

TRANSFORMING THE SMALL SCREEN

DE REPRESENTATIE VAN TRANSPERSONEN IN HEDENDAAGSE POPULAIRE FICTIESERIES

Wetenschappelijke verhandeling
Aantal woorden: 26.899

Esther Merckx

Stamnummer: 01607753

Promotor: Prof. dr. Frederik Dhaenens

Copromotor: Hanne Van Haelter

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen
afstudeerrichting Nieuwe Media en Maatschappij

Academiejaar: 2019 - 2020

Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.
Ghent University, Library, 2021.

Abstract

De laatste jaren is er een sterke stijging in de representatie van transpersonen op televisie. Aangezien slechts een minderheid van de bevolking transpersonen kent uit het echte leven, is televisie één van de manieren waarop zij wel met transpersonen in aanraking komen. Ook personen die zelf trans zijn putten informatie uit de transpersonages die te zien zijn op televisie. Daarom is het essentieel dat zij via media in aanraking komen met een complexe, genuanceerde en realistische representatie van de geleefde ervaringen van transpersonen. Hoewel er in media veel lof is voor bepaalde series zoals *Sense8*, *Pose* en *Euphoria* voor hun vooruitstrevendheid ten aanzien van oudere en meer stereotiepe representaties van transpersonen, is er binnen de academische wereld tot op heden weinig onderzoek gedaan naar de representatiepraktijken in hedendaagse en populaire fictieseries, en of deze verschillen van de stereotiepe representaties in oudere fictieseries. In deze masterproef willen we daarom een niet-exhaustief overzicht bieden van de representatiepraktijken in hedendaagse en populaire fictieseries. Aan de hand van een kritische en gefocuste tekstuele analyse van de series *Euphoria*, *Pose* en *Sense8* zullen we een analyse maken van de verschillende representatiepraktijken die gebruikt worden om transpersonen af te beelden. Enerzijds komen er praktijken aan bod waarbij de personages gestereotypeerd worden volgens de heersende discourses rond transpersonen, zoals het *wrong body* discours. Anderzijds zijn er ook representatiepraktijken die zich verzetten tegen dat discours, zoals het doorbreken van de compulsieve heteroseksualiteit in relaties van transpersonen. Hoewel we een toename aan complexiteit en nuance zien in de opbouw van de personages zien we dus toch bepaalde stereotiepe representatiepraktijken terugkomen in de representatie van transpersonages. Die stereotypen zijn echter slechts delen van het geheel van de anderzijds gelaagde personages, waardoor de personages niet gedefinieerd worden door de stereotypen.

Inhoudsopgave

Abstract	0
Inhoudsopgave	2
Inleiding	4
Literatuurstudie	9
1 <i>Genderstudies en queer theory</i>	9
1.1 Het gender/sekse-denken	9
1.2 Gender performativiteit	11
1.3 Transgender studies	12
1.4 Transgender of trans*?.....	14
2 <i>Het belang van representatie van gender en seksuele diversiteit</i>	16
3 <i>Representatie van transpersonen in populaire beeldmedia</i>	18
3.1 Diversiteit in transrepresentatie.....	18
3.2 Typische representatiepraktijken van transpersonen.....	19
3.3 De aanwezigheid van transpersonen in de productie van de tekst & casting practise	29
4 <i>Conclusie van de literatuurstudie</i>	30
Onderzoeksdesign	32
1 <i>Onderzoeksmethode: kwalitatieve tekstuele analyse</i>	33
2 <i>Tekstuele analyse in de praktijk</i>	34
2.1 Samenstelling van de steekproef.....	34
2.2 Verloop van de analyse	36
2.3 Synopsis en contextualisering van de cases	37
Resultaten	39
1 <i>Ontwikkeling van de personages</i>	39
1.1 Transjongeren.....	41

2	<i>Transnormativiteit, transgressie en het wrong body discours</i>	42
2.1	Het <i>wrong body</i> discours, transnormativiteit en transgressie	42
2.2	Medicalisering van het translichaam.....	43
3	<i>Objectificatie en onthulling</i>	45
3.1	De spiegelscène, kledij en make-up	45
3.2	Naaktheid, onthulling en objectificatie	47
4	<i>Transpersonen in relaties, dating en seks</i>	49
4.1	Transpersonages en seks.....	49
4.2	Transpersonen en relaties: het trans/romantiek-dilemma	52
4.3	Transvrouwen en de link met prostitutie	54
5	<i>Transpersonen als slachtoffers van fysiek en emotioneel geweld</i>	56
5.1	Fysiek geweld	56
5.2	Verbaal geweld en micro agressies	58
5.3	Transpersonen als passieve slachtoffers met psychologische problemen	59
	Conclusie en discussie	60
	Bibliografie	65
	<i>Academische bronnen</i>	65
	<i>Andere bronnen</i>	69
	Bijlagen	70

Inleiding

In juni 2020 kwam de documentaire *Disclosure* uit op Netflix. In deze documentaire spreken een aantal trans televisiefiguren en creatives over hoe de afbeelding van transpersonen in film en op televisie doorheen de jaren evolueerde. De laatste jaren werden LGBTQ-personen¹, en transpersonen in het specifiek meer en meer zichtbaar, zowel op televisie als in film (Capuzza & Spencer, 2017). Desondanks de verhoogde zichtbaarheid, zijn transpersonen al sinds lange tijd aanwezig op het grote scherm. Die representatie was echter doordrongen van stereotiepen die zowel het huidige als het vroegere discours rond transpersonen in de maatschappij heeft beïnvloed. En hoewel het groeiende aantal representaties voor transpersonen zeker een positieve evolutie is richting meer inclusie, is er echter nog ruimte voor verbetering betreffende de kwaliteit² en complexiteit waarmee transpersonen worden afgebeeld. Alhoewel films zoals *Girl* (Dhont, 2018) en *The Danish Girl* (Hooper, 2015), en series zoals *Orange is The New Black* (Lionsgate, 2013-...), *Sense8* (Anarchos Productions; Javelin productions; Studio JMS; Georgeville Television; Venus Castina LLC; Elizabeth Bay Productions; Unpronounceable Productions, 2015-2018) en *The OA* (Plan B Entertainment; Anonymous Content, 2016-...) geprezen worden in de pers als voorbeelden van die kwalitatieve en complexe representaties, is hier nog geen diepgaand academisch onderzoek naar gedaan.

Naast de representatie van transpersonages krijgen transacteurs steeds vaker de kans om rollen te bekleden die vroeger naar cisacteurs zouden gaan, zoals Laverne Cox (*Orange is the New Black*), Jamie Clayton (*Sense8*), MJ Rodriguez (*Pose* (Color Force, Brad Falchuck Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Fox 21 Television Studios & FXP, 2018-...)), Hunter Schafer (*Euphoria* (A24, The Reasonable Bunch, Little Lamb, DreamCrew & Tedy Productions, 2019-...)) en Theo Germaine (*The Politician* (Prospect Films, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television & Fox 21 Television Studios, 2019-...)). Ook binnen de productie zijn er regisseurs, schrijvers en producers zoals Jake Graf, Lana en Lilly

¹ LGBTQ staat voor *lesbian, gay, bisexual, transgender* en *queer* waarbij 'L', 'B' en 'G' seksuele oriëntaties zijn, transgender een genderidentiteit en *queer* een identiteitspositie die kunnen gezien worden als vallend buiten de heteroseksuele matrix. Transgender is een paraplueterm voor mensen waarbij de genderidentiteit of genderexpressie anders is dan de biologische sekse die hen is toegewezen bij de geboorte. Transgender is slechts één term die gebruikt wordt om deze variëteit te beschrijven. Hoewel genderbevestigende operaties een mogelijkheid is, is de transgenderidentiteit niet afhankelijk van het materiële lichaam of fysieke voorkomen. *Queer* is een adjectief dat wordt gebruikt om in een ruimere zin aan te duiden dat iemand zich niet conformeert binnen de heteroseksuele matrix en het binaire seksestelsel ("Defining LGBTQ", z.d.).

² Naast het aantal representaties dat we zien van trans*personen is ook de kwaliteit belangrijk. Kwaliteit kan zo het gebrek aan aantal representaties compenseren. De negatieve en gestereotypeerde afbeeldingen van trans*personages is in verhouding tot de positieve representaties die de complexiteit van het personage omarmen veel groter waardoor de positieve afbeeldingen overschaduw worden. Hoe minder representatie er is, hoe belangrijker het is dat de representaties die er zijn de complexiteit van de realiteit weerspiegelen (McLaren, 2018)

Wachowski, Silas Howard en Jill Soloway die de representatie van transpersonen op televisie mogen vormgeven met hun eigen ervaringen en achtergrond als transpersoon.

Hoewel bepaalde series en films dus in een niet-academische context geprezen worden voor hun evolutionaire afbeelding van transpersonen, wordt binnen de academische literatuur gesteld dat veel representaties van transpersonen, zowel vroeger als nu, nog steeds gestereotypeerd en negatief zijn. Ze reflecteren zelden de complexiteit van het dagelijks leven van een transpersoon (McLaren, 2018). Daarnaast schreven Capuzza & Spencer (2017) dat er nood is aan meer diversiteit in de transpersonages die te zien zijn op tv. Zo zouden de meeste trans*³ personages hoofdzakelijk wit en vrouwelijk zijn. Verder is er ook een gebrek aan transmasculiene personages. Volgens Feder & Scholder (2020) omdat transmannen vaak onzichtbaarder zijn dan transvrouwen, wat minder sensatie op zou leveren voor het publiek, terwijl er wel ongeveer evenveel transmannen als transvrouwen zijn. Uit een studie van GLAAD (2019) over het voorkomen van LGBTQ+ personages op de Amerikaanse televisie en streamingplatformen blijkt namelijk dat van de 38 terugkerende trans*personages 21 transvrouwen zijn, twaalf transmannen en vijf non-binair. Hiervan is 34% blank, 24% zwart, 24% Latinx, 8% Aziatisch en 8% andere etniciteiten of multiraciaal. Op vlak van seksuele oriëntatie zijn 53% heteroseksueel, 26% biseksueel, 8% lesbisch, 5% homoseksueel en bij 8% was er onduidelijkheid of werd er door de productie niet nagedacht over hun seksuele oriëntatie. Hoewel deze cijfers niet slecht lijken, is het wel belangrijk om weten dat slechts een serie, *Pose* (Color Force, Brad Falchuck Television, Ryan Murphy Television, Fox 21 Television Studios & FXP, 2018-...), maar liefst vijf van deze personages in haar cast heeft.

Naast het gebrek aan diversiteit lijken bepaalde representatiepraktijken terug te komen die de gebrachte personages zijn beperken in hun complexiteit. Daardoor reflecteren de personages niet de geleefde dagelijkse realiteit die transpersonen beleven, maar in de plaats daarvan worden ze gereduceerd tot wandelende stereotiepen zonder al te veel nuance. Voorbeelden van die stereotiepen zijn het '*wrong body discourse*'⁴, het reduceren van transpersonen tot passieve slachtoffers, het

³ Trans* is een inclusievere term die sinds 2010 meer gebruikt wordt om verschillende vormen van gendervariantie te omvatten die de termen 'transgender' en 'transseksueel' overstijgen. De term is gebaseerd op de structuur van een zoekmachine waarbij de asterisk aan het einde van een zoekterm aanduidt dat je zoekt naar die term en alles wat er mogelijk achter zou passen (Bussell, 2012).

⁴ Het wrong-body discours draagt de assumptie dat bij transpersonen altijd een soort walging ten aanzien van *the sexed body* aanwezig is waardoor ze verwacht worden om een genderbevestigende operatie te ondergaan om zo 'the wrong body' te corrigeren naar wat overeenkomt met de genderidentiteit (Schuh, 2006). Het wrong-body discours draagt de veronderstelling dat alle personen die de gendernormen niet volgen transseksueel zijn, echter is een afkeer van het lichaam geen definiërend kenmerk van transpersonen, en zijn er veel transpersonen die hun lichaam behouden, en toch als trans door het leven gaan (Schuh, 2006).

deseksualiseren en deromantiseren van transpersonen en het objectificeren en medicaliseren van hun lichamen.

Zoals we hiervoor al aanhaalden is representatie een belangrijk element, zeker voor gemarginaliseerde groepen. Televisie (en bijkomend ook film) wordt beïnvloed door de ideeën die heersen in een samenleving, maar ze beïnvloeden die op hun beurt ook. Televisie heeft daardoor potentieel om verzet te bieden, en niet enkel die dominante normen en ideeën te versterken. Wanneer op televisie andere normen naar buiten worden gebracht dan die in de samenleving, heeft het mogelijk potentieel om de ideeën van het publiek te sturen in een bepaalde richting, al mogen we de invloed van televisie zeker ook niet overschatten (Hall, 1997). In het geval van transpersonen komen zeer weinig mensen in het echte leven in aanraking met een transpersoon. Hierdoor is hun beeld van transpersonen grotendeels afhankelijk van wat ze zien in de media, waaronder dus ook televisie (Philips, 2006). Representatie kan daardoor hun ideeën over transpersonen zowel positiever als negatiever maken. Op termijn zou dit eventueel transfobie en de marginalisering van transpersonen in de maatschappij kunnen verminderen (Capuzza & Spencer, 2016; Gillig, Rosenthal, Murphy & Folb, 2017). We moeten echter opletten voor de *visibility paradox*. Meer zichtbaarheid voor transpersonen in de media, zou kunnen leiden tot meer empowerment en zichtbaarheid op straat, wat uiteindelijk meer geweld ten aanzien van transpersonen zou kunnen veroorzaken (Feder & Scholder, 2020).

Naast mogelijke effecten op het algemeen publiek is een kwalitatieve en complexe representatie van transpersonen ook essentieel voor transpersonen zelf. De representatie die transpersonen vinden op televisie en in films kan ook voor hen een bijdrage leveren aan identiteitsconstructie. In de documentaire *Disclosure*, gemaakt door Feder & Scholder (2020) vertellen verschillende transacteurs en -actrices dat representatie voor hen cruciaal was om hun identiteit als transpersoon te kunnen ontdekken, ondanks het feit dat de meeste personages die toen getoond werden zeer gestereotypeerd waren, en vaak zelf niet actief de transidentiteit claimden. Het vinden van deze erkenning en acceptatie kan voor transpersonen een belangrijk element zijn bij het vormen van een eigen identiteit (Capuzza & Spencer, 2017; Miller, 2012; Miller, 2014). Daarom is het belangrijk dat er een grotere diversiteit aan representaties is, waar transpersonen worden afgebeeld in al hun complexiteit, zodat jonge mensen zich ook echt kunnen herkennen in deze personages zonder van bij het begin de negatieve connotatie die rond die oudere transpersonages hangt te moeten associëren met hun eigen identiteit.

Ook binnen de academische wereld is er een groeiende aandacht voor de representatie van LGBT in film en televisie. Echter wordt binnen *queer studies*⁵ hoofdzakelijk de focus gelegd op de L en G van LGBTQ, tenzij het over *drag* of *cross-dressing* gaat (Poole, 2017). Naast *queer studies* is er ook het recentere Transgender studies dat specifiek focust op trans*. Het onderzoek dat binnen transgender studies gedaan is over representatie bestaat hoofdzakelijk uit casestudies populaire 'transfilms' (zoals: *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), *Transamerica* (Tucker, 2005), *Dallas Buyers Club* (Vallée, 2013) en meer), receptieonderzoek over hoe de representatie van trans*personen kan bijdragen aan identiteitsvorming bij trans*personen en over hoe deze representaties een cisgender⁶-publiek kunnen sensibiliseren, onderzoek naar *crossdressing* (hoofdzakelijk binnen comedy), documentaires en reality-tv over transpersonen, de representatie van trans*personen in non-fictieprogramma's zoals talkshows en de programmering van transfilms binnen *Queer* filmfestivals.

Er is dus nog een leemte in het onderzoeksveld voor onderzoek naar recente films en televisieseries waarbinnen trans*personages een prominente rol innemen. Hoewel bepaalde series en films op sociale media en binnen de pers geprezen worden voor hun goede en complexe aanpak van representatie, is dit nog weinig onderzocht binnen een academische setting. Deze studie heeft daarom tot doel om inzicht te verwerven in de manier waarop transpersonen in beeld gebracht worden in hedendaagse fictionele televisieseries. Hoewel film nog steeds een rol speelt in ons dagelijks leven, is er een evolutie aan de gang waarbij televisie en series een belangrijkere rol innemen in ons dagelijks leven. Volgens het rapport van Digimeter (2019) gebruiken steeds meer mensen streamingdiensten zoals Netflix, en on-demand diensten zoals Telenet Play waardoor ook die content, naast lineaire televisie een belangrijke rol inneemt. Halberstam (2018) stelt dat series ook in representatie een belangrijke rol kan innemen, naast cinema, omdat ze meer tijd bestrijken dan films waardoor er meer nuance, complexiteit en dynamiek mogelijk wordt in de personages. Door het episodische karakter en de evoluerende plotlijnen laat televisie ook meer ruimte voor informatie en contradictie om zo meer nuance te brengen in de representatie van transpersonen. Hierdoor zouden series makkelijker de complexiteit van het leven van een transpersoon kunnen weerspiegelen (Halberstam, 2018). Desondanks het blijvende belang van film, zullen wij ervoor kiezen om series te analyseren.

⁵*Queer studies* is het studieveld waar volgens Stryker (2004) het best onderzoek naar trans* verricht wordt. Het is een verzamelnaam voor kritische theorieën die de hegemonische normen binnen seksualiteits- en gender denken willen blootleggen en bekritisieren en die de notie van een onstabiele en dynamische identiteit onderschrijven. Binnen *queer studies* wordt vooral gefocust op identiteiten die afwijken van de heteroseksuele norm zoals LGBTQ, interseks en aseksuele mensen (Butler, 1999; Halberstam, 2015; Stryker, 2004).

⁶ Cisgender is het woord om het gender te beschrijven van personen die de sekse en gender die hen werd toegewezen bij de geboorte behouden (Aultman, 2014)

Aan de hand van een gefocuste en kritische tekstuele analyse zullen we nagaan hoe transpersonen gerepresenteerd worden in hedendaagse fictionele televisieseries, en trachten om de ideologische opvattingen onderliggende aan de representatiepraktijken daarbij bloot te leggen aan de hand van de volgende onderzoeksvragen:

- Op welke manier worden transpersonen gerepresenteerd in hedendaagse populaire fictieseries?
 - Welke representatiepraktijken uit het verleden komen terug in deze series en op welke manier?
 - Welke narratieven worden getoond in de representatie van transpersonen in fictieseries? Dragen ze bij tot de complexiteit van de personages?

Literatuurstudie

1 Genderstudies en *queer theory*

In dit eerste deel gaan we in op het theoretisch veld van de genderstudies en *queer theory*. Genderstudies geven ons inzicht in de constructie en betekenis van vrouwelijkheid en mannelijkheid in de maatschappij en de dominante normen rond gender. In de westerse maatschappij is het binaire gender-sekse denken, waarbij gender en sekse als een complementair vaststaand gegeven wordt gezien, dominant. Aangezien deze de heersende normen zijn in de maatschappij, worden deze ook weerspiegeld binnen cinema en televisie (Burdge, 2007; Butler, 1999; Connell, 1987; West & Zimmerman, 1987). Binnen cinema en televisie vinden we dus grotendeels die binaire conceptie van gender en sekse, hoewel er ook uitzonderingen zijn waarin hiervan wordt afgeweken. *Queer theory* is de verzameling van theorieën waarin dit biologisch determinisme en het binaire gender-sekse denken dat als de norm geldt in onze huidige maatschappij in vraag worden gesteld (Burdge, 2007; Motmans & Longman, 2017). Aan de hand van deze theorieën krijgen we dus een beter begrip van het dominante denken rond gender en tegelijkertijd ook de subversie ervan, en de manier waarop trans* zich verhoudt binnen dit kader.

1.1 Het gender/sekse-denken

Volgens Shively & De Cecco (1977) bestaat de seksuele identiteit van een persoon uit vier componenten: biologische sekse, genderidentiteit, sociale sekserol en seksuele oriëntatie. Daarbij vormen de sekse, genderidentiteit en sociale sekserol of genderexpressie samen de drie componenten van gender. Andere auteurs maken biologische sekse dan weer compleet los van gender en zien sekse daarom niet als een component van het gender van een persoon. De biologische sekse wordt meestal bij de geboorte toegewezen aan een kind op basis van biologische criteria (vaak enkel de externe geslachtsorganen) die bepaald zijn door de perceptie van een samenleving op een bepaald moment en een bepaalde plaats als zijnde mannelijk of vrouwelijk (Diamond, 2002; Hardacker, Ducheny & Houlberg, 2018; Killermann, 2017; Shively & De Cecco, 1977; West & Zimmerman, 1987). Binnen de westerse wereld wordt er sterk geloofd in de binariteit die bestaat uit man en vrouw. Die binariteit zegt dat er enkel mannen en vrouwen bestaan, dat die twee elkaar wederzijds uitsluiten, en dat een persoon ofwel man is, ofwel vrouw. In andere culturen is dit onderscheid minder binair, en bestaan er naast man en vrouw ook andere categorieën (McLaren, 2018). Een voorbeeld hiervan is *two-spirit*, een term die gebruikt wordt bij Native Americans om individuen aan te duiden die zowel mannelijke als vrouwelijke eigenschappen bezitten. De sekse die bij de geboorte wordt toegekend (SAAB of Sex Assigned At Birth) is belangrijk om te bepalen of iemand cisgender (SAAB komt overeen met de

genderidentiteit van een persoon) of transgender is (SAAB komt niet overeen met de genderidentiteit) (Killermann, 2017). Een nuance die we hierbij moeten aanbrengen is dat er ook gevallen zijn waarin de sekse van een kind tijdens de geboorte niet direct te bepalen is, en waarbij kenmerken van beide geslachten aanwezig zijn.

Volgens Shively & De Cecco (1977) is de genderidentiteit de innerlijke ervaring en overtuiging van een individu of ze al dan niet man, vrouw, beide, geen van beide of iets op het spectrum daartussen zijn. Stryker (2008) voegt hieraan toe dat de genderidentiteit van een persoon cultureel geconditioneerd is, en dat het een subjectief gevoel is om aan te sluiten bij een bepaald gender. Genderidentiteit moet niet gezien worden als binair waarbij iemand enkel vrouw of man is, maar als een verzameling van verschillende continua waarbij een persoon zich in mindere of meerdere mate mannelijk én vrouwelijk kan voelen, dynamisch doorheen de tijd (Killermann, 2017). Deze kijk op genderidentiteit houdt dus ook rekening met non-binariteit, genderfluiditeit, transgender, bigender, polygender, androgyn, transseksualiteit en meer naast cisgender. De genderidentiteit is niet gebonden aan de biologische sekse, ookal wordt vandaag de dag nog vaak aangenomen dat de sekse die bij de geboorte is toegekend gelijk is aan de genderidentiteit (Hardacker, Ducheny & Houlberg, 2018; Killermann, 2017; Shively en De Cecco, 1977). Deze aanname is reeds vaak bewezen fout te zijn aangezien een significant aantal mensen transgender of gender non-conform zijn (Hardacker, Ducheny & Houlberg, 2018).

De sociale sekserol of de genderexpressie is de manier waarop een persoon aan de hand van gedrag, voorkomen en persoonlijkheid bepaalde karakteristieken vertoont aan andere mensen om zich in een bepaalde mate te positioneren en uit te drukken als mannelijk, vrouwelijk of androgyn, meestal aan de hand van stereotiepe karakteristieken die in een cultuur geassocieerd worden met mannelijkheid en vrouwelijkheid. Die karakteristieken worden aangeleerd tijdens de socialisatie, en zijn veranderlijk doorheen de tijd (Diamond, 2002; Foucault, 1980; Gagnon & Simon, 1973; Hardacker, Ducheny & Houlberg, 2018; Killermann, 2017; Shively & De Cecco, 1977; West & Zimmerman, 1987). De sociale sekserol heeft geen vaste relatie met genderidentiteit of biologische sekse. Uitingen van gender zijn geen automatisch gevolg hiervan maar een afbeelding van wat we willen uitdrukken over onze genderidentiteit, de genderidentiteit van een persoon moet hoe dan ook gerespecteerd worden, losstaand van de genderexpressie (Diamond, 2002; West & Zimmerman, 1987; Shively & De Cecco, 1977).

Binnen *queer theory* worden het biologisch determinisme en het binaire man-vrouw-denken in vraag gesteld (Halberstam, 2005; Motmans & Longman, 2017). Vrouwelijkheid en mannelijkheid hebben een geconstrueerd karakter en zijn afhankelijk van een bepaalde tijd, plaats en cultuur (Diamond, 2002; Motmans & Longman, 2017; West & Zimmerman, 1987). Butler (1999) gaat echter verder en stelt dat

naast gender ook de ontologie van sekse een construct is. De opdeling in 2 seksen die gemaakt wordt op basis van lichamen is ook beïnvloed door bepaalde normen, interpretatie en betekenissen. Zo zijn er zoals eerder gesteld ook interseksuele personen die dus niet passen binnen één categorie van het binaire man-vrouw-denken, wat wijst op een grotere biologische variëteit dan de binaire visie toelaat.

Tenslotte draagt ook de seksuele oriëntatie van een persoon, zijnde de voorkeur voor een bepaalde partner, bij aan de seksuele identiteit (Shively & De Cecco, 1977). Net zoals het binaire denken op vlak van gender en sekse is er ook op vlak van seksuele oriëntatie een norm in onze samenleving. Deze norm; 'de heteroseksuele matrix', komt tot uiting in het feit dat iedereen in de samenleving gezien wordt als heteroseksueel tot het tegendeel bewezen is. Ze is geconstrueerd maar voelt aan als een natuurlijk en essentialistisch feit, en elk individu dat afwijkt van deze heteroseksuele norm wordt aanzien als afwijkend en onnatuurlijk (Butler, 1993; 1999).

1.2 Gender performativiteit

Volgens Butler (1999) wordt gender geconstrueerd door het herhaald stellen van gedrag (kledij dragen, handelingen, gebruik van bepaalde voornaamwoorden, ander taalgebruik etc) dat wordt gezien als mannelijk of vrouwelijk door maatschappelijke normen in een bredere culturele context en dus een bepaald discours onderschrijft. Mannelijkheid en vrouwelijkheid berusten niet op een biologische basis, maar enkel op het constant performen van deze scripts of rollen waarmee een genderidentiteit geconstrueerd wordt. Door de constante herhaling van handelingen zal deze genderidentiteit aanvoelen alsof ze natuurlijk is (Butler, 1999). Aangezien er tegelijk bewuste en onbewuste handelingen plaatsvinden noemt Butler (1999) dit performativiteit, en geen performance. Er is volgens Butler (1999) geen '*doer behind the deed*' aangezien de '*doer*' door het stellen van dit gedrag geconstrueerd wordt dus de '*doer*' wordt geconstrueerd in en door de '*deed*'. Binnen dit constante herhalen is er ook het element van zeggenschap. Wanneer discourses er ruimte voor laten kunnen mensen ook op een subversieve manier omgaan met die handelingen, en ervoor kiezen om buiten die specifieke rollen te treden.

Het standpunt van Butler dat gender geconstrueerd wordt kan voor transpersonen hun ervaring rond gender devalueren. Voor veel transpersonen is hun genderidentiteit zo onvervreemdbaar en essentieel aan zichzelf dat het definiëren van gender als een verzameling van bewuste en onbewuste handelingen kan afdoen aan het feit dat hun genderidentiteit een essentieel deel is van hen als persoon (Stryker & Whittle, 2006, p183). In *Undoing Gender* nuanceerde Butler (2004) haar idee en schrijft ze dat de relatie van anatomie tot gender complexer is, en dat het verlangen dat transpersonen hebben om 'man of vrouw' te worden niet mag worden gelabeld als het verlangen om te voldoen aan

normatieve gendercategorieën, maar dat het ook een verlangen kan zijn naar de transformatie in se, en het dus meer gaat om de actie dan het eindresultaat.

Miller (2012) is van mening dat het materiële lichaam en de anatomie van een persoon wel van belang zijn, maar dat het zeker geen essentiële basis is voor gender, dus dat de anatomie in se kan losstaan van het gender van een persoon. Stryker (2006) zegt niet dat anatomie niet essentieel is, maar dat gender helemaal geen materiële basis nodig heeft om betekenis te kunnen vormen. De anatomie van een persoon is volgens haar aanwezig, maar determineert of beïnvloedt de genderidentiteit niet. Miller (2012) gaat wel akkoord met het feit dat het lichaam niet boven het gevoel van een individu komt. Dus wanneer iemand aangeeft een bepaalde genderidentiteit te hebben, is het feit dat die persoon zich zo voelt belangrijker dan de anatomie, die eventueel niet zou kunnen stroken met hetgene die persoon voelt. Om te begrijpen hoe trans-zijn in elkaar zit is het belangrijk om de notie dat de anatomie van een persoon geen fundamentele basis is voor gender belangrijk. Desondanks is anatomie ook niet onbelangrijk, aangezien transpersonen ook vaak genderdysforie ervaren, en verlangen naar een anatomie die aansluit bij hun genderidentiteit volgens de normen van de maatschappij waarin ze leven.

1.3 Transgender studies

Naast *queer* studies zijn er dus ook het meer recent ontwikkelde transgender studies. Transgender studies vallen binnen het kritisch paradigma en vormt een geëngageerd interdisciplinair academisch veld dat zich bezighoudt met hoe *'embodied differences'* ontaarden in een bepaalde sociale hiërarchie en de machtsrelaties die daarbij komen kijken (Stryker, 2006). Stryker (2006) zegt dat transgender studies er belang bij hebben om aan te tonen dat "the seemingly anomalous, minor, exotic, or strange qualities of transgender phenomena are in fact effects of the relationship constructed between those phenomena and sets of norms that are themselves culturally produced and enforced." (P3). Transgender studies bestaat uit topics als transseksualiteit, crossdressing, soms ook interseksualiteit, homoseksualiteit, genderdiversiteit in de meer algemene zin, genderexpressie die als atypisch wordt gezien, belichaming, ontwikkeling van genderidentiteit maar ook rechtelijke bevoegdheden, public policy en regulering rond gender (Stryker, 2006). Algemeen zouden we kunnen zeggen dat transgender studies bevoegd zijn met:

anything that disrupts, denaturalizes, rearticulates, and makes visible the normative linkages we generally assume to exist between the biological specificity of the sexually differentiated human body, the social roles and statuses that a particular form of body is expected to occupy, the subjectively experienced relationship between a gendered sense of self and social

expectations of gender-role performance, and the cultural mechanisms that work to sustain or thwart specific configurations of gendered personhood (Stryker, 2006, p3).

Transgender studies maken bepaalde normen zichtbaar die normaal gezien als natuurlijk ervaren worden en niet in vraag gesteld worden. Daarom hebben transgender studies het potentieel om ook andere dominante discoursen op vlak van gender en seksualiteit in vraag te stellen en te denaturaliseren en eventueel sociale verandering te weeg te brengen (Sanger, 2010). Op dit vlak komen transgender studies en *queer theory* grotendeels overeen

Een essentiële component van transgender studies is dat de ervaringen van de subjecten worden meegenomen in onderzoek aangezien zij de beste ervaringsgerichte kennis hebben over het onderwerp. Stryker (2006) stelt dat deze kennis zeker even legitiem is dan andere vormen van 'objectieve' kennis, en dat ze in ieder geval nodig is om legitieme claims te kunnen maken.

Stryker (2004) omschrijft transgender studies als '*Queer Theory's Evil Twin*' omdat een trans*persoon die ervoor kiest om een genderbevestigende operatie te ondergaan de notie van gender als een performance zou ondermijnen, en zo verdeeldheid zou zaaien tussen *queer theory* (die seksualiteit belangrijker zouden vinden dan gender) en transgender studies. De trans*persoon die de gendernormen omverwerpt en dynamisch omgaat met zijn/haar genderidentiteit zou daardoor eerder een voorkeur krijgen binnen *queer theory* over de trans*persoon die voor een genderbevestigende operatie kiest omdat de fysieke transformatie de limieten van *queer theory* blootlegt. (Philips, 2006). Philips (2006) haalt ook aan dat de performativiteitstheorie van Butler ontwricht wordt wanneer het op transseksualiteit aankomt door de component sekse meer belang toe te kennen en de aandacht te vestigen op de materialiteit van het lichaam, waardoor de notie dat gender simpelweg performatief is en losstaat van het lichaam verworpen wordt. Ondanks dat *queer studies* vaak beperkt blijft tot de L en G blijft *queer studies* volgens Stryker (2004) wel de meest toegankelijke plaats om onderzoek te doen rond het transgenderthema, ookal staat seksuele identiteit vaak op de voorgrond.

Queer theory en transgender studies overlappen dus voor een groot stuk. Het verschil zit grotendeels in het verwerpen van de binariteit van gender. Op dat vlak is queer theory radicaler, door het volledig verwerpen van de binariteit van gender als heersend discours. Transgender studies stellen deze normen ook in vraag, maar waar queer studies transseksualiteit zou verwerpen omdat ook hier de binaire genderstructuur gerespecteerd wordt, staan transgender studies hiervoor meer open, en nemen transseksualiteit meer mee in het geheel aan verschillende identiteiten die gezien worden als subversief.

1.4 Transgender of trans*?

Zoals we reeds eerder in deze paper zagen is er een ruime diversiteit aan identiteiten en terminologie die we onder de noemer trans* of transgender kunnen plaatsen. Transgender wordt in het academisch veld vaak gebruikt als paraplueterm om verschillende genderidentiteiten en identiteitsposities aan te duiden. Echter wordt transgender ook gebruikt om een persoon aan te duiden waarvan het geslacht dat bij de geboorte werd toegewezen niet overeenkomt met de innerlijke genderidentiteit. Er is dus enige ambiguïteit over de eigenlijke betekenis en omvatting van de term 'transgender'.

Het eerste gebruik van de term 'transgender' door Virginia Prince⁷ werd gebruikt om aan te duiden dat de identiteit van een individu ergens op het spectrum tussen *cross-dresser* en transseksueel lag, en dus tussen het occasioneel dragen van kleding 'van het andere geslacht' en het ondergaan van een fysieke transformatie. Later kwam Feinberg met het gebruik van transgender als adjectief dat een ruimere betekenis droeg en functioneerde als een paraplueterm voor mensen die afweken van de sociale normen op vlak van gender en de belichaming ervan (Stryker, 2006). Transgender in deze tweede vorm sluit beter aan bij de conceptie van trans*. De term 'transgender' kreeg sinds de jaren 90 steeds vaker en vaker de ruimere betekenis om iedereen aan te duiden die zich verdrukt voelde door hun genderidentiteit. Philips (2006) geeft aan dat mensen zichzelf kunnen identificeren als transgender wanneer ze soms *crossdressen*, omdat ze meestal *crossdressen*, omdat ze een genderbevestigende operatie ondergaan of gewoonweg omdat hun genderidentiteit of sociale genderrol niet conventioneel is.

Trans* is een inclusievere term die sinds 2010 meer gebruikt wordt om verschillende vormen van gendervariantie te omvatten die de termen 'transgender' en 'transseksueel' overstijgen. De term is gebaseerd op de structuur van een zoekmachine waarbij de asterisk aan het einde van een zoekterm aanduidt dat je zoekt naar die term en alles wat er mogelijks achter zou passen (Bussell, 2012). Transgender wordt ook vaak gebruikt als paraplueterm, echter wordt meestal enkel verwezen naar transmannen en transvrouwen zonder rekening te houden met de rest van het spectrum (Tompkins, 2014). De term trans* moet openstaan voor verschillende categorieën van gendervariabiliteit maar is hier niet tot beperkt. De asterisk laat ruimte voor verschillen en laat trans open zodat trans niet geassocieerd hoeft te worden met een soort finale vorm of aankomst van gender die vaststaat, maar het maakt trans*personen de auteur van hun eigen categorie (Halberstam, 2018). De toevoeging van de asterisk: "is thus meant to include not only identities such as transgender, transsexual, trans man,

⁷ Virginia Prince (1921 – 2009) was een transgender activiste uit de Verenigde Staten die het magazine 'Transvestia' opstartte in 1960. Prince wordt gezien als een pionier in de trans community door haar groot aantal publicaties en haar inspanningen om de term 'transgender' populair te maken (Ekins & King, 2005).

and trans woman that are prefixed by trans- but also identities such as genderqueer, neutrius, intersex, agender, two-spirit, cross-dresser, and genderfluid.” (Tompkins, 2014). Binnen de community wordt trans met de asterisk ondertussen reeds minder vaak gebruikt omdat de woorden trans en transgender sowieso worden gezien als paraplueterm. De betekenis van trans, transgender of trans* is dus met of zonder asterisk de inclusieve betekenis die we hierboven hebben uitgelegd. Doorheen deze paper kiezen we ervoor om trans* en trans op een inwisselbare manier te gebruiken, in beide gevallen bedoelen we hiermee de ruime conceptualisatie van trans waar alle verschillende categorieën van gendervariabiliteit onder valt.

2 Het belang van representatie van gender en seksuele diversiteit

Representatie is de manier waarop we de realiteit zien sturen of soms zelfs beïnvloeden. Wanneer mensen nog nooit in aanraking zijn gekomen met bepaalde dingen, zoals plaatsen, voorwerpen of bepaalde culturen, construeren we ons beeld over datgene met wat we kennen uit representaties die we zien op televisie of in films, of via andere media (Philips, 2006). Wanneer mensen nooit in contact komen met trans*personen in het echte leven, kunnen film, tv en andere massamedia hen iets bijdragen over hoe ze kunnen interageren en omgaan met trans*mensen, hen beter doen begrijpen wat trans zijn eigenlijk inhoudt en de dingen die transpersonen meekmaken (Miller, 2012). De manier waarop we bepaalde events (of dingen en mensen) zien wordt dus gemedieerd door representatie.

Representaties op televisie hebben een invloed op de werkelijkheid en de discoursen in de maatschappij, maar ze worden tegelijkertijd ook beïnvloed door diezelfde maatschappij en de dominante ideologische opvattingen (Miller, 2012). De media construeren, versterken én dagen de bestaande opvattingen over gender uit. Zo kan het publiek bijleren over trans* met het mogelijke gevolg dat transfobie en discriminatie ten aanzien van trans*personen zou kunnen verminderen (Capuzza & Spencer, 2016). Echter, wanneer er in een maatschappij bepaalde normen heersen, en er mensen gerepresenteerd worden op televisie die buiten die normativiteit vallen, is het een stuk moeilijker voor een publiek om hier betekenis aan te geven (McLaren, 2018). Hierdoor is het belangrijk dat wanneer transpersonen op televisie komen, het publiek complexe representaties te zien krijgt. De kijkers hebben namelijk al een bepaalde achtergrond, een geheel aan normen, waarden en ideeën die beïnvloeden op welke manier ze betekenis geven aan iets dat te zien is op televisie (McLaren, 2018). Iemand die op tv een transpersonage ziet die een rol vertolkt als moordenaar, en in het echte leven een transpersoon kent zal op een andere manier betekenis geven aan die representatie dan iemand die nog nooit een transpersoon zag in levende lijve.

Miller (2014) haalt aan dat televisie bepaalde normen versterkt en dat televisie werkt als een verlenging *'the self'* waarbij bepaalde mensen erkenning kunnen vinden in representaties. Zo kunnen mensen het gevoel hebben dat ze niet zijn zoals de meeste mensen, dat ze niet echt passen binnen een klassiek genderhokje of de heteroseksuele norm, maar door beperkte zichtbaarheid van bepaalde identiteiten niet weten hoe ze zich moeten identificeren, of niet weten of er nog mensen zijn zoals zij. In de documentaire *Disclosure* van Feder & Scholder (2020) spreken verschillende transacteurs en actrices over hoe zij als jongere wel voelden dat zij anders waren, maar zonder een specifiek idee wat er anders was aan hen. Davis en Needham (2009) benadrukken dat representatie op televisie een significante bijdrage heeft in het ontwikkelen van de *queer* identiteit bij een persoon. Mensen komen namelijk via televisie het vaakst voor het eerst in aanraking met *queer* images en scripts die ze kunnen

aanpassen en adopteren (Capuzza & Spencer, 2016; Miller, 2012). Deze representaties kunnen er dus toe bijdragen dat mensen erkenning vinden waardoor deze beeldvorming kan bijdragen aan de constructie van hun identiteit (Davis & Needham, 2009).

Voor veel transpersonen was die eerste aanraking die bijdroeg tot de realisatie dat ze trans waren er een met een personage die niet actief de transidentiteit claimt. Desondanks dragen ook die representaties bij aan de identiteitsvorming (Feder & Scholder, 2020). Desondanks het feit dat ook de gestereotypeerde personages helpen bij identiteitsconstructie, is er het nadeel dat die stereotypes een zeer negatieve connotatie met zich meebrengen. Wanneer een kind voor de eerste keer in aanraking komt met het fenomeen van transidentiteit, en dit een personage is zoals Buffalo Bill in *Silence of the Lambs*, of Brandon Teena in *Boys Don't Cry* is die eerste aanraking er meteen een waarbij getoond wordt dat het fout is om trans te zijn, en waarin die identiteit wordt afgestraft. Transpersonen kunnen die connotaties die in de media getoond worden met zich meedragen en internaliseren wat kan leiden tot geïnternaliseerde transfobie. Die negatieve representatie heeft een reëel effect op de manier waarop transpersonen over zichzelf denken, zeker wanneer die negatieve afbeeldingen het enige referentiepunt zijn dat transpersonen hebben voor zichzelf. Wanneer op televisie complexe en realistische transpersonages worden getoond valt die negatieve connotatie weg, en is er een kans voor mensen om zich te herkennen zonder die stereotiepen (Feder & Scholder, 2020). Het feit dat transpersonen op die manier positieve referentiepunten hebben wanneer ze zichzelf en hun identiteit ontdekken kan alleen bijdragen aan die identiteitsconstructie.

Daarnaast kan representatie van gemarginaliseerde groepen ook een belangrijke stap zijn om meer erkenning te krijgen en eventueel politieke macht en rechten te verwerven (Capuzza & Spencer, 2016). Hoewel meer zichtbaarheid ook kan leiden tot minder rechten. Zo is er in de Verenigde Staten wel meer zichtbaarheid, maar hebben transpersonen in het leger hun rechten verloren.

Volgens Miller (2012) is representatie echter nooit compleet realistisch en allesomvattend en worden dingen vaak meer grijpbaar en simpeler gemaakt waardoor bepaalde beelden afwijken van de realiteit. Bepaalde aspecten worden zo weggelaten en anderen benadrukt waardoor een vertekend beeld kan ontstaan, wat ook een invloed kan hebben op het publiek. Daarom is het belangrijk dat representaties van minderheden niet alleen kwantitatief gezien aanwezig zijn, maar dat er ook met een kritisch oog wordt gekeken naar de kwaliteit zodat er zo min mogelijk negatieve beeldvorming of oversimplificaties en stereotiepen ontstaan (Miller, 2012).

3 Representatie van transpersonen in populaire beeldmedia

De laatste jaren is er een stroomversnelling in het aantal representaties van trans*personen in film en op televisie (Poole, 2017). Er zijn echter verschillende struikelblokken en stereotiepen die terugkomen in recente producties waarin transkarakters een prominente plaats innemen, en de diversiteit binnen de representatie blijft beperkt (Poole, 2017). De kans dat deze narratieve implicaties hebben voor het leven van een transpersoon is reëel, echter wordt hier vaak niet bij nagedacht (Miller, 2012). Twee van deze stereotiepe representatiepraktijken zijn veelvoorkomend, namelijk de transpersoon als *comic relief* en de transpersoon als *deceptor*, deze zullen we hieronder bespreken.

3.1 Diversiteit in transrepresentatie

Het merendeel van de representaties van trans*personen zijn “*transgender-on-the-way-to-transsexual identities*” waardoor trans*identiteiten die de klassieke gender/sekse binariteit uitdagen vaak niet aan bod komen. Het publiek kan hierdoor de conceptie krijgen dat een transpersoon ‘*either/or*’ (*drag/transsexual*) moet zijn, en dat alles daartussen illegitiem is (Siebler, 2012). Dit sluit ook aan bij het dominante ‘*wrong body discourse*’ dat vooral in de medische wereld centraal staat (Schuh, 2006). Non-binaire en genderqueer karakters blijven grotendeels onzichtbaar waardoor de genderbinariteit grotendeels in stand wordt gehouden (Capuzza & Spencer, 2017).

De meeste trans*representaties in film en andere media gaan naar transvrouwen. Wanneer transvrouwen worden afgebeeld, is dit vaak op een heel vrouwelijke manier waardoor het publiek er de conceptie kan op na houden dat alle transvrouwen zichzelf zo mooi, roze en passief mogelijk willen maken om er zo normaal, gelukkig en gezond mogelijk uit te kunnen zien (Miller, 2012). Transvrouwen worden dus vaak gestereotypeerd en uitgedrukt als extreem vrouwelijk en geseksualiseerd. Poole (2017) noemt dit: “*the ‘chick with a dick, gay Barbie’ stereotype of MTF transqueers*”.

Voor de film *Boys Don’t Cry* uitkwam werden transmannen grotendeels symbolisch verwijderd⁸, uitgezonderd enkele films waarbij het vrouwelijke hoofdpersonage aan *cross-dressing* deed (Rigney, 2003). Nog steeds is er zeer weinig representatie voor mannelijke trans*personages, met een complete afwezigheid van alle niet-witte transmannen (Capuzza & Spencer, 2017). Transmannen

⁸ Symbolische annihilatie of symbolische verwijdering is een concept van Gerbner dat staat voor de afwezigheid van representatie of de onderrepresentatie van een bepaalde groep mensen in de media op basis van ras, seksuele oriëntatie, gender, sociaaleconomische status en meer. Gerbner stelt dat; “Representation in the fictional world signifies social existence; absence means symbolic annihilation” (p.182). Wanneer mensen niet gerepresenteerd worden in de media worden ze dus onzichtbaar gemaakt in het echte leven en dit zorgt voor een marginalisering bij de ongerepresenteerde groep die sociale ongelijkheid in stand houdt. Tuchman (2000) voegt hieraan toe dat ook stereotiepe en negatieve representaties bijdragen aan de geïnternaliseerde onderdrukking van individuen omdat ze deze stereotiepen internaliseren (Gerbner, 1976; Tuchman, 2000).

worden wel met meer respect afgebeeld dan transvrouwen die gehyperseksualiseerd en geobjectificeerd worden (Capuzza & Spencer, 2017).

Het meest zichtbare, maar gecontesteerde voorbeeld van 'transperformance' is *drag*⁹. *Drag* zou gezien kunnen worden als een onderdeel van de trans*parapluterm, maar niet iedereen is hiermee akkoord (Miller, 2012). Poole (2017) stelt dat in film, en in populaire cultuur in het algemeen, *drag* een veilige en omslachtige manier is om met homoseksuele subjecten om te gaan, zonder rekening te moeten houden met de homofobie van de heteroseksuele maatschappij. Crossdressing is dus niet noodzakelijk subversief of *queer* (Horak, 2017). Crossdressing kan wel de geconstrueerde aard van gender onthullen en ruimte kan maken voor gender als een dynamisch continuüm (Philips, 2006).

Er zijn binnen de trans*community veel inspanningen om mensen met een diaspora-achtergrond te betrekken, maar ook transactivisten, transonderzoekers en *transcreatives* blijven hoofdzakelijk wit. Zichtbaarheid van trans*personen blijft opereren met *whiteness* als het ideaal (Vidal-Ortiz, 2014). In een studie van Capuzza en Spencer in 2017¹⁰ over fictieseries in de Verenigde Staten bleek de representatie van Afrikaans-Amerikaanse transpersonen wel sterk gestegen te zijn in de sample waarbij drie van de negen personages die origine hadden.

3.2 Typische representatiepraktijken van transpersonen

Bij representatie van trans* in tekst is er een verschil tussen de notie van tijdelijke verandering en permanente verandering. De notie van tijdelijke verandering wordt meer getolereerd door de heteronormatieve maatschappij en het patriarchaat omdat het omkeerbaar is, het is een soort toelaatbaar gehalte van transgressie dat speels en erotisch kan zijn, zoals in *drag*. Echter is er dan ook de notie van 'passing'¹¹ waarbij transpersonen wel positief gevaloriseerd worden wanneer ze kunnen doorgaan voor 'echte' vrouw of man, in dit geval meestal voor echte vrouw, wat dan weer de tolerantie van de tijdelijke transformatie tegenspreekt. Deze tijdelijke transformatie die we zien in het comedygenre dat we hieronder zullen bespreken. Aan de andere kant van het spectrum is er de notie van permanente verandering die als dreigend wordt beschouwd voor de heteronormativiteit en de

⁹ *Drag Queens* zijn mannen die performen en zich kleden als vrouwen, maar die niet per se vrouwen willen zijn of het lichaam van een vrouw willen. Er bestaan ook *drag Kings*, wat dan weer vrouwen zijn die performen als man.

¹⁰ De studie van Capuzza & Spencer (2017) was een studie die enkel gebaseerd is op cases uit de Verenigde Staten. We kunnen hier niets of weinig zeggen over het afbeelden van transpersonen binnen Europa door een gebrek aan onderzoek met meerdere cases.

¹¹ *Passing* is het succesvol doorgaan als een 'natuurlijk' of 'echt' persoon van een bepaald gender. Vooral bij transvrouwen leeft passing, waarbij hun genderidentiteit gevalideerd wordt op basis van hun vermogen om de traditionele notie van vrouwelijkheid waar te maken en zich eigen te maken (Miller, 2012).

gefixeerde binaire genderstructuur. Deze vorm is dan weer te zien in thrillers (Philips, 2006). Een rode lijn in representatie van transgender personages is het thema misleiding dat meestal in 2 vormen voorkomt, vaak ook in de stereotiepe narratieven van comedyfilms en thrillers (Philips, 2006). In het geval van thrillers worden de personages binnen een narratief misleid over het gender van een ander karakter waarbij het publiek meestal ook in het ongewisse gelaten wordt. Binnen het comedygenre is het publiek op de hoogte van de misleiding van het hoofdpersonage bij het verkleden als het andere geslacht waarbij het observeren van het falen en slagen van de misleiding een bron is voor kijkplezier (Philips, 2006). Naast deze twee genrespecifieke representatiepraktijken waar in het verleden reeds vaker onderzoek naar gedaan is, zullen we ook meer algemene stereotiepen en terugkomende elementen uit trans*representaties bespreken waar tot nu toe in het onderzoek minder de focus op lag.

Poole (2017) haalt aan dat trans*representatie in mainstreamfilms vaak ontaardt in karikaturen waarbij comedy en thrillers dus duidelijk de kroon spannen. De afbeeldingen van trans*personen zijn in deze gevallen psychotische seriemoordenaars of figuren die moeten zorgen voor *comic relief* (Rigney, 2003). Voor *Boys Don't Cry* uitkwam werden transgender karakters dus steeds voorgesteld als abnormaal, gevaarlijk, mentaal gestoord en algemeen slecht (Rigney, 2003). Deze representaties creëren een afstand tussen de karakters en het publiek omdat ze worden weggezet als objecten van spot, angst en objecten waar men sympathie mee moet hebben, dit aan de hand van bepaalde narratieve conventies en visuele codes (Miller, 2012). Terwijl komedies bijna uitsluitend crossdressing, slechts tijdelijke gendertransformaties, afbeelden op een speelse manier, is er in het thrillergenre een meer permanente transformatie waarbij het hoofdpersonage gezien wordt als een bedreiging voor de normatieve genderidentiteit (Philips, 2006). Omdat er een afstand wordt gecreëerd is het moeilijker voor het publiek om een connectie te vinden met de karakters waardoor de heteronormativiteit wederom ondersteund wordt (Miller, 2012).

3.2.1 Representatie van trans* in comedy: the comic relief

In het genre comedy is transgenderrepresentatie vaak een bron van humor. Comedy is de meest populaire vorm van representatie van transpersonen in film (Miller, 2012). Transpersonen worden gereduceerd tot een object van humor waarmee gelachen mag worden. Het cross-dressing fenomeen wordt uitgebuit als een middel voor entertainment en amusement voor een overwegend cisgender publiek (Philips, 2006). Narratief gezien is er meestal een externe motivatie of crisis aanwezig waardoor het hoofdpersonage zal *crossdressed* om een bepaald doel te bereiken (Miller, 2012). De kijker is zich bewust van het feit dat het hoofdpersonage *crossdressed*. (Miller, 2012). Het doel van dit soort films is dat het publiek plezier haalt uit het kijken hoe andere karakters de 'vermomming' geloven

of niet geloven, en de vaak gênante situaties die hieruit voortkomen (Philips, 2006). Op het einde van het verhaal zal het personage zich distantiëren van de transidentiteit om verder te gaan met het leven, en meestal weer heteronormatief gedrag te vertonen, zoals een kus met een tegenspeler. Omdat op het einde van het verhaal de personages weer teruggaan naar hun oude zelf, kan dit de indruk geven dat transidentiteit tijdelijk is. Hierdoor zou de omgeving van een trans*persoon dit kunnen overnemen en de impressie krijgen dat trans zijn een fase is waar een persoon door moet, waarna deze terug zal keren naar de beginsituatie (Miller, 2012).

3.2.2 *Representatie van trans* in thrillers: the deceptor*

Binnen het genre van thrillers zoals *Silence of the lambs* (Demme, 1991) of *Psycho* (Hitchcock, 1960) is er de tendens om als hoofdpersonage te kiezen voor een moordende man met psychologische problemen die *crossdressed* (Poole, 2017). De transpersoon verstoort hier de rust en de sociale omgeving met zijn onstabiele persoonlijkheid en moordneigingen (Miller, 2012). De combinatie van de subversie van gender die hier plaatsvindt en de criminele feiten maken dat het overkomt alsof het *crossdressed* perverse en hysterische symptomen zijn van een onderliggend psychotisch probleem (Poole, 2017). Het gender van de moordenaar is meestal een verrassing voor de andere karakters in het verhaal, en meestal ook voor het publiek. Het bedriegen van het publiek zorgt ervoor dat het narratief spannend blijft en het mysterie bewaard, terwijl de onthulling later in het verhaal zorgt voor een extra laag van verrassing en 'gruwel' (Philips, 2006). De motor van het narratief is dan ook het zoeken naar de identiteit van de moordenaar, en in dit geval komt met het onthullen van die identiteit ook de onthulling van 'het ware' gender (Poole, 2017; Miller, 2012). De representaties van transkarakters als outsiders zorgt ervoor dat het publiek transidentiteit niet ziet als een legitieme genderpositie maar als een manifestatie van ongewenste karaktertrekken die hen afscheiden van de rest van de maatschappij waardoor de afstand tussen het publiek en transpersonen wederom groter wordt (Miller, 2012). Deze representaties *otheren* op deze manier transpersonen (Philips, 2006). Het narratief kan een metafoor zijn voor de bedreiging die transidentiteit vormt voor de heteronormatieve maatschappij waarbij de ontmaskering van het transkarakter de controle van de heteronormativiteit laat zien over genderidentiteiten die afwijken van de norm aan de hand van de reactie van angst en walging (Miller, 2012).

Door deze manier van representatie, waar transkarakters eerder worden voorgesteld als fantasieobjecten in plaats van volwaardige personen, is het moeilijk om een realistisch beeld te vormen van transpersonen. Er is nood aan narratieven die passen binnen een meer hedendaagse invulling van identiteit. Meer realistische voorbeelden van transkarakters bestaan, maar zijn schaars, en vaak ook meer niche (Leung, 2012).

3.2.3 *The reveal: objectificatie en onthulling van het translichaam*

Naast de stereotype narratieven in Comedy en Thrillers is er ook representatie waarin trans*identiteit belichaamd en geleefd wordt afgebeeld in een wereld waarin trans*personen vaak buitenbeentjes zijn (Miller, 2012). Sinds de jaren 90 werden de stereotiepe afbeeldingen in komedies en thrillers mindervoorkomend, en was er een opkomst van dit soort films (Halberstam, 2018). In tegenstelling tot de eerder besproken genres claimen de personages hier wel actief de transidentiteit (Miller, 2012). Enkele voorbeelden binnen dit genre zijn *Boys Don't Cry* en *Transamerica*. Er is een grotere connectie met het publiek mogelijk waarbij ze zich kunnen identificeren met de personages, Miller (2012) zegt echter dat de afbeelding vaak eerder sympathie opwekt dan empathie.

Binnen de twee genres die we hiervoor hebben besproken wordt er in het narratief telkens een moment voorzien waarop de trans*identiteit van het personage onthuld wordt. 'De onthulling' is een vaak gebruikte narratieve techniek in film waarbij eerdere informatie die verborgen was voor het publiek letterlijk onthuld wordt om naar een climax in het plot toe te werken (Seid, 2014). In het geval van trans*representatie is de '*the reveal*' het moment waarop de kijker of een ander personage ontdekt dat een personage trans* is. Dit moment van onthulling is sensationeel, gedramatiseerd, geërotiseerd, voyeuristisch, en kan in bepaalde gevallen zelfs gewelddadig zijn (Keegan, 2013, Seid, 2014). The reveal binnen de representatie van trans*personen is vaak ook problematisch, aangezien hiermee gesuggereerd kan worden dat het trans*individu de 'waarheid' over zichzelf verbergt (Abbott, 2013; Parsemain, 2019). Onthullingen van transvrouwen gaan meestal gepaard met het tonen van het volledige naakte lichaam om een shockeffect te creëren. Volgens Lester (2015) worden deze scènes, en scènes waarbij transvrouwen zich hypervrouwelijk opkleden, make-up opdoen en eventueel ook pruiken dragen gebruikt om de authenticiteit van het gender van de personages te ondermijnen. Bij transmannen wordt een expliciet shot van de genitaliën vaak vermeden en de focus gelegd op 'vrouwelijke' lichaamsdelen (Seid, 2014). Onthullingen kunnen de assumptie dat het gender van een persoon steeds overeenkomt met het materiële lichaam destabiliseren en ontkrachten, echter kan er ook de conceptie ontstaan bij mensen na het zien van het lichaam dat 'dit geen echte man/vrouw' is waardoor transpersonen' gender minder als legitiem wordt gezien (Seid, 2014).

Volgens McLaren (2018) zorgen deze soort scènes er ook voor dat trans*personen en hun lichaam geobjectiveerd worden voor een voyeuristisch cis-publiek. Dit publiek is nieuwsgierig naar het lichaam en moet als het ware te weten komen wat zich onder de kleren van trans*personages bevindt. Door de reveal wordt de nieuwsgierigheid van de kijkers dus bevredigd. Omdat een cis-publiek volgens Richardson (2016) overdreven geïnteresseerd is in de geslachtsonderdelen van 'het transseksueel subject' worden de grenzen die er vaak wel zijn bij cispersonages dus overschreden om het publiek te

pleasen. Ook Philips (2006) bevestigt dat veel films - en daarbij ook de producers - toegeven aan het voyeuristisch plezier van het publiek.

Naast de onthulling wordt er ook vaak gebruik gemaakt van 'mirror scenes' of spiegelscènes. Trans*personen staan in deze spiegelscènes, zoals het woord het zegt, vaak langdurig naar zichzelf te kijken in de spiegel, naakt of gekleed en met verschillende emoties (Keegan, 2013; McLaren, 2018). Ook spiegelscènes zijn een manier om het trans*lichaam te objectificeren voor het nieuwsgierige cispubliek. De spiegelscène staat vaak symbool voor de ontevredenheid van het trans*personage met zijn/haar/hun lichaam en hangt dus bijgevolg ook vaak samen met het wrong body narratief en de transnormativiteit die we later verder zullen bespreken (McLaren, 2018). Miller (2012) vult hierop aan dat ook aan het 'getting dressed' van de personages veel tijd wordt besteed om het publiek wederom eraan te herinneren dat het lichaam van het personage niet overeenkomt met de genderidentiteit.

Naast Objectificatie van het trans*lichaam en het kijken naar, is er ook de positieve manier van kijken, namelijk '*the transgender gaze*'¹². De *transgender gaze* (ook wel de *transgender look*) is een concept dat bedacht is door Jack Halberstam. Het is een manier waarop de film de kijker een bepaalde manier van kijken naar de personages aanmeet (Miller, 2012). Logisch vloeit hieruit voort dat de *transgender gaze* het bekijken is van de wereld door een *transgendered* lens, die niet cisgender-specifiek is, en dus geen van de ideologische connotaties, objectificatie en fetisjisatie bevat die de male gaze bevat (Keegan, 2006a; Halberstam, 2001). Volgens Halberstam (2001) zorgt deze *transgender gaze* ervoor dat de kijker, al is het slechts voor een korte tijd, het perspectief kan aannemen van een transpersoon, en dat dit de ideologische connotaties kan onthullen die achter de *male* en de *female gaze* schuilen en dat als gevolg hiervan, de hetero- en cis normativiteit tijdelijk ontwapend wordt. Het publiek kan dus het verhaal beleven alsof ze zelf trans waren waardoor ze een idee krijgen van hoe het zou kunnen voelen om trans* te zijn (Keegan, 2016a). Met de *transgender gaze* wordt er dus niet gekeken naar een transpersoon als iemand die in se geen echte man of vrouw is, er wordt gevolgd hoe het is voor het personage zelf, wat zij voelen en hun perceptie op de gebeurtenissen rond hen, uit hun eigen oogpunt, en niet dat van een buitenstaander op hen. Echter is deze *transgender gaze* vaak slechts beperkt aanwezig in films die Trans*representatie bevatten, en hervalt het snel weer in een *female* of *male gaze*, zoals bijvoorbeeld in de film *Boys Don't Cry* waardoor het subversief potentieel van deze *transgender gaze* nauwelijks ten volle benut wordt (Poole, 2017). Halberstam (2005) identificeert de

¹² Het concept is geïnspireerd op het concept *male gaze* van Laura Mulvey. De *male gaze* staat voor het bekijken van de wereld (of in dit geval film) door een mannelijke blik en het aannemen van een mannelijk perspectief op een voyeuristische en fetisjistische manier. Het mannelijke karakter controleert de blik en haalt plezier uit het kijken of van het subject waarnaar hij kijkt (Miller, 2012; Keegan 2016a).

transgender gaze als een manier van kijken mét het translichaam, in plaats van kijken naar, op een non-fetisjistische manier die de multidimensionaliteit van het personage kan tonen. Keegan (2016a) noemt de transgender gaze ‘*the prosthetic transgender gaze*’ om te duiden dat het publiek via cinematografische technieken op een kunstmatige manier de blik van een transpersoon op de gebeurtenissen kunnen volgen, maar dat dit slechts mogelijk is voor een beperkte tijd.

3.2.4 *Transpersonen als slachtoffers van fysiek en emotioneel geweld*

Eerder bespraken we al dat tijdens de onthulling van de trans*identiteit tijdens ‘de reveal’ soms gebruik wordt gemaakt van geweld. In een deel van de trans*representaties die in het verleden onderzocht zijn bleek geweld ten aanzien van trans*personages een element is dat vaker terugkomt. Het voorstellen van LGBTQ+ personen als slachtoffers in het algemeen was vooral een vaak voorkomend stereotype in de vroegere representatie, terwijl de media nu dit slachtoffernarratief vooral laat terugkomen bij trans*personen en biseksuele personen (Rodriguez, 2019; Schoonover & Galt, 2016). Rodriguez (2019) bespreekt hoe media in het verleden alle LGBTQ+ mensen afbeeldde als gevaarlijk en pervers. Parsemain (2019) haalt aan dat er tegenwoordig dus zowel fysieke als verbale cases van geweld voorkomen in representatie van trans*personen. Zo zijn er micro-agressies als misgenderen, gebruik van *deadnames*, seksualisering en objectificatie maar ook fysieke gevallen van agressie zoals in elkaar geslagen worden of zelfs moord. Specifiek in de jaren 80 en 90 gedurende de AIDS-crisis werd er in de media sterk gefocust op het feit dat homoseksualiteit en trans*identiteit mensen ‘ongelukkig’ maakte wat zou leiden tot zowel zelfmoorden als moorden. In die berichtgeving en representatie werd de schuld daarvan dan ook bij de slachtoffers zelf gelegd (Rodriguez, 2019). Volgens Abbott (2013) is de boodschap achter deze victimisatie dat trans* zijn niet te verdedigen valt, en ultiem altijd zal leiden tot hun ondergang. Hoewel die extreme vorm van victimization en victim blaming nu zelden voorkomt zijn er ondertussen nieuwe manieren om LGBTQ+ mensen en trans*personen in het specifiek af te beelden als een slachtoffer, namelijk door pestgedrag en online targeting (Rodriguez, 2019).

Zo wordt het hoofdpersonage van *Boys Don’t Cry* brutaal verkracht en zelfs vermoord, Sophia in *Orange Is The New Black* wordt in elkaar geslagen en Blanca in *Pose* wordt door de politie hardhandig buiten gewerkt uit een bar.

3.2.5 *Transnormativiteit, transgressie en het wrong body discours*

Eerder in deze literatuurstudie haalden we reeds aan dat de huidige representatie van trans*personen vaak binnen het *wrong body* discours blijven haken. Het *wrong-body* discours slaat op het feit dat trans*personen steeds ontevreden zijn met hun huidige lichaam en er steeds naar streven om

uiteindelijk aan de hand van operaties hun huidig lichaam te 'corrigeren' naar dat van 'het andere geslacht' (Schuh, 2006). Dit discours onderschrijft de notie van de gender binary man-vrouw en sluit bijgevolg iedereen die buiten deze binariteit valt uit. Schuh (2006) stelt dat trans*personen namelijk niet altijd een afkeer hebben van hun lichaam, en dat zeker niet alle trans*personen kiezen voor genderbevestigende operaties. Het is dus perfect mogelijk voor een trans*persoon om hun lichaam te behouden en toch de trans*identiteit te behouden.

Omdat dit discours zo vaak terugkomt in representaties van trans*personen ontstaat er een transnormativiteit die een soort 'ideale manier' van trans* zijn scheidt, waardoor ruimte voor Queerness en transgressie beperkt wordt (Capuzza & Spencer, 2016; McLaren, 2018). Als het transnormatieve narratief het enige is dat gerepresenteerd wordt, zorgt dit ervoor dat personen met een andere genderidentiteit misschien niet dezelfde sociale acceptatie ervaren als zij die wel gerepresenteerd worden. Volgens Sandercock (2015) is dit mede de verantwoordelijkheid van producers die trans*personages binnen de hegemone normen van de genderbinariteit inpassen. Ook worden trans*personages vaak onder druk gezet (door omgeving of door andere personages, soms met geweld) om te conformeren aan deze heteroseksuele normen (Miller, 2012)

McLaren (2018) stelt aanvullend dat het casten van acteurs die aansluiten bij het geslacht dat een personage bij de geboorte werd toegekend in plaats van een acteur die aansluit bij de genderidentiteit van dat personage ervoor zorgt dat trans*personages minder transgressief maakt. Omdat het publiek het gender van de acteur/actrice kennen zou dit volgens McLaren kracht wegnemen bij de representatie van dat personage. Personages die de binariteit overstijgen zijn zeldzaam (Philips, 2006; Siebler, 2012). Volgens McLaren (2018) zijn er enkel die binaire representaties omdat het, op z'n minst binnen westerse cultuur, gemakkelijker te verstaan is dat iemand simpelweg verandert van man naar vrouw of omgekeerd, dan iemand die androgyn is, of een trans*persoon die geen medische procedures wensen, of die fluïde zijn in hun gender. McLaren (2018) stelt dan ook dat dit ligt aan onze culturele opvattingen over genderbinariteit - en dat een personage of persoon dat deze binariteit overstijgt minder grijpbaar is.

Dit *wrong body* discours dat vaak voorkomt sluit aan bij de notie dat het trans*lichaam iets is dat 'gemaakt' moet worden. Aansluitend is er in de representatie van trans*personen dan ook de aanwezigheid van het streven naar of ondergaan van 'de operatie' die terugkomt. Het lichaam van trans*personen wordt zo vaak gemedicaliseerd, en dit komt ook vaker terug in de representaties. Een voorbeeld hiervan is te vinden in de film *Transamerica*. Keegan (2013) zegt in zijn bespreking van die film dat het feit dat het hoofdpersonage ongelukkig is volledig zou kunnen worden opgelost door een genderbevestigende operatie, terwijl er aan andere elementen, zoals geen acceptatie vinden in de

maatschappij en discriminatie ten opzichte van trans*personen, geen of weinig aandacht wordt geschonken als oorzaak van het ongelukkig zijn. Volgens McLaren (2018) zouden de meeste representaties van trans*personen dan weer personages zijn die ofwel verlangen naar een medische transitie ofwel die transitie al voltooid hebben, maar zelden personages die midden in hun transitie zitten. Parsemain (2019) vult aan dat translichamen gelinkt worden aan lichamelijk defect, abnormaliteit en ziekte door de nadruk te leggen op littekens, pillen en injecties, waardoor dat medische op de voorgrond treed en eventueel de echtheid van het gender van die personages ondermijnd wordt.

3.2.6 Transjongeren

In het deel over het belang van representatie van diversiteit in het algemeen hadden we het reeds over het feit dat representatie belangrijk is voor de constructie van de identiteit. Bij jongeren is die identiteitsconstructie natuurlijk een centraal punt, dus trans*jongeren hebben groot belang bij goede representatie, aangezien de media een bron van info is voor hun eigen identiteit (Davis & Needham, 2009; McLaren, 2018; Miller, 2012). In proportie tot het totaal aantal trans*personages worden trans*jongeren ondergerepresenteerd, en McInroy & Craig (2017) ondervonden in hun studie dat LGBTQ jongeren in series en films vaak negatieve, vlakke en gestereotypeerde personages zijn met een weinig diepgaand narratief die als kwetsbare slachtoffers worden voorgesteld, en dat daardoor LGBTQ-jongeren zich ook niet identificeren met deze personages (Parsemain, 2019). McLaren (2018) vult aan dat de slachtofferrollen bij de personages niet aansluiten bij de geleefde ervaringen van trans*jongeren. Toch geven LGBTQ+ jongeren wel aan dat het zien van personages die LGBTQ+ zijn hoopgevend is (McInroy & Craig, 2007).

3.2.7 Transpersonen in relaties, dating en seks

Trans*personen worden zelden tot nooit voorgesteld in romantische scenario's (Abbott, 2013). Dit wordt in de literatuur het trans/romantiek dilemma genoemd, en duidt op het feit dat wanneer een personage trans* is er meestal voor gekozen wordt om romantiek afwezig te laten (Abbott, 2013). McLaren (2018) stelt dat er in de representatie van trans*personen een duidelijke afwezigheid is van zowel seksuele of romantische narratieven, en dat trans*personages worden afgebeeld als zijnde mensen die nooit een gezonde relatie of een seksleven hebben. Capuzza & Spencer (2017) gaan hiermee akkoord en vullen daarop aan dat het afbeelden van een transpersoon in een gelukkige relatie een uitzondering is, zeker aangezien transvrouwen vaak enkel geobjectiveerd worden door/voor de male gaze.

Parsemain (2019) vult daarop aan dat seks binnen de representatie van zowel trans*personen als andere LGBTQ+ personen vaak geheteroseksualiseerd wordt, en dat er weinig ruimte is voor subversieve en queer seks. Wanneer dit niet het geval is wordt queer seksualiteitsbeleving vaak gebruikt om een heteroseksueel / cis-publiek op een voyeuristische manier te laten kijken (Parsemain, 2019). Abbott (2013) verklaart dit door te zeggen dat filmmakers al 'angstig' genoeg zijn over de perceptie van het publiek over het gender van het trans*personage en de transgressie dat ze romantiek, intimiteit en soms zelf seks volledig vermijden. Sandercock (2015) zegt dat volgens de dominante discoursen trans* sowieso wordt neergezet als onauthentiek - en dat daaruit volgt dat romantiek en relaties met trans*personen transgressief is.

Een goed voorbeeld dat Rawden (2018) aanhaalt is het feit dat in *The Danish Girl* het hoofdpersonage Lili voor haar transitie wordt afgebeeld terwijl ze seks heeft met haar partner Gerda, maar na haar transitie nooit meer, terwijl historisch gezien Gerda wel bij Lili bleef, dus dat dit voor het publiek ge 'unqueered' is. Ook Abbott (2013) gaat akkoord dat de relaties die afgebeeld worden uiteindelijk toch gedelegeitiseerd worden om de transgressie en 'seksuele afwijkendheid' te vermijden voor het mainstream cis-publiek.

Naast relaties zegt Rowden (2018) dat transvrouwen disproportioneel vaak worden gerepresenteerd door personages die in de prostitutie zitten. Abbott (2013) nuanceert dat prostitutie een van de weinige opties was voor trans*personen vroeger, dus dat dat op zich kan, maar dat zoals Rowden zegt de gerepresenteerde verhouding te hoog ligt tegenover de werkelijkheid.

3.2.8 *Hoop in de representatie van transpersonen*

In literatuur van de laatste jaren zeggen zowel McLaren (2018), Richardson (2016), Penn (2015) als McInroy & Craig (2015) dat er meer en meer positieve representatie is van trans*mensen. Er is meer zichtbaarheid voor het dagelijkse leven van transpersonen op televisie waarbij transpersonen, activisten en bondgenoten samen werken aan betere representatie en transfobie en transmysoginie uitdagen.

Series zoals *Orange is the New Black*, *Sense8*, *Boy Meets Girl* (Eric Schaeffer, 2014) en *Transparent* (Amazon Studios, 2014-...) zijn een commercieel succes bij een groot publiek en ook realityprogramma's doen het goed. Daardoor schuiven ze transgenderidentiteit en transexpressie naar voor binnen populaire cultuur wat voor meer zichtbaarheid zorgt (Capuzza & Spencer, 2017; Parsemain, 2019). We moeten wel voorzichtig zijn aangezien meer zichtbaarheid en commercieel belang ervoor kan zorgen dat representatie ontaard in sensationalisatie en misinformatie voor winstbejag (Booth, 2011; Saunders, 2014). Zoals we eerder al besproken hebben volgen de meeste trans*personages wel nog steeds de binaire genderstructuur, en zijn er ook de stereotiepe

representatiepraktijken die we hiervoor reeds besproken hebben, maar er is verbetering op vlak van diepgang van personages (McLaren, 2018; Parsemain, 2019; Richardson, 2016) We kunnen echter wel zeggen dat er in de plaats van stereotypering en tropes ruimte is voor diversiteit en realistische personages (Rowden, 2018). Rowden (2018) vat samen dat volgens het huidig academisch discours 'kwalitatieve representatie' inhoudt dat er meer variatie in personages zit (mensen met verschillende ethniciteiten, leeftijden, genderidentiteiten, seksualiteiten en economische status), dat er plaats is voor genuanceerde en complexe narratieven die niet enkel focussen op een transitie en narratieven die het transpersonage niet uitbuiten om walging of shock uit te lokken. Hoopvolle representaties plaatst een trans*personage op gelijke voet met cispersonages, en volgt een trans* gaze dat de personages wil doorgronden en empathie uitlokken.

3.3 De aanwezigheid van transpersonen in de productie van de tekst & casting practise

Het casten van cisgender acteurs in transgenderrollen is een heikel punt binnen de transgemeenschap aangezien het aantal representaties toeneemt, wat positief is, maar transacteurs krijgen nog niet dezelfde kansen en worden uitgesloten (Capuzza & Spencer, 2017). Ook mogen transacteurs en actrices zelden rollen van cisgender personen opnemen, wat de verhouding extra scheef trekt. Het casten van transpersonen om transrollen te spelen is belangrijk omdat ervaringen uit de eerste hand authenticiteit naar het scherm kunnen brengen en eventueel de rol en het script kunnen bijsturen. Echter benadrukken enkele casting agents, acteurs en televisiecritici dat transpersonen niet getypecast mogen worden en enkel aangenomen om transgenderrollen te spelen. De realiteit is echter dat transpersonen op dit moment zeer zelden gecast worden voor cisgenderrollen (Capuzza & Spencer, 2017).

Daarnaast is het casten van mannen om de rollen van transvrouwen te spelen een praktijk die schadelijk is. Verschillende transactrices spreken hierover in *Disclosure*. Het feit dat een publiek op het scherm een transvrouw zien, en dan later een mannelijke cisgender acteur versterkt het al bestaande discours dat transvrouwen eigenlijk mannen zijn, met een goede pruik en vrouwelijke kleren en make-up, en elke keer dat dit gebeurt wordt die gedachte nog versterkt. Volgens Feder en Scholder (2020) zorgt dit voor een deel van het geweld ten aanzien van transvrouwen, omdat mannen bang zijn dat hun omgeving een transvrouw ziet als man. Wanneer transvrouwen gecast worden als transvrouwen blijven ze transvrouwen, ook off-screen, en bijkomend hoeven zij het trans-gedeelte niet te acteren, wat alleen maar extra authenticiteit kan brengen. Cisgender mannen casten als transvrouwen reduceert de personages tot het trans-zijn, terwijl het trans-zijn bij transacteurs slechts een deel is van de complexe persoon (Parsemain, 2019).

Er zijn ook uitzonderlijk voorbeelden van transrepresentatie zoals *Sense8*. *Sense8* kan een heleboel 'firsts' op hun naam zetten binnen televisie als het gaat over trans*representatie (Keegan, 2016b). De serie is geschreven en geregisseerd door de Wachowski-zussen, die zelf ook trans* zijn. Bovendien is een van de hoofdpersonages trans*, en wordt ze vertolkt door transactrice Jamie Clayton (Keegan, 2016b; Parsemain, 2019). Zelfs op dit punt in de evolutie van het representeren van transpersonen was dit een unicum, en dit word je gewaar in de manier waarop de serie omgaat met trans*. *Sense8* maakt van trans een esthetische praktijk en een set van narratieve strategieën om een soort postmoderne globaliteit te creëren. Het vertaalt transgender naar een soort vorm van bewustzijn tussen de lichamen van de personages (Keegan, 2016b).

4 Conclusie van de literatuurstudie

Voor de jaren 90 was de afbeelding van transpersonen grotendeels beperkt tot de stereotiepe narratieven die terugkwamen in thriller en comedyfilms waarin trans werd gebruikt als metafoor voor misleiding (Halberstam, 2018). Sindsdien is er een opkomst van films waarin transpersonen afgebeeld worden in het dagelijks leven, waardoor het publiek toegang krijgt tot een diepere connectie en identificatie met deze personages (Miller, 2012).

Ondanks deze vooruitgang wordt in deze films vaak sympathie opgewekt voor de vaak nog gestereotypeerde karakters. Personages worden door de omgeving onder druk gezet om te conformeren, er wordt een uitdrukkelijke focus gelegd op het lichaam van de transpersoon om het publiek eraan te herinneren dat het lichaam en de genderidentiteit niet overeenkomen. Door objectificatie en fetisjisatie van het translichaam wordt er vaak toegegeven aan het voyeuristisch plezier van de kijkers waarbij momenten van onthulling van het trans*lichaam gedramatiseerd, gesensationaliseerd en geërotiseerd wordt (Miller, 2012; Philips, 2006; Seid, 2014). Vooral transvrouwen worden zelfs recent nog gestereotypeerd en afgebeeld als extreem vrouwelijk en geseksualiseerd om een zo hoog mogelijk *'passability'* gehalte te hebben (Poole, 2017). Het grootste deel van de representaties van transpersonen zijn *"transgender-on-the-way-to-transsexual identities"* waardoor trans*identiteiten die de klassieke gender/sekse binariteit uitdagen vaak niet aan bod komen en waardoor het publiek de conceptie kan krijgen dat een transpersoon altijd *'either/or'* (*drag/transsexual*) moet zijn. Het *wrong body-discours*, dat de transbeleving vereenvoudigt naar de conceptie dat transpersonen walgen van hun biologisch lichaam en allemaal uiteindelijk zullen kiezen voor genderbevestigende operatie om zo in 'het juiste lichaam' terecht te komen blijft sterk aanwezig (Capuzza & Spencer, 2017; Schuh, 2006; Siebler, 2012). Een representatiepraktijk die daarbij aansluit is het feit dat de transidentiteit van de personages de essentie is van die personages, en niet alleen een deel, waardoor de series er niet in slagen de complexiteit, nuance en geleefde ervaringen van transpersonen af te beelden.

Naast deze manier van kijken naar transpersonen is er echter ook de opkomst van het kijken met, wat Halberstam (2005) 'the transgender gaze' noemt. Deze manier van kijken impliceert een meer respectvolle manier van kijken naar events vanuit het perspectief van de transpersoon zelf, zonder dat objectificatie aan de pas komt. Halberstam (2005) zelf zegt echter dat weinig tot geen films of series in staat is gedurende de volledige productie deze blik aan te houden. Ondanks alle inspanningen binnen de trans*community om een grotere diversiteit aan identiteiten te betrekken in zowel het productieproces als het academisch veld blijft whiteness en transseksualiteit de norm.

In dit onderzoek zullen we als conceptualisatie van trans de ruime opvatting gebruiken waarbij zowel gender non-binair, a-gender, transgender, genderfluïde en transseksueel gezien wordt als trans. We willen bekijken welke representatiepraktijken terug te vinden zijn in hedendaagse fictieseries waarbij transpersonen voorkomen als terugkerende en belangrijke personages, en waarbij deze personages actief een trans*identiteit claimen.

Onderzoeksdesign

In de literatuurstudie bespraken we enkele representatiepraktijken van trans*personen. Hierbij was er zowel ruimte voor hegemonische representatiepraktijken, die dan ook het grootste deel van de representaties beslaan, als voor representaties die zich verzetten tegen deze norm. Hoewel er de laatste jaren meer ruimte is voor complexiteit, diversiteit en het afbeelden van trans*personen in een dagelijkse omgeving, is er binnen de representatie van trans*personen nog steeds stereotypering, simplificering en een overaanbod aan negatieve thema's aanwezig binnen deze recentere representaties in televisieseries zoals *Orange is the New Black* en *Transparent* (McLaren, 2018).

Hoewel er reeds onderzoek is gedaan naar televisieseries en films waarin trans* een van de centrale topics is, is er nog weinig onderzoek gedaan op een algemere manier naar de representatiepraktijken die gebruikt worden in hedendaagse en populaire fictieseries waarbij een transpersonage een prominente plaats inneemt zonder dat het trans-zijn is waar het verhaal om draait. Volgens Halberstam (2018) nemen televisieseries de laatste jaren een belangrijkere plaats in in het leven van het publiek dan film doet. Door het episodische karakter van een televisieserie en de evoluerende plotlijnen wordt meer ruimte gelaten voor informatie en contradictie, waardoor meer nuance gebracht zou kunnen worden in de representatie van transpersonen (Halberstam, 2018.) Fictieseries waarbij trans*personen een belangrijke en inhoudelijke rol spelen, zonder dat trans* het hoofdthema is van de serie, zijn ook minder vaak onderzocht dan films waarin trans*personen een hoofdrol in spelen.

Het doel van dit onderzoek is bijgevolg om te onderzoeken hoe trans*personen in recente fictieseries gerepresenteerd worden, en of deze representaties binnen de populaire beeldmedia geëvolueerd zijn. We zijn geïnteresseerd om te bekijken of ook deze recente populaire fictieseries gebruik maken van de hegemonische representatiepraktijken die naar voren kwamen in de literatuurstudie, of dat ze zich verzetten tegen dit dominante beeld dat geschetst wordt van trans*personen binnen de populaire beeldmedia. Deze studie kan dan een bijdrage zijn om de stand van zaken op vlak van de representatie van trans*personen in de 21ste eeuw in kaart te brengen.

We zullen een empirische studie uitvoeren in de vorm van een kritische (tekstuele) analyse, en onderzoeken welke representatiepraktijken voorkomen in de representaties van trans*personen in populaire en hedendaagse fictieseries. Dit doen we aan de hand van de volgende bijvragen: Hoe worden deze transpersonages geconstrueerd in interactie tot andere personages? Hoe worden transpersonages geconstrueerd door hun plaats in de verhaallijn?

Komen de stereotiepe representatiepraktijken uit het verleden terug in deze hedendaagse representaties van trans*personen?

Hieronder zullen we eerst duiden wat een kwalitatieve tekstuele analyse inhoudt, en waarom deze methode ons hier de beste lijkt, evenals duiden wat de sterke en zwakke punten zijn van deze methode. Daarna bespreken we de toepassing van deze methode op het onderzoek dat we voeren rond de representatie van trans*personen in hedendaagse populaire fictieseries, de cases en het verloop van het verdere onderzoek.

1 Onderzoeksmethode: kwalitatieve tekstuele analyse

Tekstuele analyse is een methode die probeert om *educated guesses* te maken naar de meest waarschijnlijke interpretaties van een tekst (McKee, 2003). Volgens Larsen (2013) is tekstuele analyse het bestuderen van een gegeven object (een tekst of een groep teksten) zo dicht en systematisch als dat mogelijk is, om op die manier een antwoord te vinden op verschillende onderzoeksvragen. Er zijn verschillende termen voor tekstuele analyse (die inwisselend, zowel als overkoepelend en onderliggend gebruikt worden), zoals bijvoorbeeld discoursanalyse, framing analyse, kwalitatieve inhoudsanalyse en andere. Echter kan dit onduidelijkheid scheppen, zoals de term 'inhoud', die maar een deel beslaat van een 'tekst'. Een tekst gaat verder dan enkel 'inhoud' en omvat ook geluid, beeld, narratief, cinematografie, mise-en-scène. Een tekst is iets waar we betekenis aan toekennen, en aan de hand van een tekstuele analyse van een tekst kunnen we ook de onderliggende ideologische ideeën proberen blootleggen (Creeber, 2006; Larsen, 2013; McKee, 2003). We analyseren tekst níet om te bekijken hoe dicht ze bij de werkelijkheid ligt, aangezien we ook de werkelijkheid zelf betekenis toekennen op verschillende manieren, maar om de assumpties en betekenisgeving van de representaties bloot te leggen, en de manier waarop de makers van de tekst betekenis toekennen aan de wereld (McKee, 2003). Een kwalitatieve en kritische tekstuele analyse is inherent selectief (zo zijn de vragen die we stellen bij de analyse en de keuze van de cases geselecteerd volgens een bepaalde logica en motief, en niet willekeurig) en dus ook niet objectief. Kwalitatief onderzoek heeft zodoende niet de bedoeling om representatief en objectief te zijn, wel om bepaalde betekenissen te ontdekken en dieper in te gaan op een onderwerp (Roose & Meuleman, 2014). Een belangrijke valkuil bij een kwalitatieve tekstuele analyse is dan ook dat we niet enkel descriptief moeten werken, maar op zoek gaan naar een diepgaande en gedetailleerde analyse (McKee, 2003).

In dit onderzoek zullen we de bovenstaande aanpak van tekstuele analyse volgens McKee volgen, die we kunnen situeren in het post-structuralisme. Deze aanpak "*seeks to understand the ways in which . . . forms of representation take place, the assumptions behind them and the kinds of sensemaking about the world that they reveal*" (McKee, 2003, p.17). Poststructuralistische tekstuele analyse situeert

ook steeds de tekst binnen de specifieke sociale context waarin deze geproduceerd is, en ook wij zullen de context in rekening nemen in dit onderzoek (Miller, 2012). Concreter willen we met dit onderzoek blootleggen hoe de tekst bepaalde hiërarchieën neerzet en bepaalde identiteiten, gebruiken, normen en waarden versterkt als zijnde natuurlijk of net afwijkend van de norm.

Met dit onderzoek willen we ons dus positioneren binnen het kritisch paradigma. Het kritisch paradigma wil aan de hand van reflectie bepaalde machtsdynamieken en ideologische processen blootleggen en op die manier ook verandering veroorzaken door deze te bekritisieren. Binnen het kritisch paradigma wordt het onderzoek gestuurd door waarden en normen van de onderzoeker, wat geen probleem is, aangezien de onderzoeker als doel heeft om verandering te veroorzaken, wat in se waarde gedreven is (Miller, 2005).

2 Tekstuele analyse in de praktijk

Nu zullen we dieper in gaan op de concrete toepassing van de kritische tekstuele analyse in dit onderzoek. We zullen de samenstelling van de steekproef bespreken, het verloop van de analyse en de beperkingen van dit onderzoek. Zoals reed eerder aangehaald zullen we dus een kwalitatieve, kritische tekstuele analyse uitvoeren van verscheidene afleveringen van populaire hedendaagse fictieseries aan de hand van een sequentie-analyse, waarbij we verder enkel de relevante sequenties dieper zullen analyseren.

2.1 Samenstelling van de steekproef

De tekstuele analyse die we in dit onderzoek uitvoeren is een kwalitatieve analyse, dit wil zeggen dat we een beperkte steekproef zullen samenstellen, zodat er een diepe en rijke analyse gemaakt kan worden. Omdat onze steekproef minder groot is dan bij een gelijkaardig kwantitatief onderzoek, kunnen de onderzoeksresultaten niet veralgemeend worden naar de populatie, echter is dit geen probleem, omdat het doel van dit onderzoek is om te interpreteren, en niet te veralgemenen.

De cases in dit onderzoek zullen dus niet willekeurig gekozen worden, maar allemaal gemotiveerd worden waarom deze een interessante bijdrage leveren aan dit onderzoek. De cases worden dus niet objectief gekozen, maar subjectief. Dit is echter geen probleem aangezien we aan kritisch onderzoek doen, wat altijd afhankelijk is en beïnvloed wordt door de onderzoeker. We maken dus gebruik van open sampling, aangezien we op zoek gaan naar cases die relevant zijn voor onze onderzoeksvragen.

Aangezien we onderzoek doen naar populaire en hedendaagse fictieseries heeft dit repercussies op de keuze van de cases. Alle cases die we selecteren zijn te zien in zowel Europa als Noord-Amerika, hebben een brede kijkersbasis (beschikbaar op Netflix, HBO...) en zijn geproduceerd in 2015 of later.

De cases die wij zullen onderzoeken zijn de series *Euphoria* (A24 Television et al., 2019-heden), *Pose* (Color Force et al., 2018-heden) en *Sense8* (Javelin productions et al., 2015-2018). Zowel in *Euphoria* als *Sense8* is telkens slechts één transpersonage aanwezig, bij *Pose* zijn er vijf terugkerende trans*personages aanwezig. We zijn er ons van bewust dat alle trans*personages in deze cases trans*vrouwen zijn. Transmannen zijn namelijk, zoals we al eerder aanhaalden eerder ondergerepresenteerd. In het jaarlijks rapport van GLAAD (2019) bleek dat van de 38 trans*personages slechts twaalf transmannen zijn, terwijl in de populatie de hoeveelheid transmannen en vrouwen ongeveer gelijkaardig is.

Naast de criteria die we net beschreven kozen we ook specifiek voor *Euphoria*, *Pose* en *Sense8* om verschillende redenen. Alle drie cases zijn namelijk in de pers geweest als ‘revolutionaire’ en goede, kwalitatieve representaties van trans*personen, en worden door de LGBTQ+ community vaak gegeven als toonvoorbeelden van hoe men trans*personen positief kan representeren. Dit maakt deze cases interessant, omdat we aan de hand van deze studie kunnen bekijken of deze series ook echt zo revolutionair zijn als vaak gezegd wordt in de pers. Verder zijn er in deze series enkel transactrices gecast voor de trans*personages, en geen cispersonen, en is ervoor gezorgd dat in het productieteam mensen aanwezig waren die de kwaliteit van de representatie van de trans*personages bewaakten. Specifiek hebben we gekozen voor *Pose* omdat ze een unicum is. Ze heeft het grootste aantal trans*personen ooit in de cast en een aantal trans*personen achter de schermen, en de serie beeld zowel zwarte als latinx trans*vrouwen af. *Sense8* is gekozen omdat ze geschreven en geregisseerd is door de Wachowski’s, twee transvrouwen. Omdat zowel *Sense8* als *Pose* enkel volwassen trans*personen bevat, hebben we ook *Euphoria* opgenomen in de cases, omdat het trans*personage hier een jongere is. Ook in *Euphoria* is er aandacht besteed aan het correct representeren van trans*personen aan de hand van een consulent die samen met de trans*actrice Hunter Schafer toezag op de verhaallijn en algemene afbeelding van Jules, waarbij ze zelf ook haar persoonlijke inbreng kon geven in de verhaallijn rond Jules.

Van deze series zullen we alle afleveringen van het eerste seizoen opnemen in het corpus. In het geval van de representatie van trans*personen, en omdat we de narratieve ontwikkelingen van de personages in rekening willen nemen, is het belangrijk om de volledige verhaallijn in rekening te nemen zodat we alle nuance mee kunnen nemen in de analyse. Zowel de cinematografie, de mise-en-scène, narratief en ideologie zullen in rekening worden genomen in deze tekstuele analyse. We zullen beginnen met de narratieve boog van alle afleveringen te analyseren, en daarna toe te spitsen op de sequenties die relevant lijken voor dit onderzoek. Uit deze analyse zal blijken welke representatiepraktijken gebruikt worden in de hedendaagse representatie van trans*personen en welke ideologische opvattingen er achter deze representaties schuilen.

Aangezien we hier aan een kwalitatieve en kritische tekstuele analyse zullen doen, is het aantal cases beperkt tot 3 series om het onderzoek haalbaar te houden. Ook zullen we enkel het eerste seizoen van elke serie bekijken. Voor *Euphoria* zijn dit acht afleveringen, voor *Sense8* twaalf afleveringen en voor *Pose* ook acht afleveringen.

2.2 Verloop van de analyse

Allereerst zullen we een synopsis maken over de serie en zijn context. We zullen de contextuele factoren in rekening nemen en proberen de mogelijke implicaties van de context in kaart te brengen. De contextuele factoren in kaart brengen is belangrijk om een diepgaand beeld te kunnen krijgen van de betekenissen die in beeld gebracht worden in de serie. Zo is de context en achtergrond van de serie *Pose* bijvoorbeeld zeer belangrijk om een deel van het narratief rond de aids crisis te kunnen begrijpen en interpreteren.

Daarna zullen we beginnen met het uitvoeren van een sequentieanalyse van de afleveringen, hierin zullen we de sequenties identificeren die relevant zijn voor dit onderzoek. Een sequentie is een verzameling van verschillende scènes, die een hoeveelheid shots rangschikt. De sequentie op zich is de basiseenheid in de film constructie en bestaat uit één of meer scènes die een natuurlijke eenheid vormen of een verhaal eenheid. Het is een logisch vervolg op elkaar en vormt dus op deze manier een geheel. Elke sequentie die we in de diepte analyseren zullen we doen aan de hand van vier verschillende parameters, namelijk narratief, mise-en-scène, cinematografie en ideologie.

De parameter narratief slaat op het verhaal. Zo bekijken we wat er gebeurt in deze sequentie, met wie, waar, waarom, hoe en wanneer gebeurt het, ... Het zijn de events die verwerkt worden in de verhaallijn. Binnen het narratief kunnen we zowel de fabula als de syuzhet bepalen. De syuzhet zijn de events die expliciet te zien zijn in de tekst, terwijl de fabula het geheel van de gebeurtenissen is waarvan de kijker een geheel maakt van de syuzhet. Om een narratief te kunnen vatten, interpreteren we de informatie die we krijgen, de syuzhet, om een coherent verhaal te creëren, de fabula (Bordwell, 2013). De constructie van de fabula door het publiek is afhankelijk van de syuzhet, en meerdere interpretaties zijn mogelijk. Volgens Larsen (2013) kunnen we zelfs zeggen dat *“the particular way in which crucial narrative information from the fabula is organized and presented in the syuzhet has important consequences for the audience’s expectations and comprehension. The fabula- syuzhet relationship may even be a decisive element in the definition of a particular narrative genre.”* (p. 139)

De tweede parameter die we in rekening zullen brengen is de mise-en-scène. De mise-en-scène slaat op de personages (hoe zien ze eruit, welke kledij, welke gevoelens voelen ze?), het decor (hoe ziet de plaats van de sequentie eruit, welke voorwerpen zien we in beeld en worden gebruikt?) en het geluid

(Welke achtergrondmuziek horen we? Zijn er andere geluiden te horen?). Kort gezegd schetsen we dus de context waarin de specifieke sequentie plaatsvindt.

De derde parameter is cinematografie, hierbij omschrijven en analyseren we wat de camera doet. Hoe beweegt de camera? Welke afstand en welk standpunt neemt hij in? En hoe is de belichting?

De laatste parameter, en in dit geval ook de relevantste is dus de ideologie. We analyseren hierbij dus de drie andere parameters van de tekst en leggen de nadruk op wat de ideologische denkbeelden en kerngedachten zijn achter de andere parameters. Hierbij koppelen we dus de literatuur en de representatiepraktijken die we uit de literatuur gehaald hebben aan de inhoud van de tekst en passen deze daarop toe.

2.3 Synopsis en contextualisering van de cases

Euphoria is een Amerikaanse serie, gemaakt door HBO, die het verhaal volgt van Rue, een tiener die na een opname in rehab terugkeert naar school en worstelt met een drugsverslaving en bipolariteit. De serie volgt Rue en haar omgeving vol drugs, seks, aanrandingen, vechtpartijen, afpersing en meer. Rue leert op een feestje Jules kennen, een trans*meisje, waar ze op korte tijd beste vrienden mee wordt. Jules en Rue groeien naar elkaar toe maar hun relatie wordt moeilijker en onstabiel wanneer Jules gecatfished wordt door Nate, een jongen die haar eerder al fysiek bedreigde en later afperst, en Rue in een manische episode beland.

De science fiction serie *Sense8* verhaalt over 8 mensen, verspreid over de hele wereld die aan elkaar gelinkt zijn en gevoelens, waarnemingen en vaardigheden delen met elkaar. Samen vormen ze een cluster van sensates. Wanneer een criminele organisatie, BPO, hen ontdekt werkt de cluster samen om te voorkomen dat ze in de handen van BPO vallen, die erop gebrand zijn om sensates uit te roeien. Nomi, een transvrouw, is een van de sensates in de cluster die na flauw te vallen op de pride in het ziekenhuis wordt vastgehouden nadat een dokter van BPO door een hersenscan ontdekt dat ze een sensate is. Nomi slaagt erin om te ontsnappen en moet samen met haar vriendin Amanita onderduiken om te vermijden dat BPO haar opnieuw te pakken krijgt. Wanneer één van haar medesensates genaamd Riley wel in handen van BPO valt doen zij en de anderen er alles aan om Riley weer te bevrijden.

Pose vertelt het verhaal van de ballroom cultuur uit New York tijdens de jaren 80 waar vooral zwarte en latinxpersonen uit de LGBTQ+ community een thuis vonden wanneer ze elders niet welkom waren. Verschillende huizen strijden op de balls om prijzen in verschillende categorieën met performances, dans en poseren. In *Pose* wordt gefocust op het verhaal van Blanca, een zwarte transvrouw, die na enkele jaren bij het legendarische house of abundance onder begeleiding van house mother Elektra

Abundance besluit haar eigen huis te beginnen om mee te doen aan de ballroom competities. Naast Blanca en Elektra zijn ook Angel, Candy en Lulu drie transvrouwen bij the house of abundance.

Blanca krijgt te horen dat ze hiv-positief is, bouwt ondertussen langzaam maar zeker een reputabel huis uit en begint op de balls te winnen van het legendarische house of abundance terwijl ze als een echte moeder waakt over het lot van haar kinderen. Elektra is gebrand op wraak tegenover Blanca omdat zij haar huis verlaten heeft en erin slaagt om af en toe te winnen. Wanneer ze een telefoontje krijgt, krijgt Elektra te horen dat ze in aanmerking komt voor een genderbevestigende operatie, en wanneer ze besluit om het te doen zijn er onverwachte implicaties waardoor ze Blanca's hulp moet aannemen. Angel zit in de prostitutie wanneer ze verliefd wordt op een van haar klanten, waarna er een knipperlichtrelatie ontstaat tussen de twee en Angel in en uit de prostitutie rolt. Lulu en Candy besluiten na constant gepest en beledigen door Elektra om zelf een huis te beginnen.

Resultaten

In dit deel zullen we op een thematische manier bespreken welke representatiepraktijken gebruikt worden om trans*personen te representeren aan de hand van de drie cases, namelijk *Euphoria*, *Pose* en *Sense8*. We hebben de representatiepraktijken onderverdeeld in X groepen, die we daarna onderverdelen en verder gedetailleerd zullen bespreken.

1 Ontwikkeling van de personages

In de literatuur wordt gezegd dat trans*personages en de narratieven die we te zien krijgen vaak gereduceerd zijn tot het trans*-zijn, en dat dit de essentie van het personage is waardoor de geleefde ervaringen en de rest van de persoon op de achtergrond verdwijnen (Feder & Scholder, 2020). Trans*personages worden daarbij gebruikt om sensatie uit te lokken bij een cispubliek, maar de personages blijven verder vlak en het is moeilijk voor de kijker om zichzelf in de plaats van het personage te plaatsen en met hen mee te voelen (McLaren, 2018). Daarnaast zegt een studie van GLAAD (2013) die gedurende tien jaar liep, dat zeer veel van de personages met een trans*identiteit worden afgebeeld als passieve slachtoffers of slechteriken zonder de complexiteit en nuance van de geleefde ervaringen van transpersonen te vatten.

Hoewel er in de literatuur gezegd wordt dat er bij trans*personages vooral een focus gelegd wordt op het element van het 'trans-zijn' merken we dat dit in deze cases niet altijd het geval is. Alle personages uit ons corpus hebben verschillende verhaallijnen die losstaan van hun transidentiteit, hoewel er bij de meesten ook aandacht geschonken wordt aan dat stuk van de identiteit van de personages.

Zo is er in *Euphoria* wel een scène waarin verteld wordt over de transitie van Jules, en haar turbulente jeugd waarbij ze met zichzelf worstelde en opgenomen werd in de psychiatrie, maar in deze scène wordt vooral verteld over hoe ze zich slecht in haar vel voelde, zonder echt de focus te leggen op haar genderdysforie. Verder zijn de narratieven bij Jules hoofdzakelijk de manier waarop ze langzaam maar zeker toegroeit naar Rue, en de verhaallijn waarin ze online gecatfished wordt en daarna afgeperst wordt door Nate. Ook in het geval van Nomi (*Sense8*) staat haar trans*identiteit niet centraal, maar zien we wel korte momenten waar erover gesproken wordt. Vooral wanneer er gefocust wordt op Nomi's LGBTQ+-activisme. Bij haar staan vooral de strijd tegen BPO en de relatie met Amanita centraal.

In *Pose* is het ietwat een ander verhaal. Omdat *Pose* zich afspeelt in de late jaren 80 is het feit dat de personages trans* zijn toch net iets bepalender in hun leven, omdat trans*personen minder geaccepteerd werden, en hun opties beperkter waren. Hoewel de narratieven van zowel Blanca, Elektra, Angel, Lulu en Candy zeker niet beperkt zijn tot het trans*-zijn is het wel een element dat meer

aanwezig is dan in *Sense8* of *Euphoria*. Vooral Elektra heeft naast haar drive om de balls te winnen een prominente verhaallijn rond het al dan niet doorgaan met de laatste stap van haar transitie en de implicaties die deze zullen hebben op haar leven.

We kunnen dus zeggen dat de trans*personages in onze cases veel meer zijn dan enkel hun trans*identiteit, in tegenstelling tot wat in de literatuur gezegd wordt. We moeten natuurlijk ook nuanceren dat, hoewel het bij sommige personages misschien meer prominent is dan bij andere, trans* zijn deel is van de identiteit van de personages, dus dat het in die mate ook logisch is dat dat deel van hun identiteit terugkomt in bepaalde van de narratieven, zolang er verder wordt gekeken dan enkel dat narratief, wat in de corpus het geval is.

Naast het feit dat de personages narratieven hebben die losstaan van hun trans*identiteit is er ook het element van stereotypering en evolutie van de personages doorheen de tijd wat hen tot vlakke of ronde personages maakt. Over dat eerste wordt geschreven dat trans*personen vaak gestereotypeerd worden als slachtoffers of villains (GLAAD, 2013). We zien zowel het slachtoffer-narratief als het villain-narratief terugkomen in verschillende van de series, al zijnde het soms in minder expliciete manieren dan hoe het in de literatuur beschreven wordt. Zo is Nomi in het begin van het eerste seizoen van *Sense8* het toonbeeld van 'the helpless victim' wanneer ze gevangen genomen wordt door BPO. Ze ligt letterlijk vastgeklemd en onzeker over haar lot. Bijna alle shots die we van Nomi zien gedurende die periode zijn shots van Nomi die huilt, twijfelt aan haar eigen mentale gezondheid en hulpeloos haar lot afwacht. Nu moeten we wel nuanceren dat dit even later wel langzamerhand verandert en Nomi onder invloed van haar medesensates en Amanita haar eigen lot in handen durft nemen en niet langer passief ondergaat. Een voorbeeld van het villain-narratief zien we bij Elektra. Ook hier is het niet zo expliciet als de manier waarop de literatuur doelt, namelijk moordenaars en kidnappers, maar desalniettemin wordt ze wel duidelijk naar voor geschoven als '*the bad guy*'. Het grootste deel van de schermtijd van Elektra zien we hoe ze ze scheldtirades naar de hoofden van haar kinderen slingert, mensen buiten gooit en haar huis gebruikt als haar persoonlijke slaafjes. We moeten ook nuanceren dat, net zoals Nomi, Elektra wel evolueert naar het einde van het seizoen toe. Wanneer niemand van haar huis haar komt bezoeken nadat ze haar genderbevestigende operatie heeft ondergaan en haar appartement verliest realiseert ze zich dat ze geen goede moeder geweest is en besluit ze het tij te keren en vriendelijker te proberen zijn, ookal lukt dit zeker niet altijd. De manier waarop Elektra verzacht op het einde van het seizoen doet de kijker realiseren dat Elektra niet altijd een *ice queen* was, en maakt dat we zien dat Elektra toch een hart heeft, wat het personage in een klap ook veel realistischer en complexer maakt. Hoewel er dus wel stereotypering is zoals in de literatuur wordt aangehaald, wijken de narratieven af van deze stereotypen waardoor er complexere personages

gecreëerd worden, die hoewel ze soms wel aansluiten bij de stereotypen, realistischer en geleefder overkomen waardoor de kijker zich een stuk makkelijker kan identificeren met deze personages.

1.1 Transjongeren

Volgens een studie van McInroy & Craig worden zo goed als LGBTQ+ jongeren, en in het specifiek dus ook trans*jongeren in series en films vaak op een negatieve manier neergezet als vlakke en gestereotypeerde personages, met een weinig diepgaand narratief, en worden ze weggezet als kwetsbare slachtoffers. Ook is er bij jongere trans*personages vaak het element van onzekerheid over wie ze zijn en alle gevoelens die daarbij komen kijken. Hierdoor is het soms moeilijk voor trans*jongeren om zich te identificeren met deze personages (McLaren, 2018; Parsemain, 2019).

In het geval van Jules (*Euphoria*) - de enige jongere in de drie cases - gaat wat de literatuur zegt niet op. Jules mag dan wel slachtoffer zijn van aanranding, pesten, fysiek geweld, afpersing en zelfverminking - ze wordt nooit gereduceerd tot datgene wat ze meemaakt. Jules is een trans*jongere die op een complexe maar realistische manier wordt voorgesteld. Zoals de meeste tieners is Jules volop op zoek naar zichzelf, en experimenteert ze met seks, drugs en mode. Ze komt over als een *bubbly* en positief tienermeisje. We zien ook dat ze een positieve invloed heeft op haar vriendin Rue, en tegelijkertijd zien dat ze toch zoals de meeste tieners op zoek is naar haar identiteit. Dit wordt kracht bijgezet door haar outfits, steeds met de nodige pastelkleuren en bijpassende make-up.

Hoewel Jules in *Euphoria* dus misschien wel problemen krijgt die te maken hebben met haar transidentiteit, is de hoofdzaak van het personage niet het feit dat ze worstelt met haar identiteit, maar de manier waarop Jules zichzelf, in al haar complexiteit, door haar laatste jaar in de middelbare school worstelt.

2 Transnormativiteit, transgressie en het *wrong body* discours

Veel van de huidige representaties van transpersonen sluiten aan bij het *wrong body* discours, wat zoals we eerder reeds besproken hebben, erop duidt dat transpersonen ontevreden zijn met het lichaam dat ze hebben van bij hun geboorte en dat ze ernaar streven om aan de hand van cosmetische ingrepen en operaties ernaar streven hun lichaam te corrigeren naar dat van hun corresponderend gender (Schuh, 2006). Concreet wil dit dus zeggen dat de meeste transpersonages aansluiten bij het feit dat trans-zijn wil zeggen dat ze van een 'mannelijk' naar een 'vrouwelijk' lichaam gaan of andersom, wat geen correcte weerspiegeling is van de realiteit waarin trans*personen er niet altijd voor kiezen om veranderingen aan te brengen aan hun lichaam. Omdat enkel die narratieven getoond worden ontstaat er een transnormativiteit waarbij enkel transpersonen die een volledige 'overgang' maken visibiliteit krijgen (Capuzza & Spencer, 2017; McLaren, 2018).

2.1 Het *wrong body* discours, transnormativiteit en transgressie

Zoals we reeds eerder hebben aangehaald staat bij de meeste personages uit ons corpus hun transitie niet centraal, echter valt er niet te ontkennen dat bijna alle personages het *wrong body* discours wel volgen en grotendeels de binariteit in stand houden. Nomi (*Sense8*) heeft op het moment van de serie een 'volledige' fysieke transitie doorlopen, Elektra kiest ervoor om de laatste stap van haar transitie te voltooien tijdens het eerste seizoen van *Pose* en bij zowel Lulu, Candy, Blanca en Angel wordt gesuggereerd dat ze dit wel willen maar de middelen niet hebben om een genderbevestigende operatie te ondergaan. Al deze personages volgen (of hopen ooit te kunnen volgen) dus het klassieke patroon waarin ze geboren worden met een mannelijk lichaam dat ze 'aanpassen' naar een vrouwelijk lichaam dat aansluit bij hun genderidentiteit. Een quote van Angel die met de vrouw van Stan spreekt illustreert dit: 'I'm not bothered by any part of who i am, except that. Everything i can't have in this world is because of that... Thing down there.'

Bij Jules (*Euphoria*) is het een ietwat ander verhaal. We zien shots van Jules die zichzelf haar hormonenshot toedient, en ze vertelt ook dat ze begon aan haar transitie op haar dertiende. Jules is natuurlijk nog te jong voor een volledige transitie, maar op het einde van het eerste seizoen spreekt Jules met een vriendin over hoe vrouwelijkheid voor haar iets is dat ze niet perse wilt veroveren of bereiken, ze wil het eerder vernietigen en kapotmaken, en dan weer verder gaan naar het volgende 'level' en ze zegt dat ze niet weet wat dat inhoudt maar dat dat haar doel is. Iets dat dan weer wel kan aansluiten bij het *wrong body* discours is een scène waarin Rue aan de hand van een voice-over vertelt dat Jules zichzelf haatte, zowel haar brein als haar lichaam, in het specifiek haar schouders, armen, handen, borst, buik, billen en knieën. Rue zegt zelfs letterlijk over Jules: 'It's not like her body ever

really belonged to her in the first place'. Voor Jules lijkt het doel dus niet persé om simpelweg 'een vrouw te worden', eerder om de grenzen van gender te overstijgen, hoewel we dit alleen maar kunnen interpreteren uit wat ze zelf zegt hierover

2.2 Medicalisering van het translichaam

Uit het *wrong body* discours komt voort dat het lichaam van trans*personen dus iets is dat 'gemaakt' moet worden aan de hand van operaties, cosmetische ingrepen en hormonen (Parsemain, 2019). Door steeds te focussen op dit medische aspect kan de authenticiteit van het gender van deze personages ondermijnd worden, en de focus van het personage leggen op hun transidentiteit. Zo is het allereerste beeld dat we zien van Nomi in *Sense8* een shot waarin ze zichzelf hormonen toedient. Er wordt op gefocust, waardoor er meteen vanaf de eerste seconde dat Nomi wordt voorgesteld duidelijk is dat ze een transvrouw is. We moeten natuurlijk nuanceren dat hormonen toedienen behoort tot de dagdagelijkse realiteit van de meeste transpersonen, waardoor het tonen ervan op zich geen issue is. Echter is het jammer dat in het geval van *Sense8* dit het allereerste is dat we zien van Nomi. Ook bij Jules is in de eerste aflevering van *Euphoria* een gelijkaardig beeld te zien, en hoewel dit niet de eerste aanraking is die de kijker heeft met Jules situeert het zich toch ook relatief vroeg in de kennismaking met het personage. Tot zover medicalisering in *Euphoria* en *Sense8*.



Nomi die zichzelf haar hormonen toedient.
(*Sense8*, 2015; Aflevering 1)



Jules die zichzelf haar hormonen toedient.
(*Euphoria*, 2019; Aflevering 1)

In *Pose* is het ietwat een ander geval, het medische aspect is iets prominenter aanwezig. Het aspect van 'passing' staat nogal centraal in de ballroom scene en bijgevolg ook in *Pose* omdat het draait om realness. Wanneer iemand niet kan *passen* wordt er vaak gelachen met die personages, en wanneer ze iemand willen beledigen doen ze dat met uiterlijke kenmerken door transvrouwen erop te wijzen dat ze geen 'echte' vrouw zijn. Zo zien we Blanca's gezicht opklaren wanneer een serveerster haar aanspreekt als mevrouw, terwijl even daarvoor Lulu en Candy haar nog uitlachten en crossdresser noemde. Verder is er een verhaallijn waarbij zowel Angel als Candy onzeker worden omdat ze onzeker zijn over het feit dat ze geen *curves* hebben, waardoor ze hun vrouwelijkheid ondermijnd voelen. Ze

besluiten daarop naar een vrouw te stappen die onder de radar siliconen inspuit voor mensen die het geld niet hebben om naar een professional te gaan. In het geval van Candy wordt de keuze om die aanpassing te laten doen afgestraft. Ze wordt ziek en het resultaat is zeker niet waar ze op gehoopt had. Dit narratief kan de indruk geven dat het streven naar het perfecte lichaam - of het 'maken' van het juiste lichaam - iets negatiefs is.



Candy kijkt in de spiegel naar de schaduw van de siliconen. (Pose, 2018; Aflevering 4)



Angel die siliconen laat inspuiten voor meer rondingen. (Pose, 2018; Aflevering 5)

Ten slotte is er nog de verhaallijn van Elektra en haar twijfel rond haar genderbevestigende operatie. De literatuur stelt dat een medische transitie meestal wordt afgebeeld als een totaaloplossing voor alle bezorgdheden en problemen van trans*personages, en dat hun ongelukkig-zijn volledig opgelost wordt (Keegan, 2013). Elementen zoals een gebrek aan acceptatie in de maatschappij, discriminatie en andere worden naar de achtergrond geschoven. Dit is in de Elektra-verhaallijn echter helemaal niet het geval. Ondanks dat Elektra na lang wikken en wegen eindelijk de kans krijgt om haar genderbevestigende operatie te laten doorgaan twijfelt ze omdat ze weet dat dit uiteindelijk nog verreikende implicaties zal hebben op haar leven. Nadat ze zich realiseert dat haar *sugar daddy* haar zal verlaten denkt ze er even aan om het toch niet te doen, maar ze kiest voor zichzelf en gaat ermee door. Ondanks dat Elektra na de operatie zegt dat ze nu eindelijk alles is dat ze wil zijn, en dat de fysieke component voor haar beter voelt is haar algemene situatie alles behalve beter. Haar financiële situatie gaat van kwaad naar erger door het wegvallen van haar *sugar daddy* waardoor ze weer in Show World moet gaan werken en ook dakloos wordt. Ze vind geen acceptatie in de maatschappij na haar operatie en is hopeloos. Uiteindelijk grijpt Blanca in en zoekt ze een job als hostess in een restaurant, maar de operatie was voor Elektra niet de 'quick fix' zoals ze soms voorgesteld wordt.

3 Objectificatie en onthulling

3.1 De spiegelscène, kledij en make-up

Nauw verweven met het *wrong body* discours is het gebruik van de befaamde spiegelscène waarbij transpersonen langdurig naar zichzelf staan te kijken in de spiegel, zowel naakt als aangekleed. Deze scènes staan symbool voor de ontevredenheid van het trans*personage met zijn/haar/hun lichaam (McLaren, 2018). Daarnaast zijn spiegelscènes een manier om het trans*lichaam te objectificeren voor een voyeuristisch cispubliek. Ook in deze recente series wordt nog gebruik gemaakt van spiegelscènes. Hier voelt het gebruik van de scènes minder aan als een devaluering van de genderidentiteit van de personages aangezien er niet echt onvrede te zien is bij de personages. Een voorbeeld hiervan is een scène waarin we Jules zien aankleden om naar haar hookup te gaan met Cal. Er wordt gebruik gemaakt van een montage met korte stukjes waar ze in de spiegel zichzelf haar hormoneninjectie toedient, kleren kiest en aandoet, in de spiegel kijkt, make-up aanbrengt, haar schoenen aandoeten dan op een zelfzekere manier in de spiegel zichzelf bekijkt en vertrekt. Op de achtergrond is een upbeat hip-hop nummer te horen. Het gebruik van spiegelscènes hier doet dus in se het omgekeerde dat in de literatuur beschreven wordt, en zorgt ervoor dat Jules overkomt als een zelfzekere jonge vrouw met voorliefde voor unieke mode en make-up, en geen persoon die ontevreden of onzeker is.

Een minder expliciete representatietechniek om te onthullen of benadrukken dat de personages trans zijn is het tonen van scènes waarin vooral transvrouwen zichzelf hypervrouwelijk opkleden, make-up opdoen en pruiken dragen. Volgens Lester (2015) en Seid (2014) wordt hierbij de authenticiteit van het gender van de personages ondermijnd door hun 'transformatie' te benadrukken. Miller (2012) vult aan dat er soms extra veel tijd wordt besteed aan het 'getting dressed' van de personages om het publiek eraan te herinneren dat het lichaam van dat personage niet matcht met hun genderidentiteit. Die focus op het 'getting dressed' is niet te zien in *Sense8* maar wel soms te zien bij Jules, maar zoals we al concludeerden hierboven niet met het motief om haar vrouwelijkheid te devalueren. In het geval van *Pose* is het 'getting dressed' element soms wel aanwezig in de vorm van Elektra die haar make-up aan het doen is of bijwerkt, en op de momenten dat Praytell en Blanca outfits maken voor de balls. Ook hier is er de nuance dat de ballroomcultuur ook draait om speciale outfits en felle make-up, waardoor het argument dat dit de authenticiteit ondermijnt van de personages toch deels een beetje gebrekkig om te stellen. In het algemeen, maar expliciet in *Pose* is make-up ook een manier voor de personages om zichzelf te wapenen tegen misgendering. De druk om te *passen* is hoog, en de beloning die volgt ook. In *Pose* wordt die druk ook getoond door bijvoorbeeld de positieve valorisatie die Elektra krijgt wanneer ze flirt met een agent in het politiekantoor in schril contrast te zetten met Blanca, die

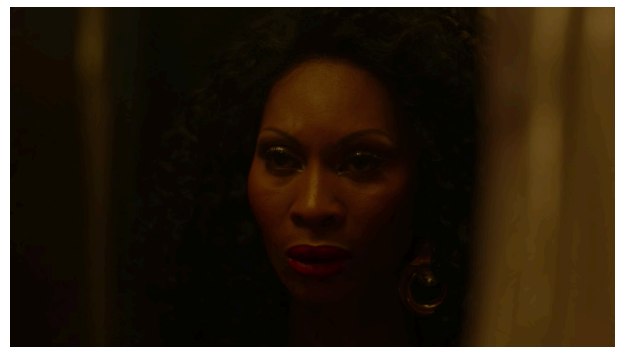
enkele minuten daarvoor nog misgendered en vernederd werd door zowel de agenten als haar medegevangenen.

Iets wat minder aanwezig is in de literatuur maar wel aansluit bij de 'getting dressed' representatiepraktijk is het meer algemene argument dat transvrouwen zich hypervrouwelijk kleden en veel make-up opdoen ter 'compensatie'. Dit gaat wel op voor een deel van de personages die we hier bekeken hebben, maar hier vallen enkele belangrijke nuances aan te brengen.

Ten eerste is er Jules, die een heel specifieke en speelse vrouwelijke kledingstijl heeft met lichte pastelkleuren en veel korte rokjes en doorschijnende tops. De kledingstijl van Jules hangt sterk samen met haar voorliefde voor anime en de soort kleding die in Japan door de aanhangers gedragen wordt, maar dan gemixt met de meer alternatieve kledingstijl die jongeren sowieso dragen. De make-up die ze draagt is eerder een vorm van zelfexpressie dan een uitdrukking van hyperfemininity. Ook in *Pose* zijn zowel Blanca als Elektra, Angel, Candy en Lulu heel vrouwelijk gekleed. Vooral Elektra, Lulu en Candy dragen felle make-up. Hier is de historische context van de serie dan weer een belangrijke nuance. Zoals gezegd wordt in de documentaire *Disclosure* (Feder & Scholder, 2020) is die specifieke stijl die we zien in *Pose* met de felle make-up en gebruik van zowel padding als plastische chirurgie die gebruikt wordt om de vrouwelijkheid te vergroten initieel afkomstig van het feit dat veel transvrouwen in de jaren 80 moesten grijpen naar prostitutie als een manier om geld te verdienen, en aangezien er veel competitie was onderling voor klanten was het uitdragen van die 'extreme' vorm van vrouwelijkheid (die gebaseerd is op de vorm van vrouwelijkheid die vrouwen zoals Marilyn Monroe vroeger uitdroegen) een manier om zich te onderscheiden van de rest. Die specifieke manier om zich te kleden en op te maken hangt dus sterk samen met de ballroomcultuur. Binnen de context van deze specifieke serie is het dus niet per se slecht en stereotyperend bedoeld.



Jules in een van haar typische outfits met een kort rokje. (*Euphoria*, 2019; Aflevering 2)



Elektra die in de spiegel haar make-up doet voor haar shift in Showworld. (*Pose*, 2018; Aflevering 5)

3.2 Naaktheid, onthulling en objectificatie

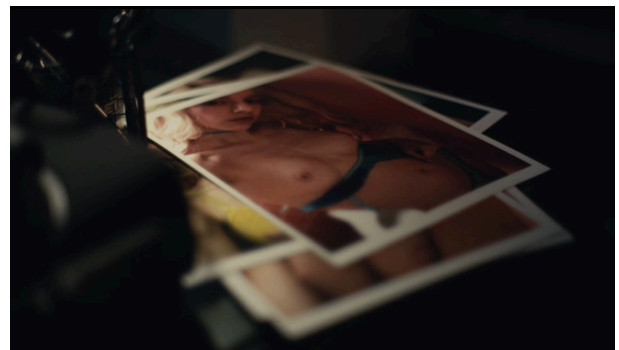
Vooral in oudere films werd bij de representatie van transpersonen vaak gebruik gemaakt van een moment in het narratief waar onthuld wordt dat het personage trans is. Dit was meestal een moment van climax in de spanningsboog (Seid, 2014). Deze momenten zijn steeds sensationeel, gedramatiseerd en geërotiseerd, en in sommige gevallen gewelddadig (Keegan, 2013, Seid, 2014). Die onthullingen gaan in het geval van transvrouwen meestal gepaard met het zelf tonen of dwingen tot tonen van haar naakte lichaam om zo een extra 'shockeffect' te creëren (Abbott, 2013). Dit is geen enkele van de series die we hier onderzocht hebben aanwezig, en lijkt ook in de meer recente films en series niet meer gebruikt te worden.

Iets minder extreem is de praktijk waarbij transpersonen zonder reveal ook naakt getoond worden. Volgens Richardson (2016) zijn cisgender kijkers zeer nieuwsgierig naar de lichamen van transpersonen en personages waardoor makers van films en series toegeven aan die nieuwsgierigheid en daarmee ook het lichaam van dat personage objectificeert. Grenzen die bij cispersonages er wel zijn worden overschreden om het publiek te pleasen (McLaren, 2018; Philips, 2006; Richardson, 2016). Deze praktijk is ook in hedendaagse fictieseries nog steeds aanwezig. Zowel tijdens momenten waarin personages seks hebben als op andere momenten worden personages naakt getoond met close-ups van hun borsten, billen en soms meer, in het geval van deze series zijn dit slechts zeer korte fracties van secondes – maar de shots zijn er wel.

In het geval van Nomi is naaktheid beperkt tot de momenten waarin ze seks heeft met Amanita, daarbij zijn meestal Nomi's borsten te zien. Dit echter zonder een expliciete focus, er wordt namelijk geen gebruik gemaakt van close-ups en daarbij is ook Amanita (deels) naakt. We moeten er wel bij zeggen dat naast Nomi en Amanita ook een mannelijk personage in *sense8* volledig naakt te zien is, wat het argument dat deze grenzen er wel zijn bij cisgender personen ook weerlegt.



. Amanita en Nomi liggen naakt in bed. (*Sense8*, 2015; Aflevering 2)



Nate print Jules' naaktfoto's af. (*Euphoria*, 2019; Aflevering 6)

De situatie in *Euphoria* is ingewikkeld op vlak van naaktheid. Ten eerste is er in *Euphoria* veel meer mannelijke naaktheid te zien dan vrouwelijke, we zien het personage Cal Jacobs volledig frontaal naakt (in soft focus) terwijl de camera focust op Jules die in de achtergrond op het bed zit. Ten tweede is er in de serie sowieso geen gebrek aan naakte, schaarsgeklede en seksueel geladen momenten. Dit maakt het ook minder opvallend dat er op bepaalde momenten naakte scènes zijn met Jules, zoals wanneer Nate de naaktfoto's van Jules afprint om haar mee af te persen en hierop gefocust wordt, of wanneer Jules' borsten te zien zijn wanneer ze naar bed gaat met Anna. Dat laatste moment is bijkomend ook eerder esthetisch in plaats van objectiverend, aangezien er gebruik gemaakt is van een close-up, maar met felle strobe lights¹³ in verschillende kleuren waardoor we slechts in korte flitsen zien, en met op de achtergrond kalme elektronische muziek (*I'm not in Love* door Kelsey Lu). Bij geen van beide momenten lijkt het echt de bedoeling geweest te zijn om te objectiveren.

¹³ *Strobe lights* zijn felle lichten die licht produceren in korte en snel opeenvolgende flitsen dat in dit geval zorgt voor het feit dat er de beelden onderbroken worden tussen elke lichtflits.

4 Transpersonen in relaties, dating en seks.

4.1 Transpersonages en seks

Wat aansluit op objectivering in het algemeen is het feit dat transvrouwen die worden afgebeeld tijdens momenten van affectie of seks onderworpen worden aan de male gaze en het voyeurisme van een cis-publiek (Capuzza & Spencer, 2017). Trans*vrouwen in romantische of seksuele relaties worden dus meestal afgebeeld in functie van het voyeurisme van een cis-publiek (Parsemain, 2019). Zoals we hiervoor reeds kort besproken hebben worden de transvrouwen in series dus nog steeds naakt afgebeeld, al zijnde niet meer zo expliciet en gefocust als in eerdere afbeeldingen. Hoewel de personages wel naakt zijn, zijn de shots meestal slechts kort, er zijn (met slechts weinig uitzonderingen) enkel shots van naakte bovenlichamen en billen en er wordt nooit gefocust op het feit dat de personages trans zijn. Hierdoor is het feit dat de personages naakt zijn minder problematisch en voyeuristisch dan representaties waarbij er een focus op het lichaam van de trans*persoon is, puur om het trans* zijn. Verder is er ook een verschuiving van de grenzen waarbij er in het algemeen meer naaktheid te zien is bij zowel mannen als vrouwen. We kunnen dit illustreren met het feit dat tijdens seksscènes zowel Nomi als Amanita naakt zijn, er is dus geen expliciete focus op enkel Nomi als transvrouw. In andere scènes in Sense8 is ook Wolfgang volledig en frontaal naakt te zien, waardoor het dus bij Nomi geen uitzondering is. In het geval van Jules zijn er twee seksscènes waarbij één door sommige kijkers als choquerend ervaren zou kunnen worden. Er is een sterke machtsdynamiek waarbij Jules zeer agressief behandeld wordt, en voor sommige kijkers kan dit eerder aanvoelen als verkrachting. Tijdens deze scène wordt er een shot getoond van Jules' billen terwijl Cal haar fishnet kousen kapottrekt en er wel gefocust wordt op haar lichaam. In deze context voelt deze scène eerder wrang aan, desalniettemin is het beeld buiten de context wel licht objectiverend en wordt er toegegeven aan de male gaze. Binnen de context van de serie is dit echter geen uitzondering, want zoals we eerder al hebben aangegeven is er ook een flinke dosis aan mannelijke naaktheid.

Naast het objectiveren van transvrouwen is een representatiepraktijk die ook in de literatuur besproken wordt het heteroseksualiseren van de seks en relaties van transpersonen. Relaties van trans*personen worden geheteroseksualiseerd om zo goed mogelijk te passen binnen de hegemonische heteroseksuele normen, waardoor er voor queer seks en subversiviteit vaak geen plaats is (Parsemain, 2019). Heteroseksualisering duidt op het feit dat het transpersonage binnen de klassieke hokjes van de heteronormativiteit blijven en dat heteroseksualiteit dus als de norm wordt gezien. Die heteronormativiteit veronderstelt dat er een mannelijke en vrouwelijke rol is en die twee seksualiteiten recht tegenover elkaar staan. Een transvrouw volgens die norm wordt steeds afgebeeld in relatie tot mannen, een transman met vrouwen, en tijdens de momenten waarop ze seks hebben

worden steeds de heteronormatieve rollen gevolgd waarbij de man de 'actieve' rol aanneemt en geeft en de vrouw de 'passieve' rol aanneemt en ontvangt. We merken dat in recentere fictieseries deze praktijk aan de kant geschoven wordt, en dat ervoor gekozen is om personages in het leven te roepen die subversiever zijn en deze normen laten voor wat ze zijn. Desondanks dat er in Pose bij alle personages wordt vastgehouden aan deze normen bij onder andere Angel en Stan (deels te verklaren door de zeitgeist waarin het verhaal zich afspeelt) zijn zowel Jules als Nomi op dit vlak subversief.



Shot gefocust op Jules wanneer Cal haar panty kapot heeft gemaakt. (Sense8, 2015; Aflevering 2) Jules en Rue kussen. (Euphoria, 2019; Aflevering 7)

Naast het objectiveren van transvrouwen is een representatiepraktijk die ook in de literatuur besproken wordt het heteroseksualiseren van de seks en relaties van transpersonen, Relaties van trans*personen worden geheteroseksualiseerd om zo goed mogelijk te passen binnen de hegemonische heteroseksuele normen, waardoor er voor queer seks en subversiviteit vaak geen plaats is (Parsemain, 2019). Heteroseksualisering duidt op het feit dat het transpersonage binnen de klassieke hokjes van de heteronormativiteit blijven en dat heteroseksualiteit dus als de norm wordt gezien. Die heteronormativiteit veronderstelt dat er een mannelijke en vrouwelijke rol is en die twee seksualiteiten recht tegenover elkaar staan. Een transvrouw volgens die norm wordt steeds afgebeeld in relatie tot mannen, een transman met vrouwen, en tijdens de momenten waarop ze seks hebben worden steeds de heteronormatieve rollen gevolgd waarbij de man de 'actieve' rol aanneemt en geeft en de vrouw de 'passieve' rol aanneemt en ontvangt. We merken dat in recentere fictieseries deze praktijk aan de kant geschoven wordt, en dat ervoor gekozen is om personages in het leven te roepen die subversiever zijn en deze normen laten voor wat ze zijn. Desondanks dat er in Pose bij alle personages wordt vastgehouden aan deze normen bij onder andere Angel en Stan (deels te verklaren door de zeitgeist waarin het verhaal zich afspeelt) zijn zowel Jules als Nomi op dit vlak subversief.

Nomi is een transvrouw die in een lesbische relatie zit - wat op zich al afwijkt van de compulsieve heteroseksuele standaard die anders bij transvrouwen heerst - maar die doorheen de serie ook

(sensual)seks¹⁴ heeft met mannen. Binnen haar relatie met Amanita is er ook enkel keren on screen seks waarbij Nomi en Amanita afwisselen in degene die geeft (actieve rol) en neemt (passieve rol) en met momenten met en zonder voorbinddildo waardoor er geen gestereotypeerde verhouding is tussen de twee op vlak van de rol die ze innemen.

Ook Jules doorbreekt de heteroseksuele norm. Jules valt zowel op mannen als vrouwen en heeft ook met beiden seks. Ze heeft regelmatig one night stands met (oudere) mannen die ze ontmoet via een gay dating app, Grindr. Naast die one night stands met mannen wordt ze ook verliefd op een jongen. Jules valt echter niet alleen op mannen maar ook op vrouwen. Ze begint een soort relatie/vriendschap met haar beste vriendin Rue, waarmee ook gesuggereerd wordt dat ze intiem zijn, maar dit wordt niet echt getoond. Naast die relatie heeft ze ook een one night stand met een ander meisje. Tijdens beide keren dat Jules on screen seks heeft zien we Jules wel de traditionele vrouwelijke rol opnemen, maar het feit dat ze afwijkt van de heteronormatieve norm en niet enkel seks heeft met mannen maakt haar een subversief personage.

Iets dat niet perse te vinden is in de literatuur maar wat opviel is de relatie die Jules heeft tot mannen. Op het einde van het eerste seizoen vertelt Jules aan Anna dat ze een rare verhouding heeft tot mannen, en dat haar gevoel is, dat als ze mannen kan veroveren en versieren ze het gevoel krijgt dat ze ook vrouwelijkheid kan bereiken. Wanneer Anna vraagt waarom ze mannen nodig heeft om zich vrouwelijk te voelen lacht ze maar antwoordt ze niet. Jules gebruikt haar seksualiteit tegenover mannen om als een soort spel om hen te verleiden om zichzelf vrouwelijker te doen voelen. Dat komt ook tot uiting wanneer ze met Rue praat over hoe het verleidingsspel dat tot die *hookups* leidt vaak het leuke gedeelte is voor haar, terwijl de seks er minder toe doet. Dit zou kunnen duiden op het feit dat Jules op die manier bevestiging zoekt over haar vrouwelijkheid, en het feit dat ze die mannen kan verleiden voor haar die extra affirmatie is. Dit kan er toch op duiden dat Jules toch niet zo zelfzeker is in haar vrouwelijkheid als ze doet uitschijnen.

¹⁴ Wanneer Nomi 'seks' heeft met mannen is dit aan de hand van een transcendente sensual-connectie die ze met hen heeft. Hoewel ze niet fysiek op dezelfde plaats zijn beleven ze wel samen gevoelens en sensaties. Op beeld vertaalt dit zich wel visueel naar een soort verstrengeling van hun lichamen waarbij ze niet persé te zien zijn in seksuele handelingen maar waarbij wel geïmpliceerd wordt dat ze samen die intimiteit beleven. Strikt gezien is het dus niet per se seks, maar we nemen dit toch in rekening omdat dit bij Nomi toch zou kunnen duiden op seksuele fluiditeit op vlak van partnerkeuze.

4.2 Transpersonen en relaties: het trans/romantiek-dilemma

Zoals we in de literatuurstudie reeds hebben besproken is het afbeelden van trans*personen in een gelukkige en romantische relatie uitzonderlijk. Dit fenomeen noemen we in de literatuur het trans/romantiek dilemma (Abbott, 2013; McLaren, 2018). Volgens Abbott (2013) durven de meeste regisseurs transpersonages geen romantische verhaallijnen geven uit angst dat een cis publiek dit te transgressief zou vinden. Wanneer trans*personen worden afgebeeld in een relatie is die meestal gewelddadig, onstabiel of van korte duur. In recente fictieseries wordt het trans/romantiek dilemma deels doorbroken, maar zeker ook grotendeels in stand gehouden. Hoewel er zeker personages zijn met stabiele langetermijnrelaties zijn er ook een aantal die knipperlichtrelaties en onstabiele relaties hebben zonder grond van liefde die eerder de vorm aannemen van een arrangement. Een voorbeeld van een stabiele relatie die het trans/romantiek dilemma verbreekt en laat zien dat ook transpersonages in een gezonde langetermijnrelatie kunnen zitten is de relatie van Nomi en Amanita in Sense8.

Amanita en Nomi worden doorheen het eerste seizoen van Sense8 serieus op de proef gesteld omdat Nomi gezocht wordt door BPO, echter zien we ze zowaar nog dichter naar elkaar groeien. De twee zijn een extreem hecht koppel. Ze doen alles voor elkaar en ze zijn bijna altijd samen te zien. Ze lopen hand in hand over straat, tonen affectie in het openbaar en zijn quasi onafscheidelijk. Wanneer Nomi in gevaar is gaat Amanita ver om haar veilig te stellen en te redden, zo ver dat ze haar eigen leven en dat van haar moeder in gevaar brengt. De personages in Pose daarentegen houden het trans/romantiek dilemma grotendeels in stand. Drie van de vijf transpersonages (Blanca, Lulu en Candy) hebben geen of nauwelijks een verhaallijn rond romantiek, relaties of zelfs seks, één personage is een minnares en prostituee (Angel) en de laatste heeft een financieel arrangement met een man (Elektra).

In het geval van Lulu en Angel is er geen verhaallijn rond romantiek, en er is ook niets dat suggereert dat ze op zoek zijn naar een partner. Er wordt wel eens vermeld dat zij een actiever seksleven hebben dan Blanca, maar verder wordt daar niet op ingegaan. In het geval van Blanca lijkt er op een bepaald moment even een kans dat er een man in haar leven komt, echter blijkt al snel dat die man een echte casanova is waarop Blanca hun contact verbreekt. Blanca geeft zelf ook meerdere malen aan dat ze niet langer geloof heeft in de liefde. Deze drie personages houden het trans/romantiek dilemma dus nog volledig in stand. Elektra heeft een arrangement met een man die in ruil voor haar gezelschap en seks een rijkelijke financiële compensatie biedt in de vorm van een wekelijkse toelage. Natuurlijk is dit beschrijven als een romantische relatie niet echt op zijn plaats. Zeker wanneer Elektra kiest voor een genderbevestigende operatie, en hij haar zonder verpinken op straat zet wordt het duidelijk dat er geen liefde in het spel was, en dat het hem om de seks en haar lichaam ging. De enige transvrouw die

in *Pose* een romantische relatie heeft is Angel. Ook hier is zoals gezegd wordt in de literatuur de relatie van korte duur en onstabiel. Het narratief van Angel en Stan is in se een problematisch narratief, maar daar zullen we later dieper op ingaan.

Iets wat we in het achterhoofd moeten houden bij het analyseren van *Pose* is dat zowel de actrices als Ryan Murphy, een van de makers van de serie, hebben aangegeven dat de focus voor *Pose* vooral lag op het realistisch brengen van de ballroom cultuur en het idee van een gekozen familie die daarbij hoort. Dit neemt dan ook de voorgrond in de serie waardoor er minder 'romantische' verhaallijnen in zitten. Hoewel dit voor een deel een verklaring kan zijn, is het geen excuus voor de volledige afwezigheid van affectie en liefde bij sommige personages.

Voor transjongeren (en LGBTQ+ jongeren in het algemeen) zou dit dilemma nog sterker aanwezig zijn, en personages zouden meestal geprofileerd worden als personen waar je moeilijk van kan houden (Sandercock, 2015). Zelfs series die als progressief gezien werden zoals *Glee* en *Degrassi* gaan hier de mist in (McLaren, 2018). Hoewel dating voor tieners sowieso gênant en moeilijk kan zijn is het voor transpersonages dus nog vele malen moeilijker (Sandercock, 2015). In ons corpus zit slechts 1 jonger trans* personage, maar in haar geval gaat deze representatiepraktijk niet op. Aan het begin van de serie heeft ze geen relatie, maar ze spreekt regelmatig af met mannen via Grindr voor seks. Daar leert ze dan later een jongen kennen (zonder foto's van zijn gezicht) die Tyler zou heten. De twee hebben dag en nacht conversaties via sms waardoor Jules voor de eerste verliefd wordt en het gevoel heeft dat ze een echte connectie legt met iemand, in plaats van haar oppervlakkige ontmoetingen in motels. Wanneer ze besluiten om af te spreken blijkt 'Tyler' uiteindelijk Nate te zijn, de jongen die haar eerder in de eerste aflevering van het seizoen bedreigde in elkaar te slaan en verbale beledigingen naar haar hoofd slingerde. Tijdens die ontmoeting dreigt Nate ermee haar naaktfoto's aan te geven bij de politie als zij iemand iets zou vertellen over het feit dat zijn vader seks had gehad met haar. Jules was dus onbewust verliefd geworden op haar abuser die zich voordeed als iemand anders, en werd belogen terwijl ze op haar kwetsbaarst was. Dit deel van het narratief sluit aan bij wat er in de literatuur gezegd wordt over transjongeren en relaties. Het feit dat Jules zich voor de eerste keer openstelt en daarna op die manier voorgelogen wordt en zelfs afgeperst wordt bevestigd dat relaties en dating voor transpersonen gevaarlijk en moeilijk te navigeren terrein is.

Vlak nadat Jules dit ontdekt besluit haar beste vriendin Rue om haar te kussen waardoor Jules toch die kans op liefde krijgt met een persoon die net heel dicht bij haar staat. Deze plotse ommekeer bewijst dan ook meteen het tegendeel dat romantiek en liefde wel kan bij transjongeren. Die ontluikende romance tussen Rue en Jules is pril en nog open, omdat Jules' hart net gebroken werd dus ze besluiten om het traag aan te pakken. De relatie van Rue en Jules heeft doorheen het seizoen nog ups en downs,

maar we zien wel dat ze een diepe emotionele connectie hebben en van elkaar houden. Deze verhaallijn laat dus zien dat ook transjongeren wel graag gezien kunnen worden en kunnen daten zoals cisgender tieners.

Ondanks de aanwezigheid van de gewelddadige relatie tussen Jules en Nate, een representatiepraktijk die ook in het andere films en series vaak terugkomt wanneer transpersonages in een relatie zitten, is het feit dat Jules verschillende romantische en seksuele narratieven krijgt een goede indicatie qua representatie omdat er wordt afgeweken van het trans/romantiek dilemma. Uiteindelijk is agressie tegenover transpersonen in het algemeen een issue dat ook in 2020 nog bestaat, en de verhaallijn waarin Jules afgeperst wordt door Nate is iets dat in de realiteit ook zou kunnen voorkomen. Wat hierin belangrijk is, is dat Jules' personage niet beperkt wordt tot enkel dit narratief waarin ze voorgelogen wordt, maar dat het personage daarna de kans krijgt om wél een gezonde relatie te ontwikkelen, ook al is die misschien niet perfect, het is een indicatie dat in de representatie van transjongeren in de toekomst meer afgeweken zal worden van het stereotype dat transjongeren niet geliefd zijn.

4.3 Transvrouwen en de link met prostitutie

Trans*vrouwen worden in verhouding tot de totale representatie zeer vaak afgebeeld binnen de prostitutie. Al moeten we er wel rekening mee houden dat transvrouwen vaak prostitutie als een van de enige opties hadden op vlak van werk, maar in verhouding blijft dit in de representatie een hoog aantal ten aanzien van het reële aantal (Abott, 2013; Rowden, 2018). We zien in het corpus een verbetering tegenover wat in de literatuur geschreven wordt op vlak van het aantal transvrouwen dat in series in de prostitutie zit. Slechts twee personages van de zeven die we onderzocht hebben zijn op een bepaald moment prostituees, beiden in de serie *Pose* die zich afspeelt in de jaren 80. In de series die zich in het heden afspelen zijn de personages niet betrokken bij sekswerk. Bij beide personages wordt sekswerk gezien als een van de enige opties die ze hebben om geld te verdienen, van zodra hun situatie verbeterd is stoppen beide vrouwen ermee. Dit schept een hoofdzakelijk negatief beeld van sekswerk bij transvrouwen, terwijl dit voor sommigen ook een emanciperende activiteit kan zijn. Dit omdat ze zelf geld kunnen verdienen, tegelijk zelfvertrouwen kunnen ontwikkelen en omdat prostitutie voor veel transvrouwen een omgeving kan zijn waarin ze bewonderd worden in een sociale omgeving waar ze anders gediscrimineerd worden (Vartabedian, 2017). Vartabedian (2017) stelt dat niet alleen transvrouwen maar alle vrouwelijke sekswerkers in het algemeen voornamelijk worden voorgesteld als straatprostituees. Ze duidt dat niet alleen in representatie maar in onze maatschappij een discours heerst waarin vrouwelijke sekswerkers worden gezien als slachtofferfiguren die gered moeten worden van de prostitutie waarbij een emancipatorisch element compleet ontbreekt. Dit

discours is sterk aanwezig in de narratieven van zowel Angel als Elektra in Pose. Elektra werkte in het verleden als danseres/stripser in een peepshow. Ze heeft doorheen de jaren zichzelf uit die positie gewerkt en leeft ondertussen comfortabel van de wekelijkse allowance die ze van haar 'gentleman friend' krijgt. Wanneer die steun wegvalt heeft Elektra geen inkomen meer waardoor ze haar huis verliest en ertoe gedwongen wordt weer in de peepshows te werken waar ze net genoeg verdient om te overleven, maar geen onderdak van kan betalen. Blanca besluit in te grijpen en 'redt' Elektra, neemt haar in huis en helpt haar aan een 'echte' job als gerante bij een restaurant. Ook Angel heeft een gelijkaardig narratief. Omdat ander werk vinden als transvrouw moeilijk is neemt Angel toevlucht tot straatprostitutie. Wanneer ze op een dag een klant heeft die enkel wil praten worden de twee spontaan verliefd op elkaar, en na een periode van aantrekken en afstoten besluit de man om voor Angel een appartement te betalen zodat ze zich niet meer zou moeten prostitueren op straat. Het feit dat Angel en Stan's relatie zo snel verandert van klant naar verliefdheid is in se al een onrealistische afbeelding van sekswerkers. Door verschillende omstandigheden verbreekt de man na een tijd het contact, en desondanks dat Angel het appartement nog heeft besluit ze opnieuw op straat te gaan staan. Na een tijd verzoenen ze zich weer terwijl ze samen in het appartement wonen. Angel ontdekt dat Stan haar die eerste keer heeft opgezocht omdat hij geïnteresseerd was in transvrouwen. Angel is kwaad dat hij tegen haar gelogen heeft en dat ze voor hem in essentie een fetish is en ze gooit hem buiten. Uiteindelijk zoekt de man haar weer op om haar te vragen of ze samen met hem in de suburbs wil gaan wonen, maar Angel wijst hem af en zegt dat ze haar familie al gevonden heeft. Dit laatste voegt toch nog een minimum aan emancipatorische gedachte toe aan een anderzijds vrij passief narratief, Angel leert doorheen deze verhaallijn haar zelfwaarde.

Pose verschilt in dit geval ook van andere series omdat hier duidelijk aangegeven wordt waarom deze vrouwen in de prostitutie zitten. Volgens de documentaire *Disclosure* van Feder & Scholder (2020) zit er waarheid in het feit dat veel transvrouwen niet anders kunnen dan zich prostitueren, maar de meeste series en film geven geen verklaring, en scheppen het idee dat dat gewoon is wat ze doen. Pose maakt aan de hand van het narratief van Angel en de solidariteit van Blanca ten aanzien van Angel wel duidelijk waarom zowel Angel als Elektra er bijna toe gedwongen worden om in de prostitutie te stappen. Hierdoor krijgt de kijker er een beter begrip van, dan wanneer er geen verklaring wordt gegeven, en het wordt voorgesteld als de status quo.

Hoewel er qua kwantiteit een verbetering is in de afbeelding van transvrouwen in de prostitutie, vervallen de narratieven die er zijn wel grotendeels in de typische slachtoffer stereotiepen waarbij trans sekswerkers 'gered' moet worden uit de prostitutie, waardoor er een eenzijdig narratief ontstaat dat het emancipatorisch aspect van prostitutie bij transvrouwen compleet negeert.

5 Transpersonen als slachtoffers van fysiek en emotioneel geweld

Een representatiepraktijk die vooral in verleden, maar zeker ook nu nog voorkomt bij het in beeld brengen van transpersonen is het tonen van geweld ten aanzien van trans*personages, en het afbeelden van transpersonen als slachtoffers (Rodriguez, 2019; Schoonover & Galt, 2016). Waar vroeger vooral gevallen van fysieke agressie en moord op transpersonen vaak te zien waren in films en series, zou dit volgens de literatuur nu verschoven zijn naar andere vormen van geweld, zoals micro-agressies, verbaal geweld en discriminatie (Parsemain, 2019). Door op televisie en in film steeds die narratieven te tonen wordt er een discours geschept waarbij kijkers het idee krijgen dat transmensen altijd slachtoffer zijn, in plaats van een complex beeld te scheppen waarin transpersonen daartoe niet gereduceerd worden.

5.1 Fysiek geweld

Fysiek geweld ten aanzien van transpersonen was vooral in oudere series en films bijna altijd centraal in het narratief van de film of serie waarin ze voorkwamen. In diezelfde periode werden transpersonen echter ook bijna altijd geframed als gevaarlijke en perverse personen, dit is in recente series niet langer het geval. Desondanks dat er in de literatuur gezegd wordt dat fysiek geweld plaatsmaakt voor andere vormen blijft het opvallend hoe disproportioneel vaak geweld ten aanzien van transpersonen getoond wordt in series, ook al is die agressie minder aanwezig als voorheen. Toch is in elke serie die we onderzocht hebben op z'n minst één scène aanwezig waar fysieke agressie te zien is ten aanzien van de personages. Het verschil dat we nu zien tegenover vroegere representaties is het feit dat geweld aanwezig blijft, maar niet langer centraal staat in het verhaal. Waar vroeger het transpersonage gereduceerd werd tot de geweldpleger of het slachtoffer, zonder complexiteit of achtergrond is die geweldpleging nu een kleinere gebeurtenis in het narratief van de personages. Het feit dat geweld toch aanwezig blijft in zo goed als alle recente fictieseries kunnen we deels verklaren door het feit dat met meer zichtbaarheid van transpersonen ook het geweld ten aanzien van transpersonen groter is geworden, en dat geweld, zowel fysiek als verbaal of anders vaak de harde realiteit is die transpersonen in hun dagelijks leven te verduren krijgen. Naast geweld dat gepleegd wordt omdat de persoon trans is, is er ook een aanwezigheid van geweld dat daarvan losstaat, maar dat is minder relevant in dit geval.

Een voorbeeld van de aanwezigheid van geweld, zonder dat het centraal staat bij het personage is een herinnering uit de jeugd van Nomi. We kennen op dit punt Nomi al als een sterke transvrouw die niet met zich laat sullen. Wanneer Lito in de knoop zit met zijn geaardheid uit angst voor de reactie van zijn fans vertelt Nomi dit moment uit haar jeugd als de dag waarop ze stopte met erbij te willen horen, en

waarop ze besloot zichzelf te zijn. De jongens uit haar zwemclub vroegen haar die dag waarom ze met kleren douchete, noemden haar 'faggot' en riepen dat 'hij' geen penis had. Ze kwam voor zichzelf op waarna de rest haar kleren uittrok en onder stomend heet water zetten, rechtstreeks uit de boiler tot ze tweedegraads brandwonden had. Ze zegt zelf tegen Lito dat dit geweld wel slecht is, maar dat bang zijn om jezelf te zijn nog erger is. Ondertussen worden ook beelden getoond in de vorm van een flashback. Hoewel Nomi dus die dag slachtoffer was van transfoob geweld wordt binnen de context een positieve draai gegeven aan het geweld door Nomi dit moment te laten gebruiken als keerpunt in haar leven dat haar toeliet om op een positieve manier te evolueren en zichzelf te zijn. Op die manier bevindt Nomi zich niet in de passieve slachtofferrrol en eigent ze zich haar verleden toe om er een meer emanciperend moment van te maken. Hier voelen we wel aan dat er binnen representatie moet worden opgepast om dit soort geweld niet gewoon goed te praten. Nomi zelf lijkt hier zwaar onder de indruk om wat er gebeurd is, maar tegelijkertijd lijkt ze het gedrag van die jongens te aanvaarden door te zeggen dat dat geweld aansloot bij wie die jongens waren, maar dat het geweld dat we onszelf aandoen erger is. Dit is natuurlijk een sterk statement en de lijn tussen wat hier gezegd wordt en het excuseren van transfoob geweld omdat 'ze niet anders weten' lijkt dun te zijn. In *Pose* is ook fysiek geweld aanwezig, maar dit is ten aanzien van *Sense8* en *Euphoria* een veel kleiner moment. In *Pose* is er dan weer meer sprake van verbaal geweld, discriminatie en micro-agressies, maar dit bespreken we later pas.

Ook in het geval van transjongeren blijkt geweld in verschillende vormen aanwezig te zijn. In het geval van Jules uit zich dit in wat in essentie een verkrachting is. Er is een sterk leeftijdsverschil, we zien geen expliciete consent en hij pakt haar agressief aan. Tijdens die scène wordt er fel gefocust op Jules' gezicht dat volledig vertrokken is van de pijn en later in een voice-over van Rue zegt ze dat op die momenten Jules volledig dissocieert en zich probeert in te beelden dat ze iemand anders is. De man in kwestie blijkt later de gewoonte te hebben om op die manier agressieve seks te hebben met verschillende feminiene homoseksuele mannen en transvrouwen, waardoor we dit toch kunnen linken aan Jules' genderidentiteit. Wanneer de zoon van de man hier later weet van krijgt perst hij haar niet alleen af, maar randt hij haar ook aan door haar hardhandig vast te houden, zijn vingers in haar mond te steken, haar bij haar haren te nemen en haar tegen zich aan te trekken om haar te intimideren. Jules is echter zeker geen passief slachtoffer, integendeel. Ze probeert zich te verweren in hoeverre ze kan, maar omdat Nate haar chanteert kan ze weinig doen.

5.2 Verbaal geweld en micro agressies

Zoals we reeds aan hebben gehaald was fysiek geweld prominent in de oudere representaties van transpersonen. In recente fictieseries blijkt echter dat verbale agressie en microagressies veel prominenter zijn geworden. Vooral het veelvuldig misgenderen, gebruiken van *deadnames* en *slur* zoals 'tranny' komen zeer vaak voor. In de meeste gevallen framen de series dit gedrag wel als iets negatief en verwerpelijk, wat zou kunnen bijdragen aan een sensibilisering rond het gebruik van de juiste voornaamwoorden en naam. Een specifiek voorbeeld hiervan is de moeder van Nomi in *Sense8*. In de tweede aflevering zien we Nomi een video opnemen waarin ze spreekt over hoe haar ouders haar altijd zeiden dat er iets mis was met 'mensen zoals zij'. Vanaf we dit personage in levende lijve leren kennen begrijpen we wat Nomi daarmee bedoelde. Nomi heeft net een ongeval gehad en aan het ziekenhuis doet haar moeder niets anders dan haar de schuld geven. Ze misgendert Nomi consistent en noemt ze haar constant bij haar *deadname* 'Michael'. De moeder van Nomi is een zeer onaangenaam personage en door haar constant in dit licht te zetten is de moeder een beetje de slechterik. Andere personages zoals de zus van Nomi en een van haar medesensates verbeteren ook steeds de voornaamwoorden en naam van Nomi waardoor de kijker een aversie krijgt tegenover de moeder en haar gedrag.

Langs de andere kant is er iets wat opvalt in *Pose* omtrent verbale agressie dat tot nog toe niet echt beschreven is in de literatuur. Vijf van de hoofdpersonages in *Pose* zijn transvrouwen, maar daarnaast zijn er ook nog een deel nevenpersonages die trans zijn. Tussen die vrouwen is er natuurlijk competitie aangezien ze tegen elkaar concurreren op de balls. Wanneer twee transvrouwen op *Pose* niet met elkaar kunnen opschieten gebruiken ze, ookal zijn ze zelf trans, vaak dezelfde verbale beledigingen die buitenstaanders hen verwijten. In eerste instantie zouden we hier een parallel kunnen trekken met de toeëigening van racistische woorden, maar in dat geval worden die woorden binnen de community niet als verwijt gebruikt. Daardoor zou de mogelijkheid bestaan dat een publiek het idee krijgt dat het gebruik van bepaalde termen en praktijken oké is, terwijl dit zeker niet het geval is.

Een voorbeeld hiervan is het feit dat binnen *the house of abundance* Blanca nogal vaak beledigd wordt door Lulu, Candy en Elektra. Ze noemen haar al spottend *crossdresser*, wat impliceert dat zij geen echte vrouw is, ze doen alsof Blanca een stoppelbaard heeft en vragen of ze niet weet hoe ze zich moet scheren en meer. 2 andere nevenkarakters, ook transvrouwen, misgenderen haar indirect door te zeggen dat je voor sisterhood wel een vrouw moet zijn en lachen ook met haar zogezegde stoppelbaard. Elektra komt tussenbeide en noemt de twee vrouwen daarop zelf jongens. Langs de andere kant, wanneer Blanca door andere personages die niet trans zijn beledigd wordt met woorden als *crossdresser* of *dragqueen* wordt dat weer wel als iets onrechtvaardig bestempeld.

5.3 Transpersonen als passieve slachtoffers met psychologische problemen

Tijdens de jaren 80 en 90, wanneer de AIDS-crisis volop woedde, ontstond er in de media een discours waarbij de conceptie ontstond dat homoseksualiteit en de trans identiteit mensen door en door 'ongelukkig' maakte waardoor ze psychologische issues kregen en uiteindelijk leidt tot zelfmoord en moord. In de berichtgeving en in die vroegere representatie werd de schuld daarvan bij de personen zelf gelegd, en niet bij de maatschappelijke omgeving (Rodriguez, 2019). Onderliggend daaraan ligt het idee dat trans* zijn onnatuurlijk, een psychologische ziekte en iets onverdedigbaar is, en dat dit onvermijdelijk zal leiden tot hun ondergang. Hoewel die extreme vorm van victimization en victim blaming nu zelden voorkomt zijn er ondertussen nieuwe manieren om LGBTQ+ mensen en trans*personen in het specifiek af te beelden als een slachtoffer (Rodriguez, 2019). Onze cases bevestigen wat er in de literatuur gezegd wordt. Hoewel transpersonen niet meer worden voorgesteld als moordlustige gekken zoals in bijvoorbeeld *Psycho* blijft het discours rond het feit dat trans zijn een psychologische ziekte is toch bestaan, al zijnde het onder een licht andere vorm. Een van de personages werd in haar jeugd opgenomen in de psychiatrie en doet aan zelfverminking. Twee andere personages worden door hun familie bestempeld als mensen met psychologische issues, wat volgens hen aan de grond zou liggen van het feit dat die personages trans zijn.

Binnen de verhaallijnen waarin de personages een niet ondersteunende familie hebben worden die families wel afgebeeld als de vijand. In het geval van Nomi is het haar moeder die wordt afgebeeld als een feeks, zoals we hiervoor al besproken hebben. In het geval van Blanca zijn het haar broer en zus die haar zelfs na de dood van hun moeder niet op de begrafenis willen en haar uitschelden en hardhandig aanpakken. In beide gevallen wordt de familie tot antagonist gemaakt, waardoor kijkers leren dat dit discours niet overeenstemt met de realiteit.

In het andere geval zien we een verhaallijn waarin Jules als jong meisje naar de psychiatrie wordt gebracht door haar moeder. Daarnaast zijn er twee scènes waarin Jules aan zelfverminking doet. De eerste keer heeft ze als kind in de psychiatrie een blikje verknipt waarmee ze in haar polsen heeft gekrast. De tweede keer is op het feestje van Nate, wanneer hij haar in een hoekje heeft gedreven en de situatie dreigt te escaleren. Jules' reactie hierop is om een mes te nemen, en wanneer Nate daarna achteruit deinst snijdt ze met het mes in haar eigen arm. Naar eigen zeggen achteraf deed ze dit om te vermijden dat Nate haar fysiek zou aanvallen. Door die gebeurtenissen kan het zijn dat zoals in de literatuur gezegd wordt de link tussen haar transidentiteit en psychologische ziekten weer gelegd wordt.

Conclusie en discussie

De laatste jaren is de aanwezigheid van transpersonen in fictieseries de hoogte ingegaan. Hoewel die toename zeker positief nieuws is, ging die toename niet altijd gepaard met een verbetering van de kwaliteit van die representaties. Representaties van transpersonen bleven geplaagd door stereotiepe en vlakke personages die er niet in slaagden om de complexiteit van de geleefde ervaringen van een transpersoon over te brengen op een publiek. Deze paper had daarom het doel te onderzoeken op welke manier transpersonen in hedendaagse populaire fictieseries gerepresenteerd worden. Specifieker wouden we te weten komen welke representatiepraktijken gebruikt werden in deze series.

Een belangrijke representatiepraktijk in de recente fictieseries die we bekeken hebben is het feit dat het grootste deel van de transpersonages verschuiven van vlakke personages die niet buiten de stereotiepen treden, naar complexe en meer gelaagde personages die erin slagen om nuance te brengen. Hoewel de personages misschien nog geen volledige weerspiegeling zijn van de realiteit, als dat al kan, komen ze toch in de buurt van echte en geleefde ervaringen. Dit zou samen kunnen hangen met het feit dat de actrices in deze series allemaal transvrouwen zijn, en dat hier dus geen cisgender mannen meer voor gecast zijn. Naast de actrices was er een aanwezigheid van verschillende trans creatives in het productie- en schrijfteam waardoor de geleefde ervaring en kennis van zowel de actrices als van creatives is meegenomen in het creatief proces, wat alleen maar kan hebben bijgedragen aan de kwaliteit van de personages. De actrices hoeven het trans-zijn niet te spelen, wat automatisch meer authenticiteit naar het scherm brengt. Narratieven waarin de transidentiteit van de personages centraal staan zijn er wel, maar ze zijn niet het enige narratief, waardoor *transness* een deel wordt van het geheel, en niet langer de essentie van het personage.

Ondanks het feit dat de personages meer diepgang en complexiteit tonen zijn er nog steeds stereotyperende representatiepraktijken aanwezig, al is het meestal in een minder extreme of licht andere vorm. Eén van die stereotyperende representatiepraktijken is het volgen van het *wrong body* discours. Bijna alle personages hebben ofwel een 'volledige' transitie doorlopen, willen die transitie doorlopen maar hebben er de middelen niet voor of doorlopen de 'laatste stap' tijdens de loop van de serie. De personages die de middelen niet hebben voor een volledige transitie drukken geregeld hun ongenoegen uit over hun lichaam. De ene uitzondering is een tiener die te jong is om een geslachtsbevestigende operatie te ondergaan. Zij geeft in de serie niet aan of ze dit al dan niet zou willen. Haar relatie ten opzichte van gender is wel anders dan bij de andere personages, want hoewel ze aan de hand van seks met mannen bevestiging zoekt van haar vrouwelijkheid, zegt ze zelf dat ze niet langer vrouwelijkheid wil bereiken, maar vernietigen. Bijna alle personages hebben er dus voor gekozen - of willen ervoor kiezen - een overgang te maken, waardoor de hegemonische

genderbinariteit ook in recente series grotendeels in stand wordt gehouden, en *queerness* en transgressie ook beperkt blijft (Schuh, 2006.) Daardoor houden ook de huidige makers het transnormatieve narratief in stand (Capuzza & Spencer, 2016; McLaren, 2018). Aanvullend komt het medische aspect in alle series op bepaalde momenten op de voorgrond. Zo is er zowel in *Sense8* als in *Euphoria* een shot waarin de personages zichzelf hormonen toedienen als één van de eerste scènes waarin het personage voorkomt. Ook al is dit een belangrijk deel van de dagelijkse realiteit van transpersonen, zorgen de makers ervoor dat de transidentiteit van de personages al duidelijk is, nog voor we de personages leren kennen. Verder zijn er nog steeds medische verhaallijnen die centraal staan bij personages, al zijn het niet de enige verhaallijnen voor die personages. Een belangrijke evolutie in de representatiepraktijk rond medicalisering is het feit dat de genderbevestigende operatie niet langer als snelle totaaloplossing wordt voorgesteld van alle problemen die dat personage heeft. Hoewel een transitie vroeger meestal als totaaloplossing werd gezien, zonder aandacht voor de context zoals acceptatie binnen de maatschappij en discriminatie is er nu wel aandacht voor de repercussies en het totaalbeeld (Keegan, 2013).

Een representatiepraktijk die niet langer terug te vinden is in zijn originele vorm is het objectificeren en onthullen van de lichamen van transvrouwen. Er wordt geen gebruik gemaakt van onthullingscènes en ook spiegelscènes waarin we de onvrede van transpersonen ten aanzien van hun lichaam zien in de klassieke zin zijn afwezig in de series die we bekeken hebben. Er zijn zeker nog scènes waarin de personages gedurende langere periodes in de spiegel kijken, maar die hebben als connotatie eerder *empowerment* dan walging. Ook worden transvrouwen niet langer enkel hypervrouwelijk afgebeeld, enkel in de serie *Pose* blijft dit enerzijds tot stand, echter kunnen we dit deels verantwoorden met context, omdat deze serie zich afspeelt in de jaren 80 en draait rond de ballroomcultuur. Hoewel er nog steeds naaktheid getoond wordt staat deze naaktheid niet langer in het teken van het objectificeren van de lichamen van transpersonen. Geslachtsdelen worden niet langer expliciet getoond, wanneer dit wel het geval is zijn dit korte flitsen in plaats van langgerekte close-ups. De grenzen rond naaktheid zijn verschoven, waardoor ook cispersonen vaker naakt te zien zijn, en in de series waar in het algemeen weinig naakt te zien is worden ook transpersonen niet naakt getoond. Transpersonen worden dus niet langer gebruikt als sensationeel subject om een voyeuristisch publiek tevreden te stellen of een shockeffect te creëren, zoals vroeger wel het geval was (Dawson, 2015; Seid, 2014)

Daarnaast deïnen producers en schrijvers niet langer terug van het afbeelden van transpersonen in romantische en seksuele relaties. De heteroseksualisering van seks en relaties van transpersonen die in veel vroegere series aanwezig is verdwijnt niet volledig, maar vermindert wel. De seksuele oriëntatie van de personages is diverser (zowel lesbisch als bi- of panseksueel en heteroseksueel), en de seksuele

activiteit is veel subversiever dan voorheen. Enkel in Pose wordt vastgehouden aan de heteroseksuele normen, maar hier moeten we ook de zeitgeist waarin het programma zich afspeelt in het achterhoofd houden. Op vlak van romantiek is de evolutie minder groot. Slechts één personage zit in een stabiele en langdurige relatie. De andere personages hebben ofwel een gebrek aan romantische verhaallijnen, ofwel zijn die relaties onstabiel, giftig en ongezond. De afwezigheid van romantische verhaallijnen is vooral een issue in pose, maar ook hier moeten we de zeitgeist in rekening nemen, al is het geen excuus, maar in Pose is het element familie ook belangrijker dan romantische liefde volgens de makers (Feder & Scholder, 2020). Op vlak van relationele en romantische narratieven is er zeker ruimte voor verbetering.

Het afbeelden van transvrouwen als sekswerkers blijft aanwezig in recente fictieseries, al is het aantal wel sterk verminderd. Ook wordt het feit dat transvrouwen vaak als beroep sekswerkers zijn niet langer gewoon als 'status quo' geprofileerd, maar wordt er duidelijk gemaakt dat prostitutie in dit geval een optie is voor transvrouwen die anders weinig opties hebben om geld te verdienen en zichzelf te onderhouden, waar die verklaring en nuance in oudere series en films niet gegeven werd (Abbott, 2013). Echter wordt het narratief in Pose wel gekenmerkt door de vrouwen die hun geld verdienen met sekswerker te reduceren tot slachtoffers die gered moeten worden uit de prostitutie, waardoor het emancipatorisch aspect van prostitutie, zoals de zelfstandigheid die de vrouwen erdoor verkrijgen, en prostitutie als omgeving waar transvrouwen bewonderd worden in een maatschappij die hen anderzijds vaak marginaliseert, compleet vergeten wordt.

Een laatste representatiepraktijk die daarbij aansluit, die ook in hedendaagse populaire fictieseries blijft voorkomen, is het reduceren van transpersonen tot slachtoffers en het plegen van geweld ten aanzien van transpersonen. Volgens de literatuur zou er een shift geweest zijn waarbij recente representatie vooral verbaal geweld en micro-agressies zou bevatten, waar dat bij oudere representaties vooral fysiek geweld en moord is (Parsemain, 2019). Toch blijft fysiek geweld ten aanzien van transpersonen ook aanwezig in recente series, waaronder die in het corpus. Het verschil zit vooral in het feit dat personages vroeger gereduceerd werden tot passieve slachtoffers, terwijl de personages nu vaak meer agency krijgen, weerstand bieden tegen zowel agressie als discriminatie en het geweld hen niet langer definieert. Transpersonen worden echter wel vaak misgenderd, gediscrimineert en bij hun *deadname* genoemd. Echter worden de mensen die hen verbaal beledigen steeds afgeschilderd als boosdoeners, waarmee het signaal wordt gegeven dat die praktijken verkeerd zijn. Wanneer geweld wordt gepleegd ten aanzien van transpersonen worden ze dus niet gereduceerd tot passieve slachtoffers, echter werd in oudere representaties geweld ten aanzien van transpersonen ook vaak geassocieerd met het feit dat die personages psychologische problemen hebben. We zien in recente representaties dat het discours dat transpersonen psychologische problemen hebben nog

steeds aanwezig is in recente series, maar dat andere series dan weer verzet bieden tegen dit beeld. De moeder van Nomi in *Sense8* wordt voorgesteld als de bad guy wanneer ze zegt dat Nomi trans is als gevolg van psychologische problemen, terwijl In *Euphoria* het transpersonage Jules aan zelfverminking doet en naar de psychiatrie wordt gestuurd als kind. Ook hier is het belangrijk om te kaderen dat Jules misschien geestelijke gezondheidsproblemen heeft, maar dat de serie niet de directe connectie maakt met haar transidentiteit. Natuurlijk zullen sommige kijkers die connectie zelf maken. Daarnaast is Jules echter veel meer dan de staat van haar mentale gezondheid.

In het kort kunnen we dus zeggen, dat desondanks de aanwezigheid van bepaalde stereotiepe representatiepraktijken, al dan niet in een andere vorm dan vroeger, het belangrijkste punt van vooruitgang is dat de personages niet langer gedefinieerd worden door die stereotiepen. De personages die we onderzocht hebben zijn dan misschien geen perfecte afbeeldingen, maar door de ervaring en authenticiteit die de transactrices en de transpersonen binnen het productieteam naar het scherm brengen worden personages in het leven geroepen die veel gelaagder zijn. De series *Euphoria*, *Pose* en *Sense8* zijn een grote stap voorwaarts naar een realistische en geleefde representatie van transpersonen op het kleine scherm.

Natuurlijk blijft een kwalitatief onderzoek op kleine schaal zoals deze paper een subjectief gegeven is. Het beoordelen van representatiepraktijken als kwalitatief is dat ook. Hierdoor zou het gunstig zijn om op grotere schaal, en met een grotere diversiteit aan series te bekijken of alle series diezelfde vooruitgang tonen. Binnen de analyse zelf was er ook potentieel op een nog diepere manier te analyseren, echter zou dit de analyse te ruim maken voor de scope van deze paper. Specifieke case studies van series zoals *Euphoria* en *Pose* zouden daarom ook nog meer in-depth inzichten kunnen brengen in de manier waarop transpersonen worden gerepresenteerd in recente en populaire fictieseries. Daarnaast zijn alle series die we bekeken hebben in deze paper gemaakt binnen een Noord-Amerikaanse context. Daarom kan het zeker interessant zijn om met een ruimere scope ook series te bekijken die gemaakt zijn in een andere culturele context, en kijken of er al dan niet verschillende representatiepraktijken te zien zijn dan degene die wij geïdentificeerd hebben in deze paper.

Het feit dat series zoals *Pose* veel lof krijgen is ook zeker terecht, aangezien het de verhalen van zowel zwarte als latinx transvrouwen toont, met transactrices in de hoofdrol en geschreven en geregisseerd is door transpersonen. Het feit dat een serie met die achtergrond getoond wordt op een commercieel netwerk is sowieso een positieve evolutie. Echter blijft het belangrijk om te blijven opkomen voor transpersonen in het echte leven. Zoals we reeds eerder hebben aangehaald in deze paper zorgt de toegenomen zichtbaarheid van transpersonen op televisie voor een gevoel van emancipatie, waardoor

transpersonen ook op straat zichtbaarder worden. Met die extra zichtbaarheid komt ook een toegenomen hoeveelheid aan transfoob geweld. We moeten als maatschappij sceptisch blijven ten opzichte van het feit dat de representatie van transpersonen in de media misschien vooruit gaat, terwijl transpersonen in hun dagelijks leven nog steeds slecht behandeld worden. Positieve veranderingen en vooruitgang op vlak van representatie in de media is een begin, maar die positieve verandering in representatie heeft enkel een invloed wanneer ze deel uitmaakt van een grotere maatschappelijke verandering waarin we als maatschappij verandering brengen in de manier waarop transpersonen behandeld worden. Representatie is slechts één middel om dat doel te bereiken.

Bibliografie

Academische bronnen

- Aultman, B. (2014). Cisgender. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 61–62. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399614>
- Abbott, T. B. (2013). The Trans/Romance Dilemma in Transamerica and Other Films. *The Journal of American Culture*, 36(1), 32–41. <https://doi.org/10.1111/jacc.12011>
- Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge.
- Burdge, B. J. (2007). Bending gender, ending gender: theoretical foundations for social work practice with the transgender community. *Social Work*, 52(3), 243–50.
- Bussell, Sevan. 2012. “Why We Use the Asterisk.” *Candiusell Corner*, October 2. <http://candiusellcorner.blogspot.com/2012/10/why-we-use-asterisk-sevan.html>.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. London, UK: Routledge.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*. New York, NY: Taylor & Francis.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York, NY: Routledge.
- Capuzza, J. C., & Spencer, L. G. (2016). Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series. *Communication Quarterly*, 65(2), 214–230. <https://doi.org/10.1080/01463373.2016.1221438>
- Cavalcante, A. (2017). Breaking Into Transgender Life: Transgender Audiences' Experiences With “First of Its Kind” Visibility in Popular Media. *Communication, Culture & Critique*, 10(3), 538–555. <https://doi.org/10.1111/cccr.12165>
- Chen, J., & Olivares, L. (2014). Transmedia. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 245–248. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400172>
- Connell, R.W. (1987). *Gender & power*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd
- Copier, L., & Steinbock, E. (2017). On not really being there: trans* presence/absence in Dallas Buyers Club. *Feminist Media Studies*, 18(5), 923–941. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1393833>
- Creeber, G. (2006). The joy of text?: Television and textual analysis. *Critical studies in television*, 1(1), 81–88.
- Davis, G., & Needham, G. (2008). *Queer TV: Theories, Histories, Politics*. New York, NY: Taylor & Francis.
- Diamond, M. (2002). Sex and Gender are Different: Sexual Identity and Gender Identity are Different. *Clinical Child Psychology and Psychiatry*, 7(3), 320–334. <https://doi.org/10.1177/1359104502007003002>
- Ekins, R., & King, D. (2005). Virginia Prince: Transgender Pioneer. *International Journal of Transgenderism*, 8(4), 5–15. https://doi.org/10.1300/j485v08n04_02

- Engdahl, U. (2014). Wrong Body. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 267–269. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400226>
- Foucault, M. (1980). *The history of sexuality: An introduction*. New York, Viking.
- Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York, NY: Basic Books.
- Gagnon, J.H., & Simon, W. (1973). *Sexual conduct: The social origins of human sexuality*. Chicago: Aldine.
- Gerbner, G., & Gross, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of communication*, 26(2), 172-199.
- Gerdes, K. (2014). Performativity. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 148–150. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399866>
- Gillig, T. K., Rosenthal, E. L., Murphy, S. T., & Folb, K. L. (2017). More than a Media Moment: The Influence of Televised Verhaallijnen on Viewers' Attitudes toward Transgender People and Policies. *Sex Roles*, 78(7-8), 515–527. <https://doi.org/10.1007/s11199-017-0816-1>
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, NY: NYU Press.
- Halberstam, J. (2018). *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland, CA: University of California Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, UK: SAGE Publications.
- Hardacker, C., Ducheny, K., & Houlberg, M. (Eds.). (2018). *Transgender and Gender Nonconforming Health and Aging*. Springer.
- Horak, L. (2017). Cross-Dressing and Transgender Representation in Swedish Cinema, 1908–2017. *European Journal of Scandinavian Studies*, 47(2). <https://doi.org/10.1515/ejss-2017-0025>
- IMEC, De Marez, L., & Vandendriessche, K. (2019). Digimeter. <https://www.imec.be/static/f6fe6fa9efafc16bd174620ca1f90376/476531-IMEC-Digimeter-Rapport%202020-WEB.PDF>
- Keegan, C. M. (2013). Moving bodies: Sympathetic migrations in transgender narrativity. *Genders*, (57).
- Keegan, C. M. (2016a). Revisitation: a trans phenomenology of the media image. *MedieKultur: Journal of media and communication research*, 32(61), 26–41. <https://doi.org/10.7146/mediekultur.v32i61.22414>
- Keegan, C. M. (2016b). Tongues without Bodies. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 3(3-4), 605–610. <https://doi.org/10.1215/23289252-3545275>
- Larsen, P. (2013). Mediated fictions. In *A handbook of media and communication research* (pp. 145-166). Routledge.

- Lester, P. M. (2015). From abomination to indifference: A visual analysis of transgender stereotypes in the media. *Transgender communication: Histories, trends, and trajectories*, 143-154.
- Leung, H. H. (2012). Trans on Screen. *Transgender China*, , 183–198. https://doi.org/10.1057/9781137082503_7
- Love, H. (2014). Queer. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 172–176. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399938>
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. Sage.
- McLaren, J. T. (2018). "Recognize Me": An Analysis of Transgender Media Representation.
- Miller, J. R. (2012). *Crossdressing Cinema: an Analysis of Transgender Representation in Film*.
- Miller, K. (2005). *Communication theories. USA: Macgraw-Hill*.
- Miller, Q. (2014). Television. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 216–219. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400064>
- Motmans, J. (2009). De intrede van "trans" in genderstudies en sociale bewegingen. *Verslagen van het centrum van genderstudies: UGENT* (Vol. 18, pp. 39–58). Gent: UGent.
- Motmans, J., & Longman, C. H. (2017). Wat maakt het verschil? Een genderkritisch perspectief op het thema intersekse. *Tijdschrift voor seksuologie*, 42(2), 68–77.
- Murib, Z. (2014). LGBT. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 118–120. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399776>
- Parsemain, A. L. (2019). *The Pedagogy of Queer TV*. Springer Publishing.
- Phillips, J. (2006). *Transgender On Screen*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Poole, R. J. (2017). Towards a Queer Futurity: New Trans Television. *European journal of American studies*, 12(2). <https://doi.org/10.4000/ejas.12093>
- Rigney, M. (2003). Brandon goes to Hollywood: "Boys Don't Cry" and the Transgender Body in Film. *Film Criticism*, 28(2), 4–23. Geraadpleegd van <http://www.jstor.org/stable/44019160>
- Rodriguez, J. A. (2019). Lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer media: key narratives, future directions. *Sociology Compass*, 13(4), e12675.
- Richardson, N. (2016). *Transgressive bodies: Representations in film and popular culture*. Burlington, VT: Ashgate Pub
- Roose, H. & Meuleman, B. (2014). *Methodologie van de sociale wetenschappen. Een inleiding*. Gent: Academia Press
- SandercocK, T. (2015). Transing the small screen: Loving and hating transgender youth in *Glee* and *Degrassi*. *Journal of Gender Studies*, 24(4), 436-452.

- Sanger, T. (2010). Beyond Gender and Sexuality Binaries in Sociological Theory The Case for Transgender Inclusion. In T. Sanger, & S. Hines (Eds.), *Transgender Identities* (pp. 259–276). <https://doi.org/10.4324/9780203856147>
- Saunders, K. (2014). Gender-defined spaces, places and tropes: Contemporary transgender representation in tomboy and romeos. *Journal of European Popular Culture*, 5(2), 181-193.
- Schoonover, K., & Galt, R. (2016). *Queer cinema in the world*. Duke University Press.
- Schuh, C. A. (2006). Being Lisa: Discourses of gender and transsexual identity. *Kaleidoscope: A graduate journal of qualitative communication research*, 5, 35–56.
- Seid, D. M. (2014). Reveal. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 176–177. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399947>
- Shively, M. G., & De Cecco, J. P. (1977). Components of Sexual Identity. *Journal of Homosexuality*, 3(1), 41–48. https://doi.org/10.1300/j082v03n01_04
- Siebler, K. (2012). Transgender Transitions: Sex/Gender Binaries in the Digital Age. *Journal of Gay & Lesbian Mental Health* 16(1), 74-99.
- Singh, A. A. (2018). *The queer and transgender resilience workbook: Skills for navigating sexual orientation and gender expression*. New Harbinger Publications.
- Stryker, S. (2004). Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 10(2), 212-215. Duke University Press. Retrieved March 22, 2019, from Project MUSE database.
- Stryker, S., & Whittle, S. (Eds.). (2006). *The Transgender Studies Reader*. New York, NY: Routledge.
- Tompkins, A. (2014). Asterisk. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 26–27. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399497>
- Tuchman, G. (2000). The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. *Culture and Politics*, 150–174. https://doi.org/10.1007/978-1-349-62397-6_9
- Valentine, D. (2014). Identity. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 103–106. <https://doi.org/10.1215/23289252-2399749>
- Vartabedian, J. (2017). Bodies and desires on the internet: An approach to trans women sex workers' websites. *Sexualities*, 22(1–2), 224–243. <https://doi.org/10.1177/1363460717713381>
- Vidal-Ortiz, S. (2014). Whiteness. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 264–266. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400217>
- West, C. & Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & society*, 1(2), 125-151
- Wieringa, S. E. (2014). Symbolic Subversion. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 210–212. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400046>
- Williams, C. (2014). Transgender. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 1(1-2), 232–234. <https://doi.org/10.1215/23289252-2400136>

Andere bronnen

Defining LGBTQ. (z.d).. Geraadpleegd op 23 maart 2019, van <https://gaycenter.org/about/lgbtq/>

Feder, S. & Scholder, A. (Producent) & Feder, S. (Regisseur). (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [Film]. New York, Verenigde Staten: Field of Vision.

Victims or Villains: Examining Ten Years of Transgender Images on Television. (2013). GLAAD. <https://www.glaad.org/publications/victims-or-villains-examining-ten-years-transgender-images-television>

GLAAD. (2017-2018). *Where We Are On TV*. Geraadpleegd van <https://www.glaad.org/whereweareontv17>

GLAAD. (2018-2019). *Where We Are On TV*. Geraadpleegd van <https://www.glaad.org/whereweareontv18>

Bijlagen

Bijlage 1: Sequentieanalyse Sense8	p. 2 – 38
Bijlage 2: Sequentieanalyse Euphoria	p. 39 – 74
Bijlage 3: Sequentieanalyse Pose	p. 75 – 142
Bijlage 4: Groepering codes analyse	p. 143 – 179