretation*. Een beeldanalyse voegt naar mijn idee iets toe aan het bestaande debat, omdat de informatie die het publiek tot zich neemt niet alleen komt uit vanuit het plot. De manier hoe bijvoorbeeld de camera is gepositioneerd, welke kleding een personage aan heeft of hoe de shots zijn gesneden, heeft grote invloed op hoe het publiek een serie bekijkt en interpreteert. Zoals Gibbs ook aangeeft is mise-en-scène één van de belangrijkste elementen van communicatie in een visueel medium.¹⁰ 'Mise-en-scène' is een term die omvat wat er in een shot te zien is en hoe het publiek de shots te zien krijgt.¹¹ Ik richt mij in dit werkstuk specifiek op het gebruik van ruimte, de camerapositie en hoe een shot is geframed. Hoewel ik me ervan bewust ben dat de combinatie van de verschillende elementen op beeld samen met de context in de filmische realiteit tot de uiteindelijke betekenisgeving leiden. Naar aanleiding van Ciasullo's conclusie wil ik ook specifiek aandacht besteden aan hoe het lichaam op beeld wordt weergegeven.

⁷ Johnson & Henderson (2005).

⁸ Somerville (2000): 4.

⁹ Collins (2004): 271.

¹⁰ Gibbs (2002): 5.

¹¹ Ibidem.

Ten slotte wil ik aangeven dat ik met de term 'lesbisch' in mijn analyse niet per se refereer naar een seksuele geaardheid, seksuele identiteit of politieke identiteit. Niet alle personages die ik ga onderzoeken identificeren zich namelijk als 'lesbisch'. Met lesbische seksualiteit bedoel ik de romantische gevoelens of seksuele aantrekkingskracht tussen vrouwen onderling.¹² Daarnaast legt de serie zelf een grote nadruk op het verschil tussen de raciale groepen in de gevangenis en houd ik de termen aan die in de serie worden gebruikt. De termen 'zwart' en 'wit' als raciale begrippen zie ik als vallende binnen ideologische processen die te maken hebben met culturele en historische locatie, in plaats van vaste biologische kenmerken.¹³

¹² Het van Dale woordenboek beschrijft 'homoseksueel' als 'met seksuele gevoelens voor leden van het eigen geslacht'. Voor een uitgebreid onderzoek over de ontwikkeling van een homoseksualiteit van seksuele handeling naar een homoseksualiteit van identiteit zie bijvoorbeeld Michel Foucault's *The History of Sexuality*.

¹³ Somerville (2000): 7.

Hoofdstuk 1: Piper

De pilotaflevering 'I Wasn't Ready' van het eerste seizoen van *Orange is the New Black* staat in het teken van Piper Chapman's kennismaking met het gevangenisleven. In de aflevering wordt daarnaast ook haar biseksuele geaardheid geïntroduceerd door middel van een vergelijking van haar vrouwelijke en mannelijke partner.¹⁴ Het blijkt dat haar vrouwelijke partner Alex symbool staat voor haar wilde verleden waarin ze samen drugsgeld smokkelden en haar mannelijke partner (en verloofde) Larry staat voor haar rustige, luxe, Upper Manhattan leven in het heden. Haar biseksualiteit krijgt hierdoor al vroeg in de serie een centrale rol, waarbij Piper haar lesbische relatie ziet als behorende tot het verleden en ze Alex de schuld geeft dat ze gevangen zit.

De scène die ik hieronder ga analyseren is er eentje aan het einde van de aflevering. Piper loopt hierin twee vrouwen, Lorna Morello (Yael Stone) en Nicky Nichols (Natasha Lyonne), tegen het lijf die publiek seks hebben met elkaar. Ik zal ten eerste de scène shot voor shot uiteenzetten en kort uitleggen wat er per shot gebeurt met de camerabeweging, camerapositie en kadrering. Vervolgens zal ik aanhalen hoe de scène deel uitmaakt van een groter debat rondom 'de blik', waarbij ik 'de mannelijke blik' van Laura Mulvey als uitgangspunt neem. Ik zal hierbij omschrijven hoe de cameravoering invloed heeft op hoe de personages naar elkaar kijken, hoe de camera de personages bekijkt en hoe het publiek de personages vervolgens ziet. De drie personages in de scène: Piper, Nicky en Lorna, vervullen alle drie een andere rol binnen dit debat. Piper is degene die kijkt, Nicky degene die terugkijkt en Morello degene die niet kijkt. De lesbische relaties, verbeeld in deze scène, zijn niet alleen erg expliciet, maar door ze goed onder de loep te nemen wil ik ook aantonen dat ze complex zijn en op meerdere manieren te interpreteren.

¹⁴ 'I Wasn't Ready.' *Orange is the New Black*. Netflix. 11 juli 2013. Televisie.

1.1 De uiteenzetting

De setting is één van de openbare douchevertrekken van de gevangenis. In het eerste shot loopt Piper richting de camera. Ze wil links uit beeld lopen totdat ze plotseling stopt in een medium close-up. Ze lijkt iets te horen en kijkt rechts uit beeld.



Shot 1

Shot twee is een 'over the shoulder' shot van Piper die naar Nicky en Morello kijkt in een douchecabine, die met het douchegordijn half openhangend seks hebben. De badtegeltjes op de muur rechts functioneren als vluchtlijnen die de kijker visueel wijzen naar dit tafereel.



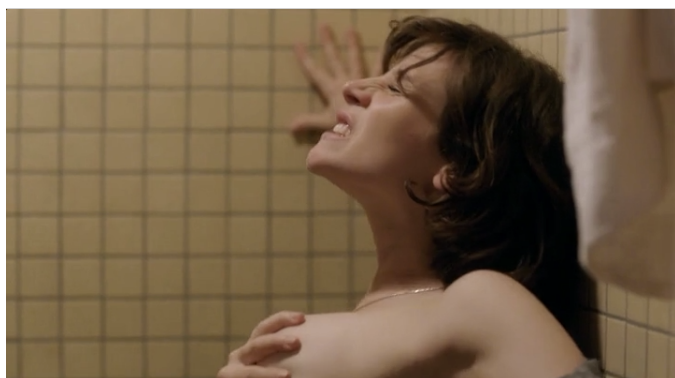
Shot 2

Het derde shot is weer gericht op Piper's gezicht. Ze kijkt gechoqueerd weg. Op de achtergrond gaat de bedrijvigheid van de rest van de vrouwen in de badkamer door, vaag gefilmd zodat de focus op Piper ligt. De camera beweegt langzaam een klein beetje richting haar, waarna zij aarzelend weer naar de vrouwen terugkijkt.



Shot 3

Vervolgens is shot vier een 'handheld tilt shot'. Dit betekent dat de camera zich alleen over de verticale as beweegt, terwijl deze zelf blijft staan: een 'ja' beweging. Het shot begint vanaf Morello's gezicht en glijdt naar beneden over haar naakte lichaam tot aan haar dijen waar Nicky tussen gehurkt zit. Hier blijft de camera een seconde lang hangen. Nicky kijkt hierna recht de camera in.



Shot 4

Bij shot vijf is de camera weer op Piper gericht, die geschrokken wegstijgt en wegloopt uit het frame (hier niet afgebeeld).

Hoewel de scene eigenlijk maar uit 3 verschillende shots bestaat bevat deze tegenstellingen en spanningen omtrent seksualisering en lesbische aantrekkingskracht die voor Piper belangrijk zijn. Het camerastandpunt en de camerabeweging zorgen er daarnaast voor dat het publiek extra meevoelt met het hoofdpersonage.¹⁵ Het tweede shot is bijvoorbeeld een point-of-view shot.¹⁶ Dit is te zien doordat Piper in beeld staat, ook al is dat marginaal, en de camera achter haar is geplaatst. Het vierde shot waarin Morello en Nicky van boven naar beneden worden gefilmd is echter veel dichterbij: een extreme close-up. Door de manier waarop de shots zijn geknipt en Piper's blik eerst te zien is in shot drie en de camera dicht naar haar beweegt om vervolgens de close-up te tonen, kan shot vier gezien worden als een subjectief shot vanuit Piper's ogen. De camera en haar blik worden op dit moment één.

¹⁵ Gibbs (2002): 19.

¹⁶ Gibbs (2002): 5-26.

1.2 De blik

Het point of view shot en de extreme close-up zijn beiden persoonlijke shots vanuit Piper's perspectief. Beiden hebben ook kenmerken van de mannelijke blik die Laura Mulvey omschrijft in haar beroemde artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975).¹⁷ Mulvey beargumenteert hierin dat er in klassieke film twee soorten psychoanalytische structuren samenwerken ter bevordering van het kijkplezier van de toeschouwer: het voyeuristisch plezier van het kijken naar de ander als object en het narcistisch plezier verkregen uit identificering met het beeld. Kijken staat hierbij gelijk aan macht hebben, bekeken worden aan de macht worden ontnomen en tot object worden gemaakt.¹⁸ ¹⁹De klassieke cinema is volgens haar daarnaast volledig gericht op de man als actief en machtig subject tegenover de vrouw als een passief object. Het voyeuristisch plezier van kijken behoort hierdoor exclusief tot de mannelijke personages. De zogenaamde 'mannelijke blik' werkt ten slotte op drie manieren: het mannelijke personage kijkt naar het vrouwelijk personage, de camera kijkt in de filmische realiteit naar de vrouw en de kijker in de bioscoop kijkt op het scherm naar de vrouw. De filmische techniek doet ons echter vaak vergeten dat het publiek en de camera kijkende factoren zijn. Toeschouwers worden daarbij aangemoedigd om zich te identificeren met de blik van het mannelijke hoofdpersoonage en door mee te kijken de vrouw te objectiveren tot een passief erotisch object.

Hoewel Piper een vrouw is, zitten er toch kenmerken van de mannelijke blik in de manier hoe zij naar Lorna en Nicky kijkt. De afstandelijkheid van een voyeur komt terug in het tweede shot. De lichamen zijn zo in het kader geplaatst dat ze van alle kanten worden omrand en er één verticaal beeld ontstaat waarin de vrouwen wel te zien zijn. Het doet bijna denken aan een sleutelgat waar stiekem doorheen wordt gekeken. Ook de camera neemt hierin een positie op afstand in: achter het personage in het 'over the shoulder' shot. Het idee van de 'Peeping Tom', belangrijk in Mulvey's analyse van de mannelijke blik, die als

¹⁷ Mulvey (1975): 6-18.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Villarejo (2003): 73.

voyeur in het donker naar het vrouwelijk lichaam gluurt, gaat echter deels verloren door de publieke ruimte en de openheid en licht van de scène.²⁰

Daarnaast vallen de camera, Piper's blik en die van de kijker samen in het vierde extreme close-up shot, een typisch mechanisme van de mannelijke blik, terwijl Morello langzaam van top tot teen wordt gefilmd. De invasieve manier van kijken: langzaam en van dichtbij gefilmd, maakt de vrouwen tot objecten.²¹ Ook is Morello helemaal naakt en is ze op deze manier volgens Mulvey het perfecte visuele en erotische spektakel om naar te kijken.²²

Ten slotte zijn de vrouwen een verstorende factor voor het plotritme. Piper stopt letterlijk met lopen om naar de vrouwen te kijken. Mulvey beargumenteert dat het vrouwelijk object de handeling en actie van het mannelijke subject stopt en hiermee het verhaal even stillegt.²³ De vrouw is hierin niet daadwerkelijk van belang, alleen wat er vervolgens gebeurt met de mannelijke held.²⁴

1.3 De vierde blik

Deze kenmerken van de mannelijke blik worden echter gecompliceerd doordat Nicky terugkijkt naar de kijkende Piper. De camera heeft in shot vier Piper's standpunt ingenomen waardoor ze ook nog eens recht de camera in kijkt. Piper's geschrokken reactie in shot vijf versterkt het idee dat dit een confronterend moment is, voor zowel Piper als het publiek. Beiden zijn betrapt als voyeur. Nicky's blik heeft daarbij een intensiteit en kracht die goed tot uiting komt door de extreme close-up, die haar blik een erg duidelijke richting geeft.²⁵ Er is geen twijfel over mogelijk dat ze ons recht aankijkt.

De blik die wordt teruggestuurd wordt door Paul Willemen ook wel omschreven als 'the fourth look'.²⁶ Een vierde blik, naast de drie al omgeschreven door Mulvey (de camera, personages en het publiek), die ervoor

²⁰ Chaudhuri (2006): 34.

²¹ Mulvey (1975): 14.

²² Mulvey (1975): 11.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Vernet (1989): 49.

²⁶ Willemen (1994): 99-110.

zorgt dat de macht die bij een voyeuristische daad hoort, wordt weggenomen bij de kijker: in dit geval van zowel bij Piper als bij het publiek. Het is ook een blik die pas echt tot uiting komt wanneer er gekeken wordt naar iets waar eigenlijk niet naar gekeken zou mogen worden.²⁷ In dit geval is dat een openbare seksuele handeling.

Het is echter belangrijk om aan te geven dat deze vierde blik niet de reden is waarom de camerabeweging naar beneden stopt. De camera rustte al even op Nicky voordat ze terugkeek. Omdat haar blik gelijk volledig gericht is op Piper geeft dit de indruk dat ze al wist dat ze werd bekeken en dit toeliet. Haar glimlach lijkt dit te beamen. Het douchegordijn is daarnaast ook half open. Hiermee is ze uitnodigend tegenover de blik. Dat zij vervolgens de voyeur recht in de ogen kijkt, zowel Piper als het publiek, geeft alleen maar aan dat zij meer macht heeft en de mannelijke blik ondermijnt.

Daarnaast zorgt de vierde blik er ook voor dat Piper geconfronteerd wordt met datgene wat ze wil onderdrukken: haar aantrekkingskracht voor vrouwen. In de vrouwen ziet ze zichzelf en haar verleden terug. En in plaats dat ze rustig kan verwerken wat ze ziet, wordt ze betrapd. Dit maakt de terugkijkende blik dubbel ontwapenend.

1.4 De lesbische blik

Dat Piper zichzelf herkent in de vrouwen die ze bekijkt, heeft meer te maken met wat Mulvey naast het voyeurisme ook herkende in klassieke cinema: het narcistische plezier van herkenning van de kijker met het beeld. Hoewel voyeuristisch plezier komt door het kijken naar iemand die niet op jezelf lijkt (een man kijkt naar een vrouw), heeft narcisme te maken met datgene dat hetzelfde is als de kijker. In deze scène komt dit bijvoorbeeld tot uiting omdat Piper een vrouw is, die kijkt naar twee andere vrouwen en zich bovendien herkent in hun seksualiteit.

Het idee dat Piper zowel actief/voyeuristisch zou kunnen kijken én zich kan identificeren met de vrouwen, zou betekenen dat ze een actieve, vrouwelijke

²⁷ Dixon (1995): 8.

positie inneemt. Volgens Mulvey en velen na haar is dit echter onmogelijk.²⁸ Óf vrouwen nemen een objectiverende, afstandelijke en mannelijke positie aan als ze de actieve blik innemen óf ze identificeren zich onbewust met de vrouw die het subject is van die mannelijke blik. Reina Lewis en Katrina Rolley geven desalniettemin in hun onderzoek over modebladen aan dat vrouwen misschien wel beiden posities kunnen innemen wanneer er sprake is van een 'lesbische blik'.²⁹ Dat ze zowel objectiverend/voyeuristisch als identificerend/narcistisch kunnen kijken. De kijkende vrouw wil in dit geval zowel het object (de vrouw op beeld) *hebben* als *zijn*.

Nu is eerder al aan bod gekomen dat de vierde blik van Nicky, de objectiverende blik van Piper kan ontkrachten waardoor ze niet tot object gemaakt kan worden. Toch is dit idee van de lesbische blik een positie die goed bij Piper past. Enerzijds kijkt ze met een voyeuristisch plezier en anderzijds herkent ze zichzelf in Nicky en Morello. De afstandelijkheid van het over the shoulder shot is verplaatst door een bijna tastbare nabijheid in de extreme close-up waarin Piper's lichaam uit het shot is verdwenen en ze bijna opgaat in het beeld. De gevoel van identificatie en herkenning wordt dus als het ware gespiegeld door de cameravoering. Ten slotte heeft de lesbische blik, in tegenstelling tot de mannelijke blik, juist een uitwisseling van blikken nodig: een kruising van kijklijnen zodat er wederzijdse seksuele spanning kan ontstaan.³⁰ De lesbische blik past dus goed bij Piper's blik.

Ik zie narcisme en narcistisch kijken hier niet als het vermogen om datgene te objectiveren dat doet denken aan 'jezelf', maar het objectiveren van de zelf die je graag *zou willen worden*, zoals Freud dat ook omschreef.³¹ Piper kijkt zo intens naar de vrouwen, juist omdat ze zichzelf herkent. Ze ziet dat ze hetzelfde is als zij en misschien graag weer zou willen worden als zij.

²⁸ Kaplan (1983): 30.

²⁹ Lewis & Rolley (1996): 178-190.

³⁰ Straayer (1990): 50-57.

³¹ Lewis & Rolley (1996): 182.

1.5 Het publiek

Hierboven heb ik beschreven hoe Piper als personage kijkt naar Morello en Nicky, ook heb ik omschreven wanneer de camera met deze blik samenvalt en wanneer niet. Het voyeuristische kijken voor het publiek heb ik kort genoemd, maar wil ik nog verder toelichten. Er zijn namelijk essentiële verschillen tussen klassieke cinema en *Orange is the New Black* in het heden. Het voyeuristische ‘Peeping Tom-gevoel’ wordt namelijk compleet in een donkere bioscoop waar het grote doek als een luik naar een andere wereld functioneert. *Orange* is daarentegen een Netflixserie, een format dat een andere manier van kijken vereist en een andere kijkersbeleving oplevert. Je kan de aflevering stopzetten, terugspoelen; het is geschikt voor mobiel gebruik naast televisie en computer; en dit alles verandert de manier van kijken. De precieze toestand waarin de kijker zich bevindt is daarom ook moeilijk vast te leggen. Wat wel zeker is, is dat *Orange* niet wordt bekeken op een groot cinema scherm. Het voyeurisme van het publiek van Mulvey houdt hierdoor minder stand.

Verder is het moeilijk te zeggen, hoewel Netflix veel gegevens bewaart, wie daadwerkelijk naar de serie kijkt, aangezien Netflix deze kijkersdata niet vrijgeeft. Desalniettemin neemt in deze scène de camera het standpunt van Piper in. Zoals toeschouwers in klassieke cinema werden aangemoedigd door de cinematografie om zich met de mannelijke held te identificeren, ziet het publiek nu de naakte vrouwen door de ogen van Piper. Als we Judith Butlers idee van gender en seksualiteit volgen en aannemen dat gender en seksualiteit ambigu en performatief zijn kan dat betekenen dat het publiek in deze instantie ook een (tijdelijke) lesbische blik aanneemt, afgezien van hun seksuele of gender identiteit in het echte leven.³²

1.6 De derde deelnemer

Doordat het discours rondom kijken vrijwel altijd binaire posities met zich meebrengt zoals actief/passief, kijken/bekeken worden, subject/object, is deze scène met een derde personage zo belangrijk om te bekijken. Lorna Morello, de

³² Butler (1990).

derde deelnemer die hierboven nog niet veel is benoemd, wordt namelijk ook bekeken. Haar wordt echter toegang tot terugkijken ontnomen.

Hiermee komt er een nieuwe tweedeling om de hoek kijken: die van de 'butch' lesbienne en de 'femme' lesbienne. Ann Ciasullo beschrijft in haar artikel 'Making Her (In)Visible: Cultural Representation of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s' het verschil tussen de visuele representatie van de twee stereotypen lesbienne. De 'butch' werd voor een lange tijd gezien als de meest stereotype lesbienne in het cultureel geheugen: de 'mannelijke' vrouw. De 'femme', die staat voor de 'vrouwelijke' lesbienne, heeft sinds de jaren 90 zijn intrede gedaan in de populaire media en is sinds toen veel vaker verbeeld in vergelijking met de 'butch'. Lorna Morello is een duidelijke femme vrouw: haar rode lippenstift is letterlijk haar trademark. Nicky is daarentegen veel meer butch. Ze loopt en praat op een manier die meer 'mannelijkheid' uitstraalt: nonchalant, met brede passen en met een losse houding.

Ciasullo beargumenteert dat de populaire mediarepresentatie van lesbiennes genormaliseerd is door middel van het femme lichaam. Dit komt omdat de femme lesbienne, geaccepteerde, standaard vormen van vrouwelijkheid representeert en er hierdoor 'net als' een aantrekkelijke heteroseksuele vrouw uitziet. De femme lesbienne wordt echter gedeseksualiseerd doordat de representatie van verlangen tussen twee vrouwen meestal wordt weggelaten in de afbeeldingen. Ten slotte is de femme bijna altijd wit, behorende tot de hogere middenklasse en zijn vrouwen die dit allemaal niet zijn bijna onzichtbaar in het medialandschap.³³

Het verschil tussen de butch en femme identiteit van Nicky en Morello wordt weerspiegeld in de handelingen op beeld. Er wordt niet naar Nicky gekeken, of ze kijkt terug, haar lichaam is bedekt en ze is de actieve handelaar van de seksuele daad. Morello is daarentegen compleet naakt. Haar positie verandert niet, zoals die van Nicky, omdat ze haar ogen gesloten houdt. Zij weet blijkbaar ook niet dat ze worden bekeken. Zelfs haar stem is niet te horen boven het geroezemoes uit in de badkamer. Ze doet zelfs denken aan de 'luscious lesbian': een conventionele pornografische verbeelding en stereotype bedoeld

³³ Ciasullo (2001): 578.

om opwindung te veroorzaken bij een heteroseksueel mannelijk publiek.^{34 35} Daarbij wordt de terugkijkende, lachende blik van Nicky naar Piper en het publiek bijna een onderonsje, waarin Lorna volledig wordt buitengesloten en niet terug kan kijken. Deze combinatie zorgt ervoor dat haar positie bijna buiten de eerder besproken manieren van kijken valt.

Dit alles impliceert dat alleen het vrouwelijke 'femme' lichaam tentoongesteld mag worden, terwijl het lichaam van de 'butch' juist bedekt moet blijven. Alsof het idee dat Nicky onder haar kleding wel degelijk ook een vrouw is, ondermijnend zou zijn voor haar dominante positie. Hiermee bevestigt de serie Ciasullo's bevindingen: het subversieve van de lesbienne tegenover de heteroseksuele norm in mainstream media, moet worden ingekaderd in een genormaliseerd, wit, 'femme' lichaam.³⁶ Haar argument dat de femme vrouw wordt gedeseksualiseerd of gedehomoseksualiseerd houdt hier echter geen stand. Morello en Nicky zijn duidelijk tot elkaar aangetrokken in deze scène.

1.7 Conclusie

In de scène 'I Wasn't Ready' worden er kort en krachtig verschillende camerastandpunten gebruikt om de kijker mee te laten leven met Piper. De scène zet introduceert ook vroeg in de show conflicten rondom lesbische relaties en seksualiteit. Verschillende kenmerken van de mannelijke blik zijn aanwezig, waardoor Nicky en Lorna als objecten kunnen worden gezien. Desalniettemin zorgt de vierde blik dat voyeuristische macht van Piper wordt weggenomen. Ook Piper's gechoqueerde toestand en haar verleden met haar geaardheid zorgen ervoor dat het plezier dat zij zou beleven uit haar machtspositie deels wordt weggenomen en plaatsmaakt voor ongemak en verwarring. Door Nicky te laten terugkijken en Lorna niet laat de serie ook zien dat er verschillende manieren van representatie zijn voor lesbische vrouwen. De lesbische blik van Piper haalt daarbij het voorheen exclusieve mannelijke privilege van de blik onderuit en verschuift deze blik zo dat het een nieuwe vrouwelijke relatie tot verlangen reflecteert. Eén die zowel afstandelijk en voyeuristisch als narcistisch en

³⁴ Ciasullo (2001): 577.

³⁵ Lewis & Rolley (1996): 188.

³⁶ Ciasullo (2001): 577-608.

identificerend is. Door de manier hoe de shots zijn gesneden, door de camerabeweging en camerapositie zorgt de mise-en-scene er vervolgens voor dat deze blik vervolgens overgenomen door het publiek.

Het afbeelden van een lesbisch koppel zonder deze te dehomoseksualiseren is niet veelvoorkomend. Echter, in de manier hoe hun lichamen worden afgebeeld zijn Nicky en Lorna Morello wel bevestigend in hun stereotype rollen. Lorna's naakte, passieve, stille vrouwenlichaam is tentoongesteld en Nicky's actievere lichaam is bedekt. Hier wordt niet boven de bestaande norm uitgestegen. Aan de hand van deze analyse kan ik concluderen dat het onderzoek van Decarvalho en Cox enerzijds klopt. De slanke lesbienne is de enige afgebeeld in deze scène, zowel naakt als halfnaakt. Daarentegen zijn de machtsverhoudingen gecompliceerder verdeeld. Piper schijnt de meeste macht te hebben, maar dat wordt gelijk onderuitgehaald. Nicky lijkt dan weer een sterkere positie te hebben, maar het blijkt dat ook zij gevangen zit in een binaire oppositie waarin haar mannelijkheid bevestigend is voor haar actieve rol. Lorna heeft als femme lesbienne de minste macht wanneer het gaat om kijk-relaties. Maar om nu te concluderen dat de femme vrouw aan het kortste eind trekt, klopt ook niet, aangezien Piper ook een femme lesbienne is.

Hoofdstuk 2: Poussey

Het volgende hoofdstuk zal ingaan op het personage Poussey Washington door middel van een analyse van een scène uit de aflevering 'A Whole Other Hole' (aflevering 4, seizoen 2).³⁷ In seizoen één heeft Poussey een kleine rol en wordt ze vooral getoond als de grappige, stoere *side-kick* samen met haar beste vriendin Taystee Jefferson (Danielle Brooks). Aangezien alle vrouwen in de gevangenis gesegregeerde vriendschapsgroepen zijn op basis van ras, behoren zowel Taystee als Poussey tot de 'zwarte klik'.³⁸ In het begin van seizoen twee, wanneer Pousseys personage zich verder ontwikkelt, wordt hun zusterlijke verhouding nogmaals bevestigd. Taystee is 'a sister from another mister' (aflevering 2: 'Looks Blue, Tastes Red'). Hier komt, naarmate het seizoen vordert, verandering in. In aflevering vier 'A Whole Other Hole' wordt onthuld dat Poussey romantische gevoelens blijkt te hebben voor Taystee, die echter op haar beurt niet hetzelfde voelt. Dit wordt getoond door middel van een scène waarin Poussey, Taystee probeert te zoenen en Taystee haar afwijst.

Het gevolg van deze zoen is een plotlijn door het hele tweede seizoen waarin de vrouwen steeds verder van elkaar wegdrijven. De motor achter deze vriendschappelijke breuk is vooral te danken aan de invloed van Yvonne 'Vee' Parker (Lorraine Toussaint): de moederfiguur van Taystee en na verloop van tijd de leider van de 'zwarte klik'. Haar anti-lesbische uitingen zorgen er onder andere voor dat Taystee niets meer met Poussey te maken wil hebben.

Het is deze zoenscène uit 'A Whole Other Hole' die ik in dit hoofdstuk ga analyseren. Door de hoeveelheid aan shots kan ik ze niet allemaal uitvoerig behandelen, maar alle shots zijn toegevoegd in bijlage 1. Ik zal aan de hand van een aantal shots de scène kort omschrijven om vervolgens te analyseren hoe de scène omgaat met ruimte, camerapositie en framing. Ik zal hierbij terugkomen op de kijk-relaties die in hoofdstuk één zijn behandeld en hoe ze in deze scène

³⁷ 'A Whole Other Hole.' *Orange is the New Black*. Netflix. 6 juni 2014. Televisie.

³⁸ Deze scheiding wordt door de serie zelf toegepast en zelfs verdedigd wanneer Piper als nieuwkomer er naar vraagt in aflevering 1 'I Wasn't Ready'. Morello antwoordt hierop: 'It's tribal, not racist.' De serie zelf problematiseert het vervolgens ook omdat er een groep is met alleen maar oudere vrouwen waar ras geen rol speelt.

naar voren komen. Vervolgens zal ik aanhalen hoe ruimte wordt verbeeld en ten slotte hoe het lichaam van zowel Poussey als Taystee in deze ruimte wordt geplaatst.

2.1 De uiteenzetting

De setting van de scène is Taystee's slaapvertrek, waar Poussey, Taystee's teennagels aan het lakken is. Het eerste shot begint gericht op Pousseys handen en Taystee's voeten. De camera beweegt naar links over Taystee's lichaam heen tot aan haar hoofd en richt zich dan weer terug naar Poussey.



Shot 1, begin



Shot 1, eind



Shot 1, midden

Na wat grappen over en weer met betrekking tot Taystee's voeten (shots 2-5), komt Poussey naast Taystee op bed liggen. In shot zes plaatst ze zich tussen het lage muurtje en Taystee in. Op de achtergrond zijn twee andere vrouwen te zien die met elkaar praten.



Shot 6

Ze gaan verder met het plagen van elkaar (shot 7-10). In deze shots staat de camera niet op een statief, maar beweegt hij enigszins mee wanneer de personages bewegen.



Shot 9

De spotternij leidt ertoe dat Taystee, Poussey begint te kietelen. In shot elf neemt de camera een vogelperspectief aan. Dit shot is gefilmd vanaf een statief. Er is veel beweging van de personages en het beddengoed, maar de camera blijft op precies dezelfde plek.



Shot 11

Het gekietel eindigt in een zoen die Taystee afbreekt (shot 12-15). De zoen wordt zowel van Pousseys als Taystee's hoek gefilmd.



Shot 15

Poussey is teleurgesteld en realiseert dat ze een vergissing heeft gemaakt. Taystee is begripvol in het gesprek dat volgt (shot 16-22). De shots wisselen af tussen Taystee's gezicht en Pousseys gezicht.



Shot 18

Taystee stelt vervolgens voor om te knuffelen. Shot 23 heeft als beginpunt een positie waarbij Poussey op de voorgrond ligt en out-of-focus is. Taystee is in-focus wanneer ze voorstelt te knuffelen. De camera houdt vervolgens eerst de focus op Taystee (ook al is Poussey meer in beeld als ze zich wegdraait van Taystee) en beweegt vervolgens naar beneden. De focus verschuift nu naar Poussey. Met een extreme close-up van haar gezicht eindigt shot 23.



Shot 23, begin



Shot 23, eind



Shot 23, midden

In het volgende shot liggen de vrouwen lepeltje-lepeltje wanneer Vee rechts in beeld loopt en op hun neerkijkt. Het perspectief is hetzelfde als in shot zes, alleen meer naar boven gericht waardoor de bovenkanten van de omringde muren te zien zijn. Het shot is erg kort en de vrouwen op de achtergrond zijn verdwenen.



Shot 24

De scène eindigt met een medium close-up van Vee die naar het koppel kijkt en wegstijgt wanneer ze rechts uit beeld loopt.



Shot 25

2.2 De blik

‘Kijken’ heeft in deze scène op het eerste gezicht een minder uitgesproken rol dan in die van Piper in hoofdstuk één. Er is niemand die direct in de camera kijkt en er zijn geen subjectieve shots gebruikt. Toch is er een spanning voelbaar die alles te maken heeft met het bekeken worden. Dit komt doordat de ruimte wordt geframed op een manier dat het publiek weet wat er aan de hand is en Taystee en Poussey zelf niet.³⁹ De vrouwen gedragen zich namelijk alsof ze in een privéruimte zijn waar ze zich op hun gemak voelen en uiteindelijk samen knuffelen. Dit wordt voor een groot deel gespiegeld door de camerapositie en kadrering. Zeker in het eerste shot blijft de camera laag, onder het lage muurtje blijvend, waardoor de omgeving zo veel mogelijk buiten het shot valt. Ook zorgen de close-ups in bijvoorbeeld shot negen of vijftien ervoor dat er een intimiteit ontstaat en de omgevingsruimte als het ware wegvalt. Het schept een gevoel van privacy.

Dit gevoel is echter bedrieglijk. In de laatste shots wordt dit gevoel uiteindelijk verbroken doordat Taystee en Poussey worden gezien door Vee zonder dat ze dit zelf weten. Hiermee wordt enige vorm van veiligheid weggenomen. Deze daad van kijken introduceert ook weer het idee van macht in de scène.⁴⁰ Macht die nu bij Vee ligt en waar zij de rest van het seizoen gebruik van zal maken.

Maar zelfs eerder in de scène maakt de cameravoering eigenlijk al duidelijk dat Poussey en Taystee zich begeven in een openbare ruimte. In shot zes is dit goed te zien. De muren zijn laag, er blijkt geen deur te zijn en er staan andere vrouwen in beeld. Doordat dit shot maar kort duurt en de

³⁹ De kunst van framing wordt door Gibbs verder uitgelegd in Gibbs (2002): 22.

⁴⁰ Mulvey (1975).

achtergrondvrouwen hierna niet langer te zien zijn, is het moeilijk te zeggen hoe lang de vrouwen er staan. Toch zijn ze nadrukkelijk aanwezig. De horizonlijn is hoog in het shot geplaatst, waardoor er meer focus komt te liggen op de diepte en dus ook op de vrouwen op de achtergrond.⁴¹ Ook is er geroezemoes te horen, wat het beeld schetst dat er meerdere mensen in de buurt zijn ook al zien we hen niet. Het is onduidelijk of er nu al naar Taystee en Poussey gekeken wordt en of dat het lage muurtje van de slaapkamer hen enigszins afschermt. Wel is het duidelijk dat de suggestie wordt gewekt dat ze niet alleen zijn en bekeken kunnen worden.

Een spanning rondom intimiteit in een publieke ruimte zat ook al enigszins in de scène van Piper. Het grote verschil met deze scène is dat Piper degene is die kijkt en zich bewust is van de openbare ruimte. Het is in haar scène haar eigen blik die het gevoel van intimiteit creëert. Poussey en Taystee zijn daarentegen diegene die bekeken worden en zich hier niet eens bewust van zijn. De cameravoering laat het publiek het aankomend gevaar wel zien, maar zij weten van niets. Hiermee wordt ook gelijk hun mogelijkheid tot terugkijken weggenomen.

2.3 Opgesloten omgeving

Een ander opvallende parallel tussen deze scène en die van hoofdstuk één, is de camerabeweging die Taystee's complete lichaam filmt. Het doet denken aan de manier waarop Lorna Morello's lichaam werd gefilmd. De camera neemt langzaam de tijd om Taystee's lichaam van top tot teen te filmen, zoals die dat ook deed bij Lorna Morello. Taystee is echter niet naakt zoals Morello en er is geen subjectieve blik van een ander personage. Dit shot is dan ook geen objectiverend of seksualiserend shot.

De gehele scène voelt bovendien niet seksueel aan, hoewel het wel de introductie van Pousseys seksualiteit is aan het publiek. Dit komt enerzijds door de hierboven genoemde spanning rondom privacy en anderzijds door de camerapositie en framing van de shots. Hoewel bijna alle shots gefilmd zijn zonder statief voelt de scène erg benauwd en statisch aan: alsof de twee vrouwen

⁴¹ Kydd (2011): 126.

ingesloten zitten in het frame. Shot elf is hiervoor exemplarisch. De vrouwen bevinden zich letterlijk in een rechthoek die van verschillende kanten is omrand. De muur en het stalen bedframe zijn te zien aan de rechter- en onderkant van het beeld en de ruimte aan de bovenkant van het shot wordt dit niet gefilmd, waardoor het lijkt alsof hier ook een denkbeeldige muur is. Hierdoor ontstaat een frame-in-een-frame.⁴² De vrouwen krijgen in dit shot, door de statische camerapositie in verhouding tot hun bewegingen, te weinig ruimte. In shot zes is ten slotte te zien hoe rigide hun omgeving is. Taystee en Poussey lijken omringd te zijn door vierkanten en hoeken, waarbij het bed als ultieme rechthoek hen letterlijk lichamelijk beperkt.

2.4 Het lichaam uitgewist

Deze lichamelijke restrictie speelt een belangrijke rol bij de weergave van de lichamen van Taystee en Poussey. Afgezien dat beide vrouwen weinig bewegingsruimte hebben, is Poussey specifiek op meerdere momenten in een ongemakkelijke positie gefilmd. In shot zes is te zien dat vooral Poussey in het nauw lijkt te zijn gedreven tussen de muur en Taystee in. Ze neemt daarbij in andere shots weinig ruimte op in het beeld, veel minder in vergelijking met Taystee. Zoals in shot vijf, zes of negen te zien is wordt ze op verschillende momenten bijna weggedrukt door Taystee's aanwezigheid in het frame of zit ze letterlijk in een hoek gedrukt.

Dit houdt ook verband met de horizontale tendens van de gehele scène, waardoor Taystee en Poussey bijna wegvallen in de omgeving. Zoals Piper's scène sterke verticale lijnen heeft in de kadrering, setting en camerabeweging, is deze scène van Poussey horizontaal gefocust. Ten eerste liggen Poussey en Taystee in plaats van dat ze staan zoals Nicky en Morello, vervolgens loopt de camerabeweging in shot één parallel met de horizontale as van rechts naar links over Taystee's lichaam heen. Ten slotte is in shot 24 duidelijk te zien hoe de vluchtlijnen richting de horizon wijzen: de tegels op de muur, de lampen op het plafond, het bed én Taystee en Poussey. Zij zijn ook deel van deze lijnen en gaan hierdoor bijna op in de omgeving. Niet alleen qua positionering, maar ook qua

⁴² Kydd (2011): 132.

kleurschakering vallen ze samen met het fletse gebouw en de grijze muren. Alleen de achtergrondvrouwen en Vee zijn als grote tegenstelling allemaal staand. Vee heeft bovendien haar oranje jumpsuit aan, een kleur die fel afsteekt met de omgeving.

Het koppel is dus op een enigszins passieve manier afgebeeld: liggend, met minimale lichamelijke vrijheid, terwijl er naar ze wordt gekeken. Hier staat tegenover dat hun lichaam niet wordt geseksualiseerd en dat de scène geen seksuele lading heeft. Een mogelijke uitleg hiervoor zou kunnen komen van Jane Gaines. Zij beschrijft in haar essay 'White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory' dat de seksualiteit van de zwarte vrouw zo onderbelicht is door feministische theorie dat het eigenlijk kan worden omschreven als een leeg vat waarop alles geprojecteerd kan worden en waar een ander (zoals een man) voor nodig is om duiding aan te geven.⁴³ Ook Evelyn Hammonds heeft het over deze 'strategie van stilte rondom seksualiteit van de zwarte vrouw', maar zij omschrijft het als een strategie van zwarte vrouwen om tegen het stereotype van de hyper-seksuele zwarte vrouw te vechten.⁴⁴ Wat Hammonds daarbij ook aangeeft is dat de seksualiteit van de lesbische zwarte vrouw in deze strategie van stilte compleet wordt uitgewist en zij één onderdrukt deel van hun identiteit moet opgeven en hierdoor samenvalt met de heteroseksuele zwarte vrouw.⁴⁵

Een gedeseksualiseerde scène is enerzijds een manier om de zwarte vrouw niet te stereotyperen, maar anderzijds zorgt het ervoor dat de scène die draait om de onthulling van Pousseys seksualiteit, wordt ontzegd van deze seksuele expressie. Doordat er geen visuele signalen van haar seksualiteit te zien zijn zoals bij Nicky of Piper wordt haar lesbische seksualiteit visueel weggehaald. Daarbij wordt haar hierdoor enige visuele verbintenis met andere lesbiennes in de serie ontzegd, een verbintenis die ze ook op narratief niveau niet heeft.

⁴³ Gaines (1986): 77.

⁴⁴ Hammonds (1999): 93-104.

⁴⁵ Hammonds (1999): 101.

Hiermee bevestigt de serie eerder gedaan onderzoek naar de representatie van de zwarte lesbienne en haar afbeelding als behorende tot een lesbienne cultuur. Jewelle Gomez omschrijft in haar essay 'But Some of Us are Brave Lesbians: The Absence of Black Lesbian Fiction' dat in mainstream media het verhaal van de zwarte lesbienne binnen een queer gemeenschap ernstig ontbreekt.⁴⁶ Kara Keeling geeft hiervoor als verklaring in "Joining the Lesbians': Cinematic Regimes of Black Lesbian Visibility", dat de categorie 'zwarte lesbienne' in visuele media eigenlijk niet bestaat, omdat de media de twee constructies van 'zwart' en 'lesbisch' alleen samenhangend kunnen verbeelden wanneer ze apart worden getoond.⁴⁷

2.5 Conclusie

Hoewel Taystee en Poussey beiden door middel van framing en camerapositie worden afgebeeld in een benauwde situatie zonder bewegingsruimte in een plek waar ze door iedereen bekeken kunnen worden, is het Poussey die in deze scène een gecompliceerdere positie heeft. Zij kust Taystee en wordt afgewezen, zij heeft minder ruimte binnen het frame dan Taystee en ze wordt afgebeeld dichtbij de persoon waar ze verliefd op is, maar zonder subjectieve shots die dit overbrengen naar het publiek.

Ze wordt op een beduidend andere manier gefilmd dan bijvoorbeeld Nicky of Piper. Haar seksualiteit is op narratief niveau bekend bij het publiek, maar in de cinematografie komt deze niet tot uiting. Haar seksuele expressie wordt niet alleen weggehaald, maar ook een visuele connectie met andere lesbiennes wordt haar hierdoor ontnomen. Het gevolg hiervan is dat de serie impliciet het idee verbeeldt dat haar lesbische seksualiteit en haar zwarte identiteit blijkbaar niet verenigbaar met elkaar zijn. Dit komt ook nog eens over één met het verhalende niveau waar ze uit haar vriendengroep gezet wordt vanwege haar seksualiteit, maar geen aansluiting vindt bij andere openlijke lesbiennes omdat die allemaal bij de 'witte kliek' horen.⁴⁸

⁴⁶ Gomez (2005): 294.

⁴⁷ Keeling (2005): 221.

⁴⁸ De enige andere zwarte lesbienne is Suzanne 'Crazy Eyes' Warren. Poussey sluit geen vriendschap met haar en wordt zelfs door haar in elkaar geslagen.

Ten slotte wil ik terugkomen bij Patricia Hill Collins' conclusie dat zwarte lesbische personages niet worden verbeeld in liefdesrelaties en geen visuele seksuele expressie hebben. Enerzijds klopt het dat Pousseys liefde niet wordt beantwoord en dat deze scène haar seksualiteit eigenlijk niet laat zien. Daarentegen ondervindt Collins ook dat wanneer de zwarte lesbienne wél wordt getoond als verliefd, die aantrekkingskracht bijna altijd op een witte vrouw is gericht die deze liefde niet beantwoordt. Pousseys verliefdheid op Taystee is op dit gebied een uitzondering op Collins' bevindingen.

Conclusie

Met de scènes die ik heb uitgekozen heb ik geprobeerd een breed beeld te schetsen van hoe de serie omgaat met personages met lesbische gevoelens. Toch wil ik niet beweren dat mijn analyse representatief is voor de weergave van lesbische seksualiteit in de gehele serie. Door beperkte ruimte heb ik het bijvoorbeeld niet kunnen hebben over interracial lesbische relaties of lesbische seksualiteit binnen de Latina groep in de gevangenis. Beide zijn onderwerpen die uitnodigen om verder onderzocht te worden en zullen helpen om een completer beeld te krijgen van de serie.

Lesbische seksualiteit wordt door de serie *Orange is the New Black* op verschillende, vaak complexe manieren afgebeeld. Er is niet één manier hoe de lesbische relaties naar voren komen via kadrering, cameravoering of camerabeweging. In het hoofdstuk van Piper komt de complexiteit van lesbisch verlangen door middel van drie verschillende lesbische personages en kijkposities goed tot uiting. In Pousseys scène is zij de enige lesbienne en dus is het logisch dat er minder verschillende standpunten van lesbische seksualiteit worden getoond.

Wel is het zo dat in beide gevallen de cinematografie de innerlijke problemen verbeeld waar de personages mee worstelen. Beide vrouwen hebben dan ook een conflict met hun seksualiteit. Hoe er met dit conflict wordt omgegaan is echter wel anders in de hoofdstukken. Piper wordt geconfronteerd met een onderdrukt deel van haar seksualiteit maar krijgt hierdoor de mogelijkheid om haar identiteit te verkennen. De cameravoering is zo gedaan dat het publiek meevoelt met deze gevoelens. Pousseys problemen bestaan echter uit het feit dat ze zich erg bewust is van haar seksualiteit en weet wat ze wil, maar dat ze het simpelweg niet kan krijgen. Ook is de cameravoering afstandelijker dan in het hoofdstuk met Piper. Er zijn geen subjectieve shots, waardoor er minder emotionele verbinding is met het publiek.

Het onderzoek van Decarvalho en Cox waarin zij stellen dat op plot niveau, queer vrouwen die seksuele handelingen met elkaar aangaan in *Orange* alleen maar witte, slanke vrouwen zijn, klopt nog steeds nu er ook gekeken is naar het cinematografische niveau. Hoewel in hoofdstuk één ook wordt

aangegeven dat er binnen deze categorieën nog steeds gespeeld kan worden met machtsposities. Ciasullo's onderzoek waarin naar voren komt dat het 'lesbische' in mainstream media moet worden afgebeeld als een witte, 'femme' en slanke vrouw, wordt in hoofdstuk één ook bevestigd door de tegenstelling van de naakte Lorna en de aangeklede Nicky.

Wat hoofdstuk één daarentegen ontkracht, is Ciasullo's argument over de gedeseksualiseerde lesbienne relaties. Morello en Nicky zijn in de scène duidelijk seksueel tot elkaar aangetrokken. Waar lichamelijkeheid in hoofdstuk één de boventoon voert, is het tegenovergestelde waar in hoofdstuk twee. Poussey, die in mindere mate ook een seksuele handeling verricht wordt wél gedeseksualiseerd en gedehomoseksualiseerd. Ook valt Poussey compleet buiten het debat van de 'butch' of 'femme' lesbiennes. Haar lichaam wordt hetzelfde afgebeeld als de heteroseksuele Taystee, alleen heeft ze minder ruimte in het kader en neemt ze ongemakkelijkere posities aan. Hoewel ik met dit onderzoek niet wil beargumenteren dat het seksualiseren van het lesbische lichaam het streven zou moeten zijn, is de tendens om zwarte homoseksualiteit te deseksualiseren een verontrustend gegeven die afdoet aan de diversiteit in *Orange is the New Black* en ons gehele medialandschap.

Bijlage 1: 'A Whole Other Hole' shots



Shot 1



Shot 2



Shot 3



Shot 4



Shot 5



Shot 6



Shot 7



Shot 8



Shot 9



Shot 10



Shot 11



Shot 12



Shot 13



Shot 14



Shot 15



Shot 16



Shot 17



Shot 18



Shot 19



Shot 20



Shot 21



Shot 22



Shot 23



Shot 24



Shot 25

Bibliografie

Butler, Judith. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Chaudhuri, Shohini. (2006) *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Katja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.

Ciasullo, Ann M. (2001) 'Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s', in: *Feminist Studies*, Vol.27, No. 3: 577-608.

Collins, Patricia Hill. (2004) *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, And The New Racism*. New York: Routledge.

Decarvalho, Lauren J. & Nicole B. Cox. (2015) 'Queerness (Un)Shackled: Theorizing Orange is the New Black', in: Adrienne Trier-Bieniek (ed.) *Feminist Theory and Pop Culture*. Rotterdam: Sense Publishers: 65-76.

Dixon, Wheeler Winston. (1995) 'Chapter One: It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema/Video Reception', in: *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press.

Foucault, Michel. (1978) *The History of Sexuality Volume 1: An Introduction*. Robert Hurley (tr.). New York: Random House, Inc.

Gaines, Jane. (1986) 'White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory', in: *Cultural Critique*, No 4: 59-79.

Gibbs, John. (2002) 'The Elements of Mise-en-scène', in: *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower: 5-26.

Gomez, Jewelle (2005) 'But Some of Us are Brave Lesbians: The Absence of Black Lesbian Fiction', in: Patrick Johnson & Katrina Rolley (eds.), *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. London: Duke University Press: 294.

Hammonds, Evelyn M. (1999) 'Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence', in: Janet Price & Margrit Shildrick (eds.), *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge: 93-104.

Horne, Peter & Reina Lewis. (eds.). (1996) *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. London: Routledge.

Johnson, Patrick & Mae G. Henderson (eds.). (2005) *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. London: Duke University Press.

Kaplan, E. Ann. (1983) *Women & Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge.

Keeling, Kara. (2005) 'Joining the Lesbians': Cinematic Regimes of Black Lesbian Visibility', in: Patrick Johnson & Mae G. Henderson (eds.), *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. London: Duke University Press: 213-227.

Kydd, Elspeth. (2011) *The Critical Practice of Film: An Introduction*. London: Palgrave Macmillan.

Lewis, Reina & Katrina Rolley. (1996) 'Ad(dressing) the dyke: Lesbian looks and lesbian looking', in: Peter Horne & Reina Lewis (eds.), *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. London: Routledge: 178-190.

Mulvey, Laura. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in: *Screen*, 16, nr.3: 6-18.

Price, Jane & Margrit Shildrick. (1999) *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge.

Somerville, Siobhan B. (2000) *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. London: Duke University Press.

Straayer, Chris. (1990) 'The Hypothetical Lesbian Heroine', in: *Jump Cut*, No. 35: 50-57.

Vernet, Marc. (1989) 'The Look at the Camera', in: *Cinema Journal*, Vol. 28, nr. 2: 48-63.

Villarejo, Amy. (2003) *Lesbian Rule: Cultural Criticism and the Value of Desire*. London: Duke University Press.

Willemsen, P. (1994) 'The Fourth Look', in: *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Studies*. Bloomington: Indiana University Press: 99-110.