

“I THINK WOMEN CAN DO ANYTHING.”

EEN KWALITATIEF TEKSTUEEL VERGELIJKEND ONDERZOEK
NAAR DE REPRESENTATIE VAN VROUWEN IN *CHARLIE’S ANGELS*
UIT 2000 EN 2019.

Wetenschappelijke verhandeling

Aantal woorden: 26.837

Jasmine Lietaert

Stamnummer: 01604872

Promotor: Prof. Dr. Stijn Joye

Commissaris: Susan Vertoont

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Communicatiewetenschappen
afstudeerrichting Film- en Televisiestudies

Academiejaar: 2019 – 2020



Inzagerecht in de masterproef (*)

Ondergetekende,

Liettaert Yasmine

geeft hierbij toelating / ~~geen toelating~~ (**) aan derden, niet-behorend tot de
examencommissie, om ~~zijn~~ / haar (**) proefschrift in te zien.

Datum en handtekening

07/08/2020

Liettaert Yasmine

Deze toelating geeft aan derden tevens het recht om delen uit de scriptie/masterproef te
reproducen of te citeren, uiteraard mits correcte bronvermelding.

(*) Deze ondertekende toelating wordt in zoveel exemplaren opgemaakt als het aantal exemplaren van de
scriptie/masterproef die moet worden ingediend.

Het blad moet ingebonden worden samen met de scriptie onmiddellijk na de kaft.

(**) schrappen wat niet past.

Abstract

Het lijkt erop dat vrouwen in Hollywood-actiefilms tegenwoordig niet meer moeten onderdoen voor hun mannelijke collega's op vlak van representatie en rolinvulling. Maar worden vrouwelijke personages ook minder geseksualiseerd gerepresenteerd vergeleken met vroeger? Uit wetenschappelijk onderzoek blijkt het tegendeel waar. Dit is echter een problematische ontwikkeling, gezien hun maatschappelijke functie als rolmodel voor het publiek. Een bijkomende problematiek in de Hollywood-filmindustrie is dat vrouwen op het productionele filmniveau nog steeds ondervertegenwoordigd zijn, ondanks hun gesuggereerde positieve invloed op de representatie van vrouwelijke filmpersonages. Derhalve omvat dit onderzoek een casestudy, waarbij we trachten te achterhalen of de representatie van vrouwen, op filmisch en productioneel niveau, in *Charlie's Angels* uit 2019 al dan niet verschilt vergeleken met de filmversie uit 2000. Voor het theoretische kader vertrekken we vanuit een postfeministisch perspectief, waarbij we verwijzen naar concepten als *male gaze* en de seksualisering van het vrouwelijke personage. Vervolgens beslaat het empirische luik een analyse van zowel de productionele als visuele kenmerken van beide *Charlie's Angels*-films, waarbij we in het bijzonder focussen op het theoretisch onderbelichte topic van de cinematografie. Het onderzoek werd uitgevoerd aan de hand van een kwalitatief tekstuele analyse. Die toonde aan dat de cinematografie wel degelijk bijdraagt tot een geseksualiseerde representatie van filmpersonages, maar dat die manier van representeren beduidend minder aanwezig is in *Charlie's Angels* uit 2019. Wellicht speelt het hogere aantal vrouwen, op het productionele niveau van deze filmversie, hierbij een rol.

Voorwoord

Graag had ik alle mensen, die hebben bijgedragen tot de verwezenlijking van deze masterproef, bedankt. Om te beginnen mijn promotor, Prof. Dr. Stijn Joye, die mij heeft bijgestaan voor de structuur en opbouw van dit werk, alsook steeds klaarstond voor het beantwoorden van mijn praktische vragen. Bij twijfel of problemen kon ik ten allen tijde terugvallen op zijn advies. Daarnaast kon ik rekenen op de begeleiding van Prof. Dr. Jono Van Belle inzake theoretisch inzicht en wetenschappelijke achtergrond.

Ik wil ook mijn grootouders Roland en Ivette bedanken voor het nalezen van mijn masterproef en het aanbrengen van de nodige correcties. Tot slot was mijn mama Rose mijn rots in de branding doorheen mijn opleiding, bij wie ik altijd terecht kon voor een luisterend oor en mentale steun, waarvoor mijn oprechte dank.

Inhoudsopgave

Abstract	I
Voorwoord	II
Inhoudsopgave	III
Lijst van illustraties	V
Inleiding	1
DEEL 1: Literatuurstudie	3
1. De representatie van vrouwen binnen een postfeministische mediacultuur.....	3
2. Vrouwelijke personages in Hollywood-films door de jaren heen.....	5
2.1. Het aantal vrouwelijke personages op het scherm en hun rolinvulling.....	5
2.2. De visuele representatie van de actieheldin.....	8
2.2.1. Feministische filmkritiek: de <i>male gaze</i> en de seksualisering van het vrouwelijke lichaam.....	10
2.2.2. Het sturende effect van de cinematografie.....	14
3. Vrouwen achter de schermen in Hollywood	16
3.1. Vertegenwoordiging en functies door de jaren heen	16
3.2. De impact van een onevenwichtige genderverdeling op productioneel niveau.....	18
DEEL 2: Methodologie	20
1. <i>Charlie's Angels</i> als ideale casestudy	20
2. Het filmanalysemodel volgens Chris Vos	21
3. Kwalitatief tekstuele analyse: formele analyse	22
4. Onderzoeksdesign.....	25
4.1. Selectie van onderzoeksobjecten	25
4.2. Verloop van het onderzoek.....	26
DEEL 3: Analyse.....	30
1. Productionele kenmerken	30
1.1. Crewleden betrokken bij de ontwikkeling en beeldvorming van de films	30
1.2. Geaccrediteerde castleden	32
1.3. Conclusie.....	33
2. Narratief-ideologische analyse.....	34
2.1. Invulling en representatie van de vrouwelijke personages	34
2.2. Interacties & relaties tussen de mannelijke en vrouwelijke personages	38
3. Cinematografische analyse.....	42
3.1. Cadrage.....	44
3.2. Framing en scherptediepte	49
3.3. Camerabewegingen.....	51

3.4. Slow-motion.....	54
Algemeen besluit & verdere aanbevelingen	57
Bibliografie	59
Bijlagen.....	I
Bijlage 1: Gendergebonden productionele kenmerken van <i>Charlie's Angels</i> (2000) en <i>Charlie's Angels</i> (2019)	I
Bijlage 2: Narratief-ideologische sequentieanalyse <i>Charlie's Angels</i> (2000).....	III
Bijlage 3: Cinematografische analyse <i>Charlie's Angels</i> (2000).....	XXVI
Bijlage 4: Narratief-ideologische sequentieanalyse <i>Charlie's Angels</i> (2019).....	XL
Bijlage 5: Cinematografische analyse <i>Charlie's Angels</i> (2019).....	LXI

Lijst van illustraties

Afbeeldingen

Afb. 1: Dylan likt aan het stuurwiel (CA2000).	37
Afb. 2: Mr. Fleming intimideert Elena (CA2019).	38
Afb. 3: Eric Knox kust Dylan (CA2000).	39
Afb. 4: halsketting rond Elena's nek (CA2019).	41
Afb. 5: Dylan kijkt op naar Bosley (CA2000).	41
Afb. 6: Bosley spreekt de Angels toe (CA2000).	41
Afb. 7: Alex herstelt intercom (CA2000).	44
Afb. 8: intrede in Corwins bedrijf (CA2000).	44
Afb. 9: Dylans kuit (CA2000).	45
Afb. 10: toelichting aanpak missie (CA2000).	45
Afb. 11: Sabina overmeestert Jonny (CA2019).	46
Afb. 12: Sabina verbergt de ID-kaart (CA2019).	46
Afb. 13: Sabina eet suggestief een bes (CA2019).	46
Afb. 14: Jonny streelt Sabina's been (CA2019).	47
Afb. 15: Natalie begroet het doelwit (CA2000).	47
Afb. 16: Dylan als pitstop girl (CA2000).	47
Afb. 17: Jane op de dansvloer (CA2019).	48
Afb. 18: Janes trap naar Hodak (CA2019).	48
Afb. 19: Intrede in Corwins bedrijf (CA2000).	49
Afb. 20: toespraak Alex (CA2000).	50
Afb. 21: Natalie kleedt zich om, 1 (CA2000).	50
Afb. 22: Natalie kleedt zich om, 2 (CA2000).	50
Afb. 23: Sabina grijpt Jonny (CA2019).	50
Afb. 24: dialoog Jason en Alex (CA2000).	51
Afb. 25: Alex in de massageruimte (CA2000).	52
Afb. 26: Dylan wordt wakker (CA2000).	52
Afb. 27: Sabina zit nonchalant neer (CA2019).	52
Afb. 28: Sabina's boezem (CA2019).	53
Afb. 29: hand rond Sabina's been (CA2019).	53
Afb. 30: Janes heupbeweging (CA2019).	53
Afb. 31: Alex schudt haar haren los (CA2000).	54
Afb. 32: Natalie loopt het strand op (CA2000).	54
Afb. 33: uittrekken van de wetsuits (CA2000).	55

Afb. 34: Natalies 'running man' (CA2000).	55
Afb. 35: Natalie verleidt Pete (CA2000).....	55
Afb. 36: Dylan begroet Chad (CA2000).....	56
Afb. 37: Langston opent Janes blouse (CA2019).	56

Figuren

Figuur 1: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke crewleden in CA2000.	31
Figuur 2: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke crewleden in CA2019.	31
Figuur 3: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke Bosley's in CA2019.	32
Figuur 4: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke complices van de Angels in CA2019.....	33
Figuur 5: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke castleden in CA2000.	33
Figuur 6: procentuele verhouding aantal mannelijke/ vrouwelijke castleden in CA2019.	33
Figuur 7: procentuele verhouding totale aantal mannen/ vrouwen in CA2000.	34
Figuur 8: procentuele verhouding totale aantal mannen/ vrouwen in CA2019.	34

Tabellen

Tabel 1: soorten en aantal geïdentificeerde cinematografische parameters in CA2000 en CA2019 die bijdragen tot een geseksualiseerde representatie van de vrouwelijke personages.....	43
--	----

Inleiding

Atomic Blonde (2017), *Red Sparrow* (2018) en *Charlie's Angels* (2019) zijn slechts enkele voorbeelden van recente Hollywood-actiefilms met vrouwen in de hoofdrol. De snel gemonteerde filmtrailers geven het publiek de indruk dat ze een vrijgevochten vrouw, die het gebruik van geweld niet schuwt om zichzelf te verdedigen, te zien zullen krijgen. Deze manier van representeren suggereert dat vrouwen in Hollywood-actiefilms uit de 21^e eeuw op gelijke voet komen te staan met hun mannelijke collega's, die stevast als moedige helden worden gerepresenteerd (Chia, 2013). Maar komen vrouwen tegenwoordig werkelijk minder stereotypisch en geseksualiseerd in beeld dan voorheen? Binnen het wetenschappelijk onderzoeksveld blijkt er geen consensus wat betreft de ogenschijnlijke positieve evolutie in representatie van vrouwelijke filmpersonages. Het lijkt er inderdaad op dat het belang (Smelik, 2009) en de invulling (Brown, 1996; Taylor & Setters, 2001) van de filmrollen voor vrouwen door de jaren heen in de positieve zin is veranderd. Desondanks zijn er eveneens bevindingen die duiden op de bestendiging van een bepaalde stereotypische manier van representeren. Zo stelde Levy in 2006 dat het vrouwelijk lichaam steeds vaker naakt en op erotische wijze wordt voorgesteld. Aangezien de vrouwelijke personages in actiefilms vaak fungeren als rolmodel voor de kijkers (Taylor & Setters, 2011), zou een continue geobjectiveerde representatie van vrouwen op termijn als de norm beschouwd kunnen worden. Dit is dus een problematische vaststelling, die verder onderzocht dient te worden.

Deze suggestie blijkt eveneens van toepassing op bevindingen omtrent de representatie van vrouwen achter de schermen in de filmsector. Verschillende onderzoeken, onder meer van Lauzen (2018), toonden immers aan dat vrouwen op productioneel niveau nog steeds ondervertegenwoordigd zijn. Nochtans blijken vrouwen in productionele functies van belang voor de manier waarop de vrouwelijke personages gerepresenteerd worden (Smelik, 2009). Deze issues onderschrijven dan ook de maatschappelijke relevantie van dit onderzoek, dat een casestudy van twee *Charlie's Angels*-films omvat. Teneinde zowel het filmische als productionele aspect mee in rekening te brengen, vertrekt het onderzoek vanuit volgende onderzoeksvraag: 'Hoe worden vrouwen gerepresenteerd in de *Charlie's Angels*-films uit 2000 en 2019?' Hieraan zijn drie deelvragen verbonden: (1) Hoe zijn vrouwen vertegenwoordigd op productioneel niveau? (2) Wat is de narratief-ideologische invulling van de vrouwelijke personages? (3) Welke rol speelt de cinematografie in het al dan niet geseksualiseerd representeren van de vrouwelijke personages?

Vervolgens benaderen we de casestudy in het licht van het toenemende aantal feministisch geïnspireerde sociale dynamieken, die ingaan tegen seksualiserende representaties en andere denigrerende praktijken tegenover vrouwen. Zo zijn er de #MeToo-beweging uit 2017

(Boyle, 2019), de steeds luider klinkende vraag naar gelijkheid tussen mannen en vrouwen, inclusief de manier waarop beide genders gerepresenteerd worden in de media (Padovani, 2018), en vooruitstrevende sociale mediatrends zoals *body positivity* (Cohen, Newton-John & Slater, 2020). Opmerkelijk genoeg wordt het online plaatsen van weinig verhullende foto's aangevoerd als de voorgeschreven praktijk om aan deze trends deel te nemen. Vrouwen worden met andere woorden gemotiveerd om aan zelfobjectivering te doen, zij het onder de noemer van emancipatie, keuzevrijheid en uitingen van trots over het eigen lichaam (Marinucci, 2005; Gill, 2007b). Deze paradox lijkt eigen aan het postfeminisme (McRobbie, 2009), dat bijgevolg als theoretische invalshoek voor het onderzoek gebruikt wordt. Verder steunt het theoretisch kader op kernconcepten als *male gaze* (Mulvey, 1975) en seksualisering van het vrouwelijke personage (McKenny & Bigler, 2014).

Daarnaast bestaat het empirische luik uit drie analyseonderdelen: een analyse van de productionele filmkenmerken, een narratief-ideologische analyse en een cinematografische analyse. Omwille van de wetenschappelijke relevantie ligt de focus op het laatste onderdeel, dat tevens het uitgebreidst is. Er zijn immers reeds heel wat onderzoeken en casestudy's uitgevoerd omtrent de representatie van vrouwelijke filmpersonages, waarbij het narratieve aspect van representatie het belangrijkste aandachtspunt vormt. Hierdoor blijft de cinematografische dimensie op de achtergrond, terwijl ook de camera en haar bewegingen cruciaal zijn in het bewerkstelligen van een geobjectiveerde perceptie van vrouwelijke personages (Dow, 2003). Verder is ook het temporele aspect van deze casestudy interessant. In navolging van Vos (1991, 2004) kunnen we immers aannemen dat beide filmversies geproduceerd werden in overeenstemming met de actuele, sociaal-culturele voorkeuren en vereisten binnen de samenleving. Het doel van dit onderzoek is dan ook na te gaan of en hoe de representatie van vrouwen in de film *Charlie's Angels* uit 2019 al dan niet veranderd is op productioneel en filmisch niveau, na een tijdspanne van bijna twee decennia, vergeleken met de filmversie uit 2000.

DEEL 1: Literatuurstudie

1. De representatie van vrouwen binnen een postfeministische mediacultuur

Doorgaans wordt het feminisme opgedeeld in verschillende 'golven', meer bepaald een eerste (1880 – 1920), tweede (1960 – 1970), derde (1980 – 2000) (Wrye, 2009; Chazan & Baldwin, 2016) en vierde (21^e eeuw) feministische golf (Wrye, 2009; Sternadori, 2019). Hoewel deze indeling de meest gangbare lijkt, wordt de periodisering van en het aantal golven niet altijd unaniem onderschreven door onderzoekers binnen de discipline. Het idee achter dit golvenmodel is volgens Chazan en Baldwin (2016) dat elke golf een zogenaamde nieuwe generatie feministen representeert, die telkens strijden voor andere rechten, vrijheden en idealen. Ze geloven echter dat dit model als lineair proces achterhaald is (Chazan & Baldwin, 2016). Bovendien waarschuwt DeJmanee (2016b) dat deze golventheorie een binair denken in de hand werkt, wat een nodeloze antagonistische verhouding tussen de verschillende generaties feministen uitlokt. Hieruit kunnen we afleiden dat, hoewel het golvenmodel niet noodzakelijk onjuist is, het wenselijk lijkt om de ontwikkeling van het feminisme te beschouwen als een evolutionair complementair proces, eerder dan een revolutionaire disruptieve beweging. Zo wordt ook het postfeminisme niet gecategoriseerd als een separate feministische golf, maar als een overkoepelend begrip voor verschillende feministische standpunten (Gill, 2011; Weitz, 2015). McClearen (2015) en Gill (2017) poneren dat deze opvatting de laatste decennia haar grip op het dagelijkse leven heeft vastgezet, en dat we dit discours als hegemoniaal kunnen beschouwen wat betreft de positie van de vrouw in de moderne samenleving. Hoewel postfeministische kenmerken reeds aanwezig leken in populaire media uit begin 1980, werd het begrip pas vanaf 1990 consequent gebruikt om te verwijzen naar een bepaald discursief fenomeen (Faludi, 1992; Tasker & Negra, 2007). Een mogelijke verklaring voor het onduidelijke startpunt van deze stroming kunnen we vinden bij Gill (2007b). Die betoogt dat onderzoek naar postfeministische mediateksten belemmerd wordt doordat de kenmerken van het postfeminisme moeilijk te specificeren zijn. Er is dus gebrek aan een eenduidig onderzoekskader, wat de aanduiding van bepaalde mediateksten als zijnde postfeministisch bemoeilijkt (Gill, 2007b). Het is aannemelijk dat dit probleem voortvloeit uit de dubieuze definitie, eigen aan deze stroming.

Onderzoekers benaderen het postfeminisme onder meer als een antifeministisch standpunt, een specifiek standpunt binnen het feminisme of als een combinatie van beide discourses (Gill, 2007b; Gill, 2011; Weitz, 2015). Binnen het kluwen van mogelijke invullingen voor dit concept, maakt Projansky (2001) een binair onderscheid in de verschillende postfeministische ideeën. Volgens haar dweept de ene stroming postfeministen met vrouwen en het feminisme,

terwijl de andere stroming zich net verzet tegen het feministische gedachtegoed en het idee van vrouwelijke emancipatie (Projansky, 2001). De term postfeminisme is dus een in zichzelf paradoxaal gegeven, waarvan onderzoekers niet tot een consensus lijken te komen wat betreft de ideologische oriëntatie. Bijgevolg creëert dit ook onduidelijkheid over de ware postfeministische idealen, ambities en standpunten. Zo argumenteert McClearen (2015) dat het postfeministische discours de indruk wekt dat gelijkheid tussen mannen en vrouwen tegenwoordig volledig bewerkstelligd is. McRobbie (2009) verwijst hiervoor naar de actuele consumentencultuur die zaken als participatie in vechtpartijen en doelbewust excessief drinkgedrag bij vrouwen aanmoedigt. Het feit dat vrouwen nu ook dergelijk stereotypisch ‘mannelijk’ gedrag ongehindert kunnen stellen, zou namelijk symbool staan voor een gendergelijke samenleving (McRobbie, 2009). In 2001 deed Projansky een gelijkaardige uitspraak: het postfeminisme maakt een culturele voorstelling van het feminisme als “*already successful*” (Projansky, 2001, p. 11) en actief feministisch verzet zou dus niet langer nodig zijn (Projansky, 2001; McRobbie, 2009). Desalniettemin betogen Nash en Grant (2015) dat het postfeminisme niet noodzakelijk apolitiek is. Hiervoor refereren ze naar Lena Dunham, die met haar serie *Girls* (2012-2017) handig gebruikmaakt van het medium televisie om het nog steeds normatieve ideaalbeeld van slanke vrouwen met rondingen op de juiste plaats te bekritisieren (Nash & Grant, 2015). Hieruit volgt dat het begrip ‘emancipatie’ binnen het postfeminisme in de eerste plaats verwijst naar het verhogen van het zelfbeeld bij jonge vrouwen, die vaak worstelen met lichaamskenmerken die als niet-normatief, en dus imperfect, beschouwd worden (Banet-Weiser, 2018).

Deze boodschap staat in schril contrast met de representaties van vrouwen die we tegenwoordig in populaire media en op sociale media voorgeschoteld krijgen. Volgens Dejmanee (2016a) wordt de postfeministische cultuur gekenmerkt door “*the prevalent representation of hypersexualized and self-disciplined female bodies*” (Dejmanee, 2016a, p. 431). Tevens omschrijft Gill (2007a) het begrip ‘vrouwelijkheid’ binnen de huidige postfeministische maatschappij als “*a bodily property*” (geciteerd in: Harrison, 2019, p. 7), waarbij de waarde van een vrouw recht evenredig lijkt te zijn met het feit of ze al dan niet over een ‘sexy’ lichaam beschikt. Er wordt dus een ideaalbeeld naar voren geschoven van vrouwen die jong, slank en conventioneel aantrekkelijk zijn (Dosekun, 2015). Heel wat vrouwelijke personages in Hollywood-actiefilms voldoen dan ook aan deze omschrijving, waaronder Diana in *Wonder Woman* (2017), Lara Croft in *Tomb Raider* (2018), Vers in *Captain Marvel* (2019) en de personages in *Charlie’s Angels* (2019). Deze bevinding is in lijn met Gills (2007b) conclusie dat het postfeminisme enerzijds de autonomie van vrouwen aanmoedigt, met nadruk op de notie van *girl power*, maar anderzijds het vrouwelijk lichaam wederom naar voren schuift als seksueel object. Marinucci (2005) gaat nog een stap verder en beweert dat het

postfeminisme het idee van vrijwillige zelfobjectivering door vrouwen stimuleert, onder het mom van emancipatie en de weg naar gendergelijkheid (Marinucci, 2005). Het plaatsen van uitdagende foto's op sociale media wordt binnen de huidige feministische ideologie namelijk voorgedragen als een middel in de strijd voor emancipatie van de vrouw, aangezien vrouwen op die manier openlijk verkondigen dat ze trots zijn op hun eigen lichaam (Banet-Weiser, 2018). Een aantal onderzoekers verdedigt dan ook het argument dat een geseksualiseerde zelfexpressie net symbool staat voor vrouwelijke emancipatie (Ouellette, 2019). Zo schreef Scott in 2010 dat vrouwen zichzelf als zodoende presenteren op sociale media en andere mediacontent, met het oog op continue kritische feedback. Ze streven er met andere woorden naar om continu beoordeeld en goedgekeurd te worden, met als doel zichzelf steeds te verbeteren (Scott, 2010). Banet-Weiser (2018) verwijst hiernaar als de *"economy of visibility"* (Banet-Weiser, 2018, p. 10), waarbinnen de nadruk ligt op zien en gezien worden en *clicks*, *likes* en volgers als een nieuwe vorm van betaalmiddel fungeren (Banet-Weiser, 2018). Naast een toename in het verspreiden van zelfobjectiverende beelden, blijkt er ook een stijging in het gebruik van op gender gebaseerde denigrerende termen, zoals slet of *bitch*, als expressie van vrouwelijke emancipatie, mede onder invloed van populaire media (LaVoullé & Lewis Ellison, 2017). Toch is dit volgens Marinucci (2005) een stap in de goede richting om de seksuele dubbele standaard uit de weg te gaan, aangezien dit zou getuigen van een goed ontwikkeld feministisch bewustzijn wanneer vrouwen dergelijke termen gebruiken om naar zichzelf te verwijzen. In navolging van deze ontwikkelingen, kunnen we het postfeminisme dus omschrijven als *"seemingly progressive and regressive at the same time"* (Lazar, 2009, p. 396).

2. Vrouwelijke personages in Hollywood-films door de jaren heen

Om na te gaan of de representatie van vrouwelijke filmpersonages werkelijk veranderd is, lijkt het nuttig een omvattend beeld te schetsen van hoe vrouwen door de jaren heen in Hollywood-films gerepresenteerd werden, zowel op vlak van het aantal en de invulling van filmrollen voor vrouwen, als hun visuele representatie.

2.1. Het aantal vrouwelijke personages op het scherm en hun rolinvulling

Tot 1910 verschenen acteurs en actrices anoniem in de eerste filmproducties, en waren ze bekend onder de naam van hun personages of het productiebedrijf waarvoor ze werkten. Zo stond Florence Lawrence bekend als *The Biograph Girl*, Florence Turner als *The Vitagraph Girl* en Mary Pickford als *Little Mary*, allen actrices die we als de eerste grote sterren in de Hollywood-filmindustrie kunnen beschouwen (Hallett, 2007). Maar Dolan (2013) licht toe dat Hollywood tussen 1920 en 1930, door de opkomst van het studiosysteem, een ware transformatie onderging wat betreft haar organisatie en operatie. Vrouwen waren steeds meer op het scherm te zien op basis van een gendergerelateerd sterrenstelsel, dat de voorkeur

gaf aan het bevredigen van de heteroseksuele mannelijke verlangens. Anders gezegd dienden de vrouwelijke personages vooral aan een geïdealiseerde vrouwelijke schoonheid te voldoen, waarvoor ze jong en voldoende aantrekkelijk moesten zijn (Dolan, 2013).

Vanaf 1940 lijken deze representaties te veranderen. Powers, Rothman en Rothman stelden in 1993 vast dat vrouwen tussen 1946 en 1965 actievere rollen werden toegewezen, maar dat die eerder oppervlakkig van aard waren. Vrouwelijke personages streefden geen eigen ambities na en waren voornamelijk gewone huisvrouwen. In 1950, wat betreft actiefilms, lag de focus volgens Gauntlett (2008) steevast op de mannelijke personages, die assertief, dominant en zelfzeker waren. Terwijl de mannelijke helden beslissingen namen die het verhaal zouden beïnvloeden, werden vrouwen doorgaans als bange slachtoffers voorgesteld, die bescherming en begeleiding van de mannelijk held nodig hadden. In ruil boden ze hem liefde en ondersteuning. Vervolgens werden vrouwelijke personages in films uit 1960 vaker een job toegewezen, al konden deze functies als typisch vrouwelijk omschreven worden. Dergelijke functies impliceerden beroepen als verpleegster, secretaresse, onderwijzeres of serveerster (Powers et al., 1993). Gauntlett (2008) stelt voor actiefilms uit 1960 een tendens vast, gelijkaardig aan die uit 1950. De mannelijke personages zijn intelligenter en assertiever, maar zijn bovenal talrijker aanwezig dan de vrouwelijke personages.

We zouden een keerpunt kunnen vaststellen met films die geproduceerd werden begin 1970. Onder invloed van een veranderende maatschappij werd in Hollywood een grotere nadruk gelegd op seksualiteit en romantische relaties, waardoor onderwerpen als seks en buitenechtelijke relaties in films aanvaardbaar werden (Powers et al., 1993). Zo waren er begin 1970 een aantal films die het huwelijk als een eeuwige en absolute verbintenis in vraag stelden. Films als *Diary of a Mad Housewife* (1970) en *A Doll's House* (1973) vertellen het verhaal van vrouwen die gevangen zitten in een toxisch huwelijk met een autoritaire, controlerende man, en (via overspel) een uitweg trachten te vinden (Sutherland & Feltey, 2017). Powers et al. (1993) geloven dat de filmrol voor vrouwen, als gevolg van deze maatschappelijke omwenteling, een andere interpretatie kreeg. Vrouwen blijken complexere rollen te worden toegewezen, waarbij hun personage niet langer een hopeloze ziel belichaamt, maar haar eigen doelen beoogt en nastreeft. Keller en Gibson (2014) wijten deze verandering in rolinvulling onder meer aan de toename in *agency* voor vrouwelijke personages. Toegepast op voorgenoemde films, maken de vrouwelijke personages zelf de keuze om hun man te verlaten (Sutherland & Feltey, 2017). Bovendien lijken die doelen en de wijze waarop die trachten bereikt te worden, gelijkaardiger aan de ambities en handswijzen van de mannelijke personages. Hiermee wordt bedoeld dat vrouwelijke personages vaker posities met autoriteit en discipline nastreven, waarvoor frequenter beroep wordt gedaan op geweld (Taylor & Setters, 2011). Dit laatste ondersteunt de aanname dat vrouwen vanaf 1966 in stijgende lijn,

parallel met het toenemende aantal jaren, meer gewelddadige rollen worden toegewezen (Powers et al., 1993). Hoewel ook Gauntlett (2008) beaamt dat vrouwelijke personages vanaf 1970 moediger en heldhafter worden voorgesteld, is het nog steeds de mannelijke (super)held die het verloop van het verhaal bepaalt en uiteindelijk de wereld van de ondergang redt.

De periode tussen 1980 en 1990 wordt gekenmerkt door de opkomst van actieheldinnen, die in toenemende mate beschikken over eigenschappen, zoals moed en doorzettingsvermogen, die traditioneel aan de typisch mannelijke held worden toegeschreven (Smelik, 2009). Een eerder tegenstrijdige visie vinden we bij Tasker (1993), die stelt dat de vrouwelijke personages in het merendeel van de actiefilms uit 1980 verbannen werden tot een stereotypisch "*hysterical figure who needs to be rescued or protected*" (Tasker, 1993, p.16). Daarnaast worden ze vaak verkracht en/of vermoord, wat vervolgens een motief vormt voor de mannelijke held om wraak te nemen (Tasker, 1993). Dit sluit aan bij Browns (1996) opvatting dat de actieheld in Hollywood traditioneel gezien door een man belichaamd wordt, waarbij de nadruk op de mannelijke idealen ligt: de mannelijke personages zijn actief, terwijl vrouwen enkel aanwezig zijn om gered te worden (Benshoff & Griffin, 2004), of om de heteroseksualiteit van de mannelijke held te bevestigen (Brown, 1996).

Desondanks stemt Gauntlett (2008) tot nuanceren en gelooft hij dat filmrollen voor vrouwen complexer zijn dan doorgaans gesuggereerd wordt. Vooral vanaf 1980 worden steeds meer vrouwelijke personages even assertief, intelligent en pittig voorgesteld als hun mannelijke medespelers. Staiger (2015) merkt deze complexere invulling zelfs al op vanaf 1960, meer specifiek in films uit het *slasher*-genre. Vrouwen zijn zowel de slachtoffers als heldinnen. Enerzijds zijn ze doorgaans behoorlijk vrouwelijk, en worden ze geholpen of gered door hun vriendjes of vader(figuur). Anderzijds leren ze doorheen de film bij van deze autoritaire personages, en krijgen ze vaak ook hulp van kinderen of andere vrouwen. Vervolgens blijken deze kenmerken later ook doorgetrokken in actiefilms. Nulman (2014) betoogt immers dat vrouwelijke personages in films tussen 1990 en 2010 avontuurlijk zijn en niet enkel meer gered moeten worden, maar evenzeer zelf reddingsacties ondernemen, al doen ze hiervoor vaak beroep op hun seksualiteit, liefde, empathie en moederlijke instincten. Bovendien vervullen vrouwelijke personages nog steeds een perifere rol (Nulman, 2014). Ook Press en Liebes (2016) concluderen dat de meest succesvolle films uit 1990 hoofdzakelijk de avonturen van mannelijke helden weergeven, terwijl vrouwen amper of zelfs helemaal niet te zien zijn. Deze bevindingen staan enigszins in contrast met Browns (1996) statement dat vrouwen rond 1990 een steeds meer centrale rol in de traditionele *male-only* films toegewezen krijgen. Bovendien zou deze ontwikkeling een groeiende acceptatie van niet-traditionele rollen voor vrouwen, waaronder het tomboy-personage (Stahl, 2016), in de hand werken (Brown, 1996).

Toch was ook Gauntletts voornaamste kritiek in 2008 dat vrouwelijke personages nog te weinig de hoofdrol in het verhaal vertolken, waarbij ze plotwendende beslissingen nemen of herhaaldelijk hun mannelijke medespeler moeten redden. Een populaire filmfranchise die hier verandering lijkt in te brengen, is die van *The Hunger Games* (2012, 2013, 2014, 2015). In de hoofdrol zien we Katniss Everdeen, die op vlak van gendergelijkheid erg progressief optreedt, althans in vergelijking met andere actieheldinnen in populaire Hollywood-producties (Kirby, 2015). Met haar rebelse ingesteldheid deinst Katniss er niet voor terug het heft in eigen handen te nemen, terwijl Peeta, haar metgezel, minder geneigd is geweld te gebruiken en als een zorgzame en attente jongeman in beeld gebracht wordt. Zodoende stellen deze moderne *The Hunger Games*-films openlijk het gangbare Hollywood-narratief in vraag, waarin de passieve, afhankelijke, vrouwelijke personages wachten tot ze door hun mannelijke helden gered worden. Volgens Keller en Gibson (2014) is dit niet onbelangrijk, aangezien dit narratief als een belangrijk patriarchaat-ondersteunend instrument beschouwd kan worden. Het is dus aannemelijk dat het personage Katniss Everdeen mee aan de basis ligt voor de beeldvorming van het vrouwelijke personage als zijnde onafhankelijk, sterk en bovenal bepalend voor het verhaalverloop. Desondanks nuanceert Odumusi (2016) de positieve impact van dit personage, aangezien Katniss op het einde alsnog voldoet aan de hegemoniale denkbeelden van een heteronormatieve vrouwelijkheid.

2.2. De visuele representatie van de actieheldin

Eén van de denkbeelden – verbonden aan heteronormatieve vrouwelijkheid – is, dat vrouwen over een maatschappelijk bepaald, aantrekkelijk lichaam beschikken. Dit lijkt dan ook een absolute must voor het personage van de actieheldin in het bijzonder.

Actieheldinnen in films uit 1980-1990, zoals Sarah Connor in *The Terminator* (1984), waren opmerkelijk gespierd en beantwoordden nagenoeg aan het fysieke ideaalbeeld van de mannelijke held (Brown, 2019). Al benadrukken Press en Liebes (2016) dat Connor evenwel een slank figuur heeft, waarmee ze in de kleinste kledingmaatjes past, “*in line with the iron law of Hollywood producers*” (Press & Liebes, 2016, p.271). Met andere woorden, vrouwen met een maatje meer worden weerhouden van het scherm. Ter consolidatie van deze traditie beschikken actieheldinnen vanaf de jaren 2000 over een meer conventioneel en conservatief vrouwelijk lichaam (Brown, 2019), wat betekent dat ze nog steeds slank en aantrekkelijk zijn, maar minder uitgesproken gespierd. Dit blijkt een lucratieve aanpassing, aangezien vrouwelijke kijkers actieheldinnen met een uitgesproken gespierd lichaam, in combinatie met een slanke lichaamsbouw, als ongeloofwaardig beschouwen. Ze beoordelen de acties van de actieheldin namelijk als weinig realistisch, aangezien die met een dergelijk fijne lichaamsbouw anatomisch onmogelijk uit te voeren zijn (McClearen, 2015). Films als *Point of No Return*

(1993), *The Long Kiss Goodnight* (1996) en *Charlie's Angels* (2000) zijn kenmerkend voor deze overgang (Brown, 2019). Als we meer recente films met actieheldinnen in een hoofdrol, zoals *Wonder Woman* (2017), *Black Panther* (2018), *Captain Marvel* (2019) en *Birds of Prey (And the Fantabulous Emancipation of One Harley Quinn)* (2020) in acht nemen, lijkt dit ideaalbeeld tegenwoordig nog steeds te gelden.

Vertrekkend vanuit deze vaststelling, betogen we dat vrouwelijke personages nog steeds op een bepaalde, stereotypische manier voorgesteld worden, ondanks de toename in aantal en diversiteit aan filmrollen voor vrouwen. Bovendien heeft deze stereotypische representatie niet enkel betrekking op de continue weergave van een normatief geïdealiseerd, vrouwelijk lichaam, maar worden vrouwen vanaf 1990 ook steeds vaker in beeld gebracht met de nadruk op hun seksuele aantrekkelijkheid. Taylor en Setters (2011) betogen dat de wijziging in attitude van de vrouwelijke personages niet impliceert dat vrouwen ook in mindere mate op een geërotiseerde manier worden voorgesteld. Dienovereenkomstig merkt Purse (2011) op dat de traditioneel vrouwelijke lichaamsbouw van actieheldinnen als Lara Croft (2001, 2003) of de *Charlie's Angels*-protagonisten (2000, 2003) doorgaans nadrukkelijk geseksualiseerd wordt. Terwijl de actieheldin gemasculiniseerd wordt middels de toewijzing van stoere karaktereigenschappen, worden haar seksueel aantrekkelijke lichaamskenmerken visueel benadrukt (Smelik, 2009).

Ariel Levy (2006) verwijst naar deze praktijk als een zekere "*pornofication*" (geciteerd in: Smelik, 2009, p.182) in de hedendaagse visuele cultuur. Insgelijks beschouwen McKenny en Bigler (2014) dit als een toename in de seksualisering van het vrouwelijke personage, waarbij de nadruk op haar seksuele verschijning, fysieke aantrekkelijkheid en seksuele aantrekkingskracht naar andere personages toe gelegd wordt (McKenny & Bigler, 2014). Smelik (2009) voegt hieraan toe dat van actrices in de 21^{ste} eeuw verwacht wordt dat ze aan bepaalde standaarden voldoen, zoals slank en atletisch zijn, terwijl hun boezem vaak nog met behulp van siliconen of digitale manipulatie vergroot wordt (Smelik, 2009).

Het onomwonden etaleren van de actieheldin lijkt tegenwoordig centraal te staan, waarbij haar lichaam geërotiseerd wordt volgens de normatieve conventies van een geobjectiveerde vrouwelijkheid (Purse, 2011). Hieruit volgt dat mooi zijn boven gespierd zijn verkozen wordt als noodzakelijk kenmerk van de heldinnen om hun vijanden te overwinnen (Brown, 2019). Volgens McClearen (2015) heeft deze ontwikkeling tot een contradictorisch beeld van actieheldinnen geleid, aangezien ze enerzijds sterk en onafhankelijk zijn, maar anderzijds nog steeds aan de norm van vrouwelijke aantrekkelijkheid moeten voldoen (McClearen, 2015). Anderzijds argumenteert Tasker (2004) dat deze dubbel gelaagde representaties perfect binnen het postfeministische discours en haar paradoxale invulling passen.

Naast de stereotypisch geseksualiseerde representatie blijken vrouwen ook op andere vlakken, zoals leeftijd en sociaal-culturele identiteit, nog steeds gestigmatiseerd. Thornham (2007) betoogt dat vrouwen uit de lagere sociale klasse, jonge, zwarte en Aziatische vrouwen en oudere vrouwen niet meteen passen in het beeld van de postfeministische heldin. Daarnaast is de postfeministische periode volgens Lazar (2009) uiterst leeftijdsbewust. Deze terughoudende houding tegenover het ouder worden, onderschrijft de verwachting dat vrouwelijke personages steevast een jeugdig voorkomen en idem ingesteldheid bezitten, ongeacht hun leeftijd (Lazar, 2009). Desondanks merkt Dolan een kleine, doch niet onbelangrijke evolutie op. In 2013 stelde ze vast dat, mede dankzij de invoering van prestigieuze prijzen zoals de *Academy Awards*¹, vrouwen vanaf vijftig jaar niet langer als 'te oud' beschouwd worden, en bijgevolg een grotere verscheidenheid aan rollen aangeboden krijgen (Dolan, 2013). Meer nog, in haar meest recente werk poneert ze dat oudere vrouwen in filmgenres als de comedy, de romantische komedie en films gebaseerd op waargebeurde feiten steeds vaker als seksueel en romantisch georiënteerd ingevuld worden (Dolan, 2020). Volgens haar vormt deze evolutie een belangrijk vertrekpunt in de strijd tegen het aloude Hollywood-stereotype van oudere vrouwen als de "*asexual and 'dried up' older sisters and friends*" (Dolan, 2020, p.3) van de mannelijke personages.

2.2.1. Feministische filmkritiek: de *male gaze* en de seksualisering van het vrouwelijke lichaam

Zoals hierboven reeds aangehaald, lijkt het erop dat vrouwen in de loop der jaren een steeds groter aantal filmrollen aangeboden krijgen, althans wat betreft de traditionele *male-only* films. Daarnaast zijn deze filmrollen actiever van aard, waarbij ze in stijgende mate gepaard gaan met het gebruik van geweld.

Eén van de mechanismen aan de basis van deze evolutie is de feministische filmkritiek, die tussen 1970 en 1980 haar opgang kende. Deze theoretische stroming creëerde de mogelijkheid om het beeld van de 'passieve vrouw' in de film te deconstrueren, en dusdanig de problematische aard van deze gangbare representaties aan te kaarten (Smelik, 2009). De ontwikkeling van de feministische filmkritiek gaat hand in hand met de opkomst van een nieuwe Hollywood-elite tussen 1960 en 1970, die veel toegeeflijker blijkt wat betreft homoseksualiteit en gender, overspel en abortus. Zo beschouwt ze ook de positie, die traditioneel aan vrouwen in een maatschappij wordt toegewezen, als gedateerd en onderdrukkend (Powers, Rothman & Rothman, 1992). Toch nuanceert Smelik (2009) de invloed van de gewijzigde attitudes en waarden aan de top van de Hollywood-filmindustrie. Ze gaat er namelijk van uit dat de toename

¹ Ook bekend als de Oscar en wordt beschouwd als de belangrijkste filmprijs in de Verenigde Staten, uitgereikt door de Academy of Motion Picture Arts and Sciences. De eerste editie werd georganiseerd in 1929.

in filmrollen voor vrouwen en de gewijzigde rolinvulling tevens grotendeels te wijten is aan de financiële organisatiestructuur van Hollywood, waardoor filmproducenten in de eerste plaats een belangrijk marktsegment trachten te bereiken. Deze redenering sluit aan bij Browns (1996) kritische visie, die stelt dat Hollywoods doeleinde niet zozeer het tegemoetkomen van feministische kritiek is, maar het bereiken van een lucratieve markt. De nadruk ligt volgens hem dus niet op het streven naar politieke correctheid, maar op het maken van winst (Brown, 1996). Hierbij verwijst Coon (2005) naar de promotionele filmcampagnes, zoals die van *Charlie's Angels* (2000), die nog steeds steunen op de traditionele objectivering van het vrouwelijk lichaam en het *sex appeal* dat ze uitstralen. Zodoende verdwijnen de fysieke en mentale eigenschappen die de personages bezitten naar de achtergrond (Coon, 2005).

Deze standpunten tonen aan dat de feministische filmkritiek tot op vandaag een essentieel instrument is in de strijd voor gendergelijkheid op het scherm. Een pionier in feministisch analyseonderzoek naar Hollywood-films is Laura Mulvey, die met haar toonaangevende werk *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) nog steeds een belangrijk aangrijpingspunt vormt voor verder onderzoek naar de representatie van vrouwen in de film.

Volgens Mulvey (1975) stelt cinema, als een geavanceerd representatiesysteem, in vraag hoe de manier van kijken en van plezier hebben in het kijken naar iets, gestructureerd wordt door het onderbewuste. De magie van de Hollywood-stijl omschrijft ze dan ook als het vermogen om dit visuele plezier te manipuleren. Ze onderscheidt verschillende vormen van plezier die cinema kan bieden. Een eerste vorm omschrijft ze als het *ego libido*, wat verwijst naar plezier dat voortvloeit uit de identificatie met een bepaald beeld. Daartegenover staat *scopophilia*, waarbij men plezier heeft bij het kijken naar een ander persoon, geobjectiveerd tot erotisch object. Freud (1905) beweert dat *scopophilia* zich in het extreemste geval kan ontwikkelen tot perversie, waarbij seksuele bevrediging enkel nog kan voortkomen uit het bekluren van een geobjectiveerde persoon op een controlerende manier. Mulvey (1975) stelt dat cinema deze scopofilische neiging om te kijken, stimuleert. Populaire films leggen namelijk de nadruk op het menselijke lichaam, waardoor ingespeeld wordt op de menselijke fascinatie voor herkenning en gelijkenis. Met andere woorden, het publiek is van nature aangetrokken tot beelden die de aandacht vestigen op een (vrouwelijk) lichaam. In tegenstelling tot Mulvey, benadrukt Neale (1980) dat ook mannelijke personages regelmatig aan een scopofilische blik onderworpen worden, al kan dit variëren volgens het genre. Zo stelt hij dat mannelijke personages in het melodrama- en westerngenre evenzeer als erotische objecten fungeren.

Naast de vormen van visueel plezier, distingeert Mulvey (1975) ook twee categorieën voor het plezier in kijken: de actieve, mannelijke en passieve, vrouwelijke categorie. Dit betekent dat vrouwelijke personages in de traditionele Hollywood-films doorgaans fungeren als de passieve

objecten van de mannelijke verlangens. Mulvey licht toe dat dit effect bewerkstelligd wordt aan de hand van een *male gaze*, waarbij de mannelijke personages zich de rol van de *looker* aanmeten, terwijl de vrouwelijke personages fungeren als (lust)objecten die bekeken worden. Zodoende krijgt het publiek het verhaal steevast vanuit het mannelijke perspectief te zien (Mulvey, 1975). Indien vrouwen in het publiek zich alsnog identificeren met het vrouwelijke personage, gebeurt deze identificatie, al dan niet ongewild, op een masochistische wijze onder invloed van de bestaande *male gaze* (Chia, 2013). Deze nefaste identificatiemethode bekrachtigt het standpunt van Shields (1990), waarin ze stelt dat de *male gaze* niet enkel verwijst naar de seksueel voyeuristische manier van kijken, maar eveneens een inherent machtsgeladen concept is, geworteld in een patriarchale controle. Hierdoor bezitten mannen niet enkel de *gaze*, maar ook de macht die daarmee gepaard gaat (Shields, 1990). Al dienen we te benadrukken dat er reeds heel wat kritiek geleverd werd op Mulvey's pessimistische veronderstelling dat vrouwelijke kijkers geen enkele vorm van *agency* bezitten wat betreft hun identificatie met de filmpersonages (Sturken, 2020).

Verder betoogt Mulvey (1975) dat deze erotische manier van representeren inherent is aan de Hollywood-filmstijl, wat volgens haar problematisch is, vermits die als de gangbare filmstijl beschouwd kan worden. Dergelijke representaties worden als de norm beschouwd, aangezien de Hollywood-filmstijl geen rivaliteit van alternatieve filmstijlen ondervindt. In 2006 beaamde Bordwell deze assumptie, en voegde eraan toe dat deze filmstijl niet enkel de films uit de Verenigde Staten beïnvloedt, maar eveneens de filmproductie in een aanzienlijk aantal andere landen (Bordwell, 2006). Al is niet duidelijk of een erotische representatie in de huidige Hollywood-filmstijl nog steeds een noodzakelijke voorwaarde vormt. Integendeel, volgens Kirby (2015) wordt in bepaalde moderne actiefilms, zoals die van *The Hunger Games*, herhaaldelijk geweigerd het vrouwelijke hoofdpersonage op dezelfde manier seksueel te objectiveren als in andere commerciële producties, zoals *Mr. And Mrs. Smith* (2005) of de *Tomb Raider*-films (2001, 2003) (Kirby, 2015).

Bovendien wordt de invloed en alomtegenwoordigheid van het concept *male gaze* niet door elke onderzoeker onderschreven. Snow (1989) betreurt dat dit concept de blik van mannelijke personages steevast als patriarchaal, ideologisch en fallocentrisch bestempelt, waardoor de *male gaze* onterecht als een algeheel negatieve, en bovenal onveranderlijke term voorgesteld wordt. Aansluitend poneert Glenn (2017) dat Mulvey verkeerdelijk insinueert dat het merendeel van de acteurs en actrices in de populaire Hollywood-films zich op dezelfde manier gedraagt en qua uiterlijk erg op elkaar lijkt. Daartegenover argumenteert ze dat verschillende filmsterren anders gerelateerd worden aan de noties van macht, identificatie en representatie, afhankelijk van hun uiterlijk en eigenschappen. Glenn (2017) illustreert dat James Stewarts *male gaze* in *Vertigo* (1958) eerder duidt op het verlies dan op het bezit van zijn macht, en dat Cary Grant,

het mannelijke hoofdpersonage in *North by Northwest* (1959) fungeert als het erotische object van verlangen in de film (Glenn, 2017). Hieruit kunnen we afleiden dat de invulling van de *male gaze* niet voor elk mannelijk personage identiek, of zelfs van toepassing is. Daarnaast lijkt het erop dat de dominantie van de *male gaze* als identificatie-instrument enigszins overschat wordt. Zo was de film *Thelma & Louise* (1991) onderwerp van een publiek debat omdat er geen aardige, mannelijke personages in te zien waren. Hierop rees bezorgd de vraag met wie het publiek zich moest identificeren (Sturken, 2020), alsof identificatie met één van de vrouwelijke hoofdpersonages überhaupt uit den boze was. Volgens Snow (1989) impliceert de *male gaze* dan ook dat vrouwelijke personages enkel en alleen functioneren als object voor het bevredigen van het mannelijke verlangen.

Wat dit betreft, kunnen de rollen ook omgedraaid worden volgens een aantal auteurs. Chia (2013) postuleert dat de *male gaze* de laatste decennia uitgedaagd wordt door de komst van de *female gaze*, waarbij de vrouwelijke personages de rol van de *looker* vervullen en zelf het onderwerp en de *agents*, en niet langer het passieve object, in de verhaallijn zijn (Chia, 2013). Maar ondanks de optimistische, theoretische invulling, blijkt de *female gaze* nog steeds een erg omstreden concept. Vaker wordt het concept gedefinieerd aan de hand van de kenmerken die eerder niet dan wel voor het begrip van toepassing zijn. De *female gaze* zou dan ook nog niet gebruikt mogen worden als eenduidig concept (Benson-Allott, 2017). Bovendien betoogt Kaplan (1983) dat, hoewel vrouwen zichzelf meester kunnen maken over de objectiverende blik, enkel de *male gaze* de noties van actie en bezit impliceert. Hierbij aansluitend is Rushing (1998) ervan overtuigd dat er in de eerste plaats een fundamentele verandering in de representatie van de personages nodig is om gendergelijkheid te bereiken. Desalniettemin gelooft ze dat de *female gaze* kan functioneren als middel om het visuele plezier van de mannelijke en vrouwelijke kijkers gelijk te stellen (Rushing, 1998).

Publieke filmreceptie is overigens ook één van de aspecten die Mulvey in haar essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) behandelt. Hoewel receptieonderzoek geen fundamenteel onderdeel van deze thesis vormt, is het niet irrelevant dit topic kort te belichten, aangezien het publiek beïnvloed wordt door wat het op het scherm te zien krijgt (Li, 2014). Filmsterren functioneren volgens Dyer (2013) immers als een belichaming van sociale categorieën, zoals klasse, gender, etniciteit en seksuele oriëntatie, waarin fans zich kunnen verplaatsen om zodoende hun eigen leven beter te bergrijpen alsook te ontwikkelen. Het spreekt voor zich dat de manier waarop deze filmsterren in beeld komen, bepalend is voor hoe het publiek zich met hen zal identificeren. Derhalve wordt het receptieaspect, waarbij we focussen op de vrouwelijke kijkers, bondig aangekaart in relatie tot de representatie van filmpersonages.

Volgens Mulvey (1975) heeft de vrouw in de film twee functies: enerzijds fungeert ze als het erotische object voor de personages in het verhaal, anderzijds belichaamt ze het erotische object voor het publiek dat naar de film kijkt (Mulvey, 1975). Reichert en Lambiase (2013) beamen dat seksuele aantrekkelijkheid in audiovisuele producten uitgespeeld wordt om kijkers aan te trekken. Uit het rapport van Smith, Choueiti en Pieper (2016) blijkt echter dat vrouwen veel vaker dan mannen geseksualiseerd worden, wat een problematische bevinding is. Li (2014) toonde immers aan dat vrouwelijke kijkers meer geneigd zijn zich vrouwelijker te gedragen en te kleden, in overeenstemming met wat ze via de *male gaze* op het scherm te zien krijgen.

Daarnaast blijkt ook de aantrekkelijkheid van een vrouwelijk personage een fundamentele factor voor haar invloed op de vrouwen in het publiek. De studie van Taylor en Setters (2011) toonde immers een verband aan tussen aantrekkelijkheid van een vrouwelijk personage en haar gepercipieerde functie als rolmodel. Een vrouwelijk personage dat geweld gebruikt, zou in het algemeen als een beter rolmodel beschouwd worden wanneer ze aantrekkelijk is, aangezien dit suggereert dat ze meer stereotypisch vrouwelijke eigenschappen, zoals zorgzaamheid, zou bezitten (Taylor & Setters, 2011). Verder zorgen ook kwaliteiten als intelligentie, vastberadenheid en strategisch inzicht ervoor dat vrouwelijke kijkers de actieheldin als een rolmodel percipiëren (McClearen, 2015). Hoewel de actieheldin haar voorbeeldfunctie vooral lijkt te danken aan haar zachte karaktereigenschappen, mogen we ook het effect van haar uiterlijk op het vrouwelijk publiek niet verloochenen. Volgens Benschhoff en Griffin (2004) zou een aanhoudende, als normatief bestempelde weergave van disproportioneel slanke vrouwen, gehuld in uitdagende en weinig verhullende kledij, het lichaamsbeeld, en op termijn zelfs het geluk of zelfvertrouwen van de vrouwelijke kijkers kunnen ondermijnen (Benschhoff & Griffin, 2004). Daarnaast beweert Smith (2010) in haar doctoraatsonderzoek dat dergelijke, geïdealiseerde representaties ook bij de mannen in het publiek onrealistische verwachtingen zouden kunnen creëren of versterken, meer bepaald over hoe vrouwen zich moeten gedragen of eruit moeten zien.

2.2.2. Het sturende effect van de cinematografie

De kijker in het publiek symboliseert volgens Mulvey (1975) één van de drie blikken van waaruit we een film kunnen bekijken. Daarnaast zijn er nog de personages in het verhaal zelf, en de camera die het verhaal vastlegde. Die laatste, en meer specifiek de cinematografie, zullen we in dit onderdeel verder toelichten. Ondanks haar vermoedelijk significante impact op de representatie van filmpersonages, blijkt de cinematografie, althans in relatie tot dit onderwerp, een sterk onderbelicht topic in de wetenschappelijke literatuur. Bijgevolg is de theoretische toelichting van dit concept van beperkte omvang, waardoor we dit begrip in het empirische luik het uitgebreidst behandelen.

De cinematografie van audiovisuele content kan gedefinieerd worden als het gebruik van camera's en andere apparatuur om beeld en geluid op te nemen (Bordwell, Thompson & Smith, 2017), en waarvan het volledige scala aan technieken gebruikt wordt om betekenislagen aan de inhoud van een film toe te voegen (Brown, 2016). Zo zorgen bepaalde cinematografische elementen ervoor dat de kijker vat heeft op de continuïteit in het narratief, aangezien ze duidelijk maken hoe opeenvolgende shots en sequenties met elkaar in verband staan (Bateman & Schmidt, 2013).

De cinematografie beïnvloedt niet alleen het structurele of temporele aspect van een film, maar geeft ook meer informatie over de inhoud, en meer specifiek over de personages in een verhaal. Bepaalde cinematografische elementen, zoals camerabewegingen, vertellen meer over de algemene narratieve setting (Nielsen, 2007), het gedrag van personages (Bateman & Schmidt, 2013), hun onderlinge relaties of hun individuele psychologische toestand (Mitry, 2000). De panbeweging is volgens Nielsen (2007) een effectief cinematografisch instrument om personages in een betekenisvolle relatie met elkaar of met objecten te plaatsen, terwijl *zoom shots* de emotionele toestand van een personage benadrukken. Een andere camerabeweging die regelmatig gebruikt wordt om de aandacht op het personage te vestigen, is het *tracking shot*, waarbij de camera een bepaald personage doorheen de scène volgt (Arnheim, 1932). Daarnaast oppert Nielsen (2007) dat ook de camerastandpunten een specifieke functie hebben. Enerzijds kunnen ze de indruk wekken dat de camera op zich een personage is dat deelneemt aan de scène. Anderzijds kunnen ze meer informatie geven over de scène in het algemeen, zoals het *crane shot* dat vaak gebruikt wordt om een locatie in de film te introduceren (Nielsen, 2007).

Het lijkt er dus op dat de cinematografie de betekenis van een film beïnvloedt, maar omgekeerd staat de cinematografie eveneens in functie van de boodschap die men wil overbrengen. Zo betoogt Mulvey (1975) dat de *male gaze* bepalend is voor de manier waarop het vrouwelijk lichaam in beeld komt, aangezien dit gebeurt volgens de fantasie van de man (Mulvey, 1975). Bijgevolg worden bepaalde cameratechnieken gebruikt om het verhaal vanuit het mannelijk oogpunt weer te geven: de *vertical pan*, waarbij de camera een vrouw langzaam vanaf haar benen tot haar gezicht in beeld brengt, creëert een geseksualiseerd beeld van het vrouwelijke lichaam. Daarnaast wordt vaak gebruik gemaakt van *close-ups* van de borsten of het achterwerk van een vrouw, of van *slow-motion* om de aandacht (langer dan nodig) op het lichaam van een vrouwelijk personage te vestigen (McAllister & DeCarvalho, 2014). Volgens Colling (2017) impliceren beelden in *slow-motion* een dralende blik van de personages en het publiek op het object in beeld. Deze cinematografische techniek geeft de kijker namelijk de tijd om alle complexiteiten en details van het personage goed te bestuderen. Wright (2017) verwijst dan weer naar het shot waarbij de vrouw een blik over haar schouder werpt als een typisch

verleidelijk beeld in functie van de *male gaze*. Daarnaast speelt ook de plaats van een personage in het frame een rol (Goffman, 1979). Hoewel er nog geen consensus is over het effect van de plaats die objecten in het frame innemen, lijkt het aannemelijk dat wat aan de rechterkant in beeld verschijnt, aandachtiger en sneller gepercipieerd wordt, vergeleken met objecten die links in beeld komen (Metallinos & Tiemens, 1977). Hiervoor verwijst Millerson (1966) naar culturele *biases* en Ornstein (1972) naar de neurologische processen rond de verwerking van visuele informatie.

Mulvey (1975) argumenteert dat dergelijke cameratechnieken ervoor zorgen dat vrouwen doorgaans voorgesteld worden met de nadruk op hun erotische uitstraling, wat een zekere *to-be-looked-at-ness* suggereert (Mulvey, 1975, p.11). Dit begrip impliceert dat het vrouwelijk lichaam voorgesteld wordt louter als een object om naar te kijken. Bovendien wordt deze term niet zelden als een karaktereigenschap van het vrouwelijke personage voorgesteld, alsof ze er plezier uithaalt beloerd te worden (Mulvey, 1975). Dow (2003) beaamt dat de camera en haar bewegingen cruciaal zijn in het bewerkstelligen van een geobjectiveerde perceptie van vrouwelijke personages. Anderzijds kan de cinematografie ook gebruikt worden om vrouwelijke personages net niet op een geseksualiseerde manier in beeld te brengen. Zo merken Nash en Grant (2015) op dat het personage Carrie Bradshaw uit de televisieserie *Sex and the City* (1998-2004) tijdens seksscènes enkel gefilmd werd vanaf haar taille en hoger, waarbij ze bovendien steevast een beha droeg. Dit camerastandpunt, in combinatie met het kledingstuk, creëert eerder een geromantiseerde dan geseksualiseerde connotatie bij de scènes.

3. Vrouwen achter de schermen in Hollywood

3.1. Vertegenwoordiging en functies door de jaren heen

Hoe een film eruitziet, is afhankelijk van de productionele context waarbinnen die gemaakt werd. We zouden kunnen stellen dat in de beginjaren van Hollywood praktisch elk aspect van het filmproces gedomineerd werd door vrouwen, zowel on- als off-screen (Guy & Slide, 1986; Hallett, 2007; Dolan, 2013). Uit een artikel voor de wetenschappelijk onderbouwde website *The Women Film Pioneers Project* blijkt, dat het werk op de eerste filmsets in 1908 relatief flexibel was. Bijgevolg voerden vrouwen rond die periode soms meerdere, of zelfs alle, productionele functies uit, waaronder die van typiste, boekhoudster, cameravrouw of verantwoordelijke voor de belichting (Gaines & Vatsal, 2011).

Iets later, tijdens de periode van de stille film, werkten vrouwen op productioneel niveau voornamelijk als scenariste. Daarnaast oefenden ze vaker dan nu de functie van regisseuse uit (Li, 2014), waarbij ze bovendien als gelijkwaardig aan, zo niet beter dan, hun mannelijke

collega's beschouwd werden (Guy & Slide, 1986). Maar sinds de opkomst van het studiosysteem in Hollywood tussen de jaren 1920 en 1930, in combinatie met de komst van het geluid, daalde het aantal mogelijkheden voor vrouwen achter de schermen (Dolan, 2013; Li, 2014). Diana Serra Cary, een bekende kindster tijdens de jaren 1920, verklaarde dat de activiteiten voor vrouwen op productioneel niveau tussen 1920 en 1930 erg schaars waren: *"The only job of consequence I remember was there was always a scenario girl, a script girl they called them"* (Orgeron & Cary, 2007, p.9). Eén van de weinige aspecten waarbij vrouwen dus betrokken bleven, was het schrijfproces. Toch werden vrouwen ook voor deze functie langzamerhand steeds vaker vervangen door hun mannelijke collega's. Volgens Li (2014) is een mogelijke verklaring hiervoor dat de geluidsfilm een ander schrijfproces omvat. Terwijl de verhalen voor stille films geschreven werden zoals een boek, worden scenario's voor de geluidsfilm vormgegeven zoals een toneelstuk. Vrouwen blonken dus uit in het schrijven van nouvelles, maar bleken minder zelfzeker in het opstellen van de meer technisch aangelegde scenario's (Li, 2014). Die onzekerheid stond wellicht in wisselwerking met het feit dat vrouwen simpelweg vaak ondergewaardeerd werden op dit vlak, en bijgevolg minder opportuniteiten kregen: *"When it came to dialogue and to new scenarios with dialogue, women were considered novelists and men were the ones who could write dialogue."* (Orgeron & Cary, 2007, p.12).

Verder is de daling in het aantal functies voor vrouwen op productioneel vlak vermoedelijk ook te wijten aan de mannelijke werknemers in de filmindustrie, die simpelweg weigerden samen te werken met hun vrouwelijke collega's (Guy & Slide, 1986). Bijgevolg ontwikkelde zich een patroon van tewerkstelling in productiefuncties op basis van gender, waarbij vrouwen steevast werden toegewezen aan 'vrouwelijke' functies, zoals het managen van de kostuums (Dolan, 2013). Vanaf 1970 kende Hollywood met Joan Micklin Silver opnieuw een vooraanstaande regisseuse, al was ze op dat moment praktisch de enige in haar vak. Vanaf 1990 lijkt hier verandering in te komen, wanneer vrouwelijke regisseurs meer dan ooit tevoren, en voor een verscheidenheid aan filmgenres, de regie in handen hebben (Langford, 2009).

Toch blijkt deze precaire doorbraak voor vrouwen op het productionele filmniveau zich niet verder te zetten. Het doctoraatsonderzoek van Smith (2010) naar de representatie van vrouwen op en naast de set van de 100 populairste films uit 2007 toonde aan dat slechts 2,7% van de regisseurs, 11,2% van de schrijvers en 20,5% van de producers een vrouw was. Bijna een decennium later voerden Smith, Choueiti, Pieper, Yao, Case en Choi (2019) hetzelfde onderzoek uit, maar dan voor de honderd meest succesvolle films uit 2018. De resultaten zijn gelijkaardig aan die uit 2010: 4,5% van de regisseurs, 14,4% van de schrijvers en 21,1% van de producers was een vrouw. Ondanks de, zij het zeer subtiele, stijging van het aantal vrouwen in elke productionele functie, blijft de functie die vrouwen achter de schermen nog het vaakst

vervullen die van producente. Deze vaststelling is eveneens terug te vinden in het rapport van Lauzen (2018). Verder toonde haar studie aan dat slechts 18% van de productiemedewerkers van de tweehonderdvijftig meest succesvolle films in de USA uit 2017 een vrouw was. Smith et al. (2019) registreerden in hun onderzoek quasi hetzelfde percentage, meer bepaald 18,5% van de productiemedewerkers voor de honderd meest succesvolle films uit 2018 bleek een vrouw. Volgens Lauzen (2018) is deze verhouding sinds 1998 zo goed als stabiel, aangezien ook toen amper 17% van de productionele functies voor de populairste films door een vrouw werd ingevuld. Een gelijkaardig besluit is terug te vinden in het onderzoek van Miller (2018), waaruit blijkt dat de actuele cijfers over de tewerkstelling van vrouwen achter de schermen weinig verschillen van de cijfers vastgesteld in 1980.

We kunnen een voorzichtig positieve evolutie vaststellen wat betreft het aantal vrouwelijke regisseurs. Waar Smith (2010) slechts 2,7% vrouwelijke regisseurs telde voor films uit 2007, bedroeg dit voor het corpus van Lauzen (2018), met films uit 2017, 11%. Desalniettemin lijkt het erop dat we deze evolutie moeten nuanceren, aangezien dit tweede percentage in schril contrast staat met de bevinding van Smith et al. uit 2019, waarbij amper 4,5% vrouwen de functie van regisseur vervulde. Dit merkwaardige percentageverschil ten spijt, bevestigen deze resultaten alsnog Lauzens (2018) conclusie dat het percentage regisseuses en (uitvoerende) producentes in het algemeen gestegen is, terwijl het percentage schrijfsters en editors gedaald is vergeleken met 1998. Samengevat kunnen we stellen dat vrouwen op het productionele filmniveau nog steeds behoorlijk ondervertegenwoordigd zijn, ondanks de steeds luider klinkende vraag naar een hoger aantal machthebbende vrouwen in de filmindustrie (Jones, 2020).

3.2. De impact van een onevenwichtige genderverdeling op productioneel niveau

Toch is de inclusie van vrouwen achter de schermen niet onbelangrijk. Smith (2010) stelde in haar doctoraatsonderzoek immers vast dat de regisseur een invloed heeft op het aantal vrouwelijke filmpersonages, en dat deze invloed genderafhankelijk is. Haar conclusie luidde dat de cast van de geanalyseerde films met minimaal één vrouwelijke regisseur uit 44,6% vrouwen bestond, tegenover 29,3% vrouwen voor films die enkel door mannen geregisseerd werden. Dezelfde tendens is terug te vinden in het meest recente rapport van Smith et al. (2019), waaruit blijkt dat de proportie vrouwelijke personages 47,6% bedraagt voor films geregisseerd door een vrouw, terwijl dit voor films met een mannelijke regisseur slechts 32,5% is. Bovendien kwam Smith in 2010 tot een gelijkaardige, doch minder uitgesproken, bevinding wat betreft het aantal vrouwen betrokken bij het schrijfproces van de film en de proportie vrouwelijke personages op het scherm. Aangezien het om een niet-gepubliceerd proefstuk gaat, dienen we deze resultaten met enige voorzichtigheid te interpreteren.

Naast de invloed op de filmset blijkt de sekse van de regisseur ook een effect te hebben op het aantal vrouwelijke medewerkers achter de schermen. Smelik (2009) beweert dat, wanneer de regisseur vrouwelijk is, de kans dat andere vrouwen achter de schermen meewerken groter is. Al stemt het argument van Miller (2018) tot nuanceren, aangezien een vrouw die de hoofdrol speelt een groter effect zou hebben op het aantal vrouwelijke productiemedewerkers dan een vrouwelijke regisseur.

Verder blijkt de genderverdeling op het productionele filmniveau niet alleen het aantal vrouwelijke filmpersonages te bepalen, maar ook de manier waarop ze gerepresenteerd worden. De oorsprong van deze invloed is volgens Li (2014) terug te vinden in de jaren 1930, als gevolg van de vervagende inspraak van vrouwelijke filmmakers in de Hollywood-industrie. Winst maken wordt topprioriteit, en vrouwelijke personages worden op zo'n manier in beeld gebracht zodat ze de psychologische behoeftes van de (hoofdzakelijk mannelijke) kijkers vervullen (Li, 2014). Uiteraard worden de veronderstelde wensen van het beoogde publiek door de top van Hollywood ingevuld en vormgegeven, en vanaf die periode bestaat die nagenoeg exclusief uit mannen. Ook Benshoff en Griffin (2004) maken deze conclusie en stellen dat de ervaring van wat het betekent om een vrouw te zijn, steevast vanuit een conventioneel, patriarchaal oogpunt wordt weergegeven, aangezien het gros van de films door mannen geschreven, geregisseerd en geproduceerd wordt. Dergelijke, eenzijdige representaties van vrouwelijke personages benadrukken dus het belang van een inclusief genderbeleid op het productionele filmniveau in Hollywood. Het onderzoek van Smelik (2009) toont immers aan dat vrouwelijke regisseurs ernaar streven om vrouwelijke personages op een andere manier dan als puur erotisch object in beeld te brengen. Hiervoor vertrekken ze vanuit het vrouwelijke verlangen, waardoor de verhaallijn zich vanuit een vrouwelijk vertelstandpunt ontwikkelt (Smelik, 2009).

Maar zoals de financiële organisatiestructuur van Hollywood een gestereotypeerde representatie van vrouwelijke personages in stand houdt (cf. supra), kan deze eveneens een positieve vooruitgang in de hand werken. Zo acht Jones (2020) de kans groot dat we in de toekomst veel meer schijnbaar door vrouwen aangevoerde actiefilms te zien zullen krijgen, waarbij hij verwijst naar het succes van *Wonder Woman* (2017) en hoe Hollywood daar financieel van tracht te profiteren.

DEEL 2: Methodologie

1. *Charlie's Angels* als ideale casestudy

Het empirische luik van dit onderzoek vertrekt vanuit de onderzoeksvraag 'Hoe worden vrouwen gerepresenteerd in de *Charlie's Angels*-films uit 2000 en 2019?' Hieraan zijn drie deelvragen verbonden: (1) Hoe zijn vrouwen vertegenwoordigd op productioneel niveau? (2) Wat is de narratief-ideologische invulling van de vrouwelijke personages? (3) Welke rol speelt de cinematografie in het al dan niet geseksualiseerd representeren van de vrouwelijke personages?

Het onderzoek wordt dus als een casestudy benaderd, waarbij gekozen werd voor de filmversies van *Charlie's Angels* uit 2000 en 2019. Een vergelijking van deze films dient zich perfect aan als casestudy-topic, aangezien dit soort onderzoek een bepaald object of gegeven bestudeert volgens de verandering ervan doorheen de tijd (Gephart, 2004). Het doel van dit onderzoek is dan ook nagaan of de representatie van de vrouwelijke personages in de meest recente *Charlie's Angels*-filmversie al dan niet veranderd is, vergeleken met de filmversie uit 2000.

Teneinde een alomvattende doch rigoureuze vergelijking te maken van beide films, bestaat de analyse uit drie niveaus, geïnspireerd op het analysemodel van Vos (1991). Eerst worden de productionele kenmerken van de films vergeleken, in functie van de eerste deelvraag en op basis van het theoretische luik omtrent de representatie van vrouwen achter de filmschermen.

Daarna vestigen we de aandacht op het narratief-ideologische aspect, waarmee we deelvraag twee trachten te beantwoorden. Hierbij focussen we niet zozeer op het verloop van het verhaal, maar eerder op de invulling van de personages en hun onderlinge relaties. Dit analyseiniveau bouwt voort op assumpties uit het literatuurstudieonderdeel betreffende de veronderstelde positieve evolutie in de representatie van vrouwelijke personages.

Tot slot vertrekken we vanuit de derde deelvraag, en analyseren we de cinematografische representatie van de vrouwelijke personages. Hiervoor beroepen we ons op concepten als de *male gaze* en seksualisering van het vrouwelijke lichaam. Terwijl we ons voor de eerste twee niveaus vooral baseren op de manifeste kenmerken van beide films, zoals demografische informatie van de cast en crew, gesproken tekst, mise-en-scène en handelingen van personages, zal de cinematografische analyse zich vooral toeleggen op de latente kenmerken. Hiervoor wordt een beroep gedaan op de kwalitatieve tekstuele onderzoeksmethode, meer bepaald de formele analyse. Hieronder worden het analysemodel van Vos, de formele tekstuele analysemethode en de aanpak van het onderzoek uitgebreider toegelicht.

2. Het filmanalysemodel volgens Chris Vos

In zijn werken *Het verleden in bewegend beeld: inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal* (1991) en *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (2004) geeft Chris Vos aan dat er geen universele analysemethode bestaat voor films, aangezien er ook geen universele filmtheorie bestaat. Dit impliceert dat voor iedere analyse een eigen invalshoek gekozen moet worden, en dat deze afhankelijk is van de vraagstelling. Voor dit onderzoek wordt er vertrokken vanuit een postfeministisch theoretisch kader en de problematiek van een schijnbaar aanhoudende geseksualiseerde representatie van vrouwelijke filmpersonages. Daarnaast worden de productionele filmkenmerken benaderd vanuit de theoretische assumptie dat vrouwen nog steeds ondervertegenwoordigd zijn in de filmindustrie.

Hierbij aansluitend onderscheidt Vos (2004) vijf analytische thema's voor een diepgaande historische filmanalyse: de algemeen maatschappelijke context van de film, de filmhistorische context, de productiecontext, de filmspecifieke kenmerken en tot slot de publieksreceptie. Een volledige historische filmanalyse beantwoordt echter niet aan het opzet van dit onderzoek. Bijgevolg worden dan ook enkel de thema's productiecontext en filmspecifieke kenmerken in beschouwing genomen. Eerstgenoemd thema vormt de basis voor de analyse op productioneel niveau. Het tweede thema omtrent de filmspecifieke kenmerken kan nog verder opgedeeld worden in drie lagen (Vos, 1991; 2004).

Ten eerste is er de filmische laag. Hierbij wordt gekeken naar alle filmische middelen die aangewend worden voor het produceren van een film, waaronder camerastandpunten, *mise-en-scène*, belichting, muziek en geluid, montage etc. Analyses op dit niveau trachten te achterhalen hoe een film de problemen, dominante normen en wensen of dromen reflecteert, die op het moment van filmproductie in de maatschappij leven. Dit niveau vormt dan ook het startpunt voor de cinematografische analyse binnen dit onderzoek, waarbij wordt nagegaan hoe cinematografische elementen al dan niet een geseksualiseerde perceptie van de vrouwelijke personages bewerkstelligt.

Ten tweede bevat de filmanalyse volgens Vos ook een narratieve laag. Deze heeft betrekking op de verhaalstructuur en conventies gebruikt door de filmmaker. Er zijn dan ook twee manieren om een narratief te bestuderen. Enerzijds is er de "horizontale benadering" (Vos, 2004, p. 98), waarbij gefocust wordt op de selectie en rangschikking van de gebeurtenissen in een verhaal. Deze benadering is minder relevant voor dit onderzoek. Anderzijds kan men het verhaal ook benaderen als een structuur, waarbij gelet wordt op de onderliggende betekenissen. Vos verwijst hiernaar als de "verticale benadering" (Vos, 2004, p. 98). Hierbij dient de onderzoeker het verhaal te situeren in de maatschappelijke context waarin het

geproduceerd werd, omdat de normen en waarden eigen aan deze context op hun beurt gereflecteerd worden in het audiovisuele product. Deze benadering is wel toepasselijk voor dit onderzoek, aangezien de vormgeving en inhoud van beide *Charlie's Angels*-films beschouwd worden in het licht van de dominante maatschappelijke normen en waarden inzake de representatie van vrouwen in audiovisuele media. De analyse op cinematografisch niveau wordt dus uitgevoerd vanuit de aanname dat vrouwen in audiovisuele media doorgaans aantrekkelijk en slank gebouwd zijn.

Ten derde identificeert Vos een ideologische of symbolische laag binnen de filmanalyse. Onderzoek op dit niveau identificeert diepere betekenissen en ideologische dimensies binnen de narratieve laag. Zo worden maatschappelijke thema's, sociale relaties tussen personages en gebruikte stereotypen in een verhaal ontleed. Dit laatste vormt de basis voor de analyse op het narratief-ideologische niveau binnen dit onderzoek, waarbij de onderliggende relationele posities tussen de vrouwelijke en mannelijke personages geanalyseerd zullen worden.

De uitvoering van de filmanalyse kent volgens Vos (1991) een ideaal verloop. Een film dient namelijk geanalyseerd te worden volgens een top-downaanpak. Om te beginnen moet de brede, maatschappelijke context, waarbinnen de film geproduceerd werd, ontleed worden. Vervolgens dient de filmhistorische context onderzocht te worden, om zich daarna toe te spitsen op de productie van de film en tot slot de inhoud van het audiovisueel product zelf. Als laatste kan ook een receptieonderzoek niet ontbreken.

Echter, zoals eerder vermeld, is dit onderzoek geïnspireerd op het analysemodel van Chris Vos, wat betekent dat het model en het verloop ervan zoals hierboven uitgeschreven, niet exact opgevolgd zullen worden. Voor dit onderzoek werden er namelijk drie analyseniveaus opgesteld, zijnde het productionele, het narratief-ideologische en het cinematografische niveau. Deze zijn gebaseerd op slechts twee thema's uit Vos' historische filmanalyse, met name de productiecontext en filmspecifieke kenmerken. Wel werd er volgens een top-downaanpak gewerkt, al werden enkel de productie van de film en de inhoud van het audiovisueel product zelf geanalyseerd.

3. Kwalitatief tekstuele analyse: formele analyse

De tekstuele analyse is de belangrijkste onderzoeksmethode binnen het veld van de *Cultural Studies*, dat onderzoek doet naar verscheidene vormen van mediacontent, veelal vanuit een kritische invalshoek (Fürsich, 2009; Belsey, 2013). In 2001 stelde McKee dat er tot dan toe nog steeds geen concrete definitie voor het concept tekstuele analyse werd ontwikkeld. Hij poogde dus zelf een definitie op te stellen en omschrijft de tekstuele analyse als “[...] an educated guess at some of the most likely interpretations that might be made of that text.”

(McKee, 2001, p.3). Volgens McKee heeft een tekst dus niet één vaste, onderliggende betekenis maar hangt de betekenis af van de interpretatie van de onderzoeker. Hierbij aansluitend gelooft Fürsich (2009) dat de tekstuele analyse haar populariteit te danken heeft aan haar mogelijkheid om latente betekenissen, impliciete patronen en assumpties van een tekst bloot te leggen. Zodoende worden de beperkingen tot manifeste content en kwantificeerbare categorieën, eigen aan de kwantitatieve analyses binnen de *Cultural Studies*, overtroffen (Fürsich, 2009). Fairclough (2003) benadrukt echter dat dit enkel mogelijk is wanneer deze methode gebruikt wordt in combinatie met andere onderzoeksmethoden. Creeber (2006) beaamt deze suggestie en stelt dat een tekstuele analyse zonder aanvullingen van andere empirische onderzoeken “*simply a matter of guesswork*” inhoudt (Creeber, 2006, p.82).

Het concept ‘tekst’ kan heel breed geïnterpreteerd worden: zowel tv-programma’s, films, kranten, magazines, radioprogramma’s en websites vallen onder deze term (McKee, 2001; Smith, 2017). Die brede interpretatie wordt gedeeld door Fürsich, die een tekst beschouwt als “[...] *any cultural practice or object that can be ‘read’.*” (Fürsich, 2009, p. 241). De tekstuele analyse fungeert dan als een methode om de meest waarschijnlijke betekenis van dergelijke teksten te achterhalen (McKee, 2003). Zoals deze definitie impliceert, geven ook Fürsich (2009) en Lindlof en Taylor (2011) aan dat de tekstuele analyse berust op een analysemethode, die vaak onduidelijk gedefinieerd wordt en tevens op heel wat verschillende manieren toegepast kan worden. Daarbij verwijst Smith (2017) naar de talrijke epistemologische en intellectuele tradities die gebruikmaken van de tekstuele analyse, maar elk gebonden zijn aan hun eigen specifieke methodologische voorschriften voor empirisch onderzoek. Toch geloven Lindlof en Taylor (2011) dat er de laatste decennia vooruitgang werd geboekt wat betreft het meer expliciet, betrouwbaar en transparant maken van de kwalitatief tekstuele analyse. Bovendien heeft deze onderzoeksmethode, ondanks de verschillende analysestrategieën, volgens McKee (2003) slechts één doel, met name de wereld waarin we leven begrijpelijk maken (McKee, 2003). De intentie is dan ook niet te achterhalen hoe accuraat een tekst de realiteit weergeeft, maar welke versie van de realiteit genormaliseerd wordt. Zodoende kan vastgesteld worden hoe hegemoniaal of emancipatorisch een tekst is (Fürsich, 2009). Dit onderzoek tracht dan ook na te gaan of de meest recente *Charlie’s Angels*-film al dan niet als een emancipatorische tekst gelezen kan worden, wat betreft de visuele en productionele representatie van vrouwen, na een tijdspanne van bijna twee decennia en de bijhorende maatschappelijke omwentelingen.

Overigens biedt deze onderzoeksmethode een aantal voordelen voor onderzoek naar de representatie van vrouwen in de film. Ten eerste volgt een kwalitatief tekstuele analyse een open aanpak, wat impliceert dat het niet noodzakelijk is volgens vaststaande procedures te

werk te gaan (Lindlof & Taylor, 2011; Fürsich, 2009). Hierdoor is een inductief analyseproces mogelijk, wat uitermate interessante en leerrijke bevindingen kan opleveren. Daarnaast focust de kwalitatief tekstuele analyse op audiovisuele parameters (Larsen, 2002) die, bij een onderzoek naar film, de ideale onderzoekselementen vormen. Visuele parameters zoals *framing*, belichting en cameragebruik geven namelijk een duidelijke indicatie van de manier waarop een vrouwelijk personage in beeld wordt gebracht (Bordwell, Thompson & Smith, 2017). Tot slot is het bij kwalitatief tekstuele analyses hoogst onwaarschijnlijk dat de resultaten vertekeningen vertonen als gevolg van verstoorde onderzoeksobjecten, aangezien die bestaan uit teksten als kranten, films of ander beeld- of geluidsmateriaal (Woodrum, 1984). Het is vanzelfsprekend dat de *Charlie's Angels*-films tot dergelijke teksten behoren.

Er zijn echter ook een aantal nadelen verbonden aan deze onderzoeksmethode. Om te beginnen is het gebrek aan methodologische regels inherent aan de kwalitatieve tekstuele onderzoeksmethode, waardoor de analyses moeilijk te repliceren en veralgemenen zijn (Moravcsik, 2010). Dit heeft dus consequenties voor de betrouwbaarheid en validiteit van het onderzoek (Woodrum, 1984). Teneinde deze zo hoog mogelijk te houden, oppert Jacobs (1988) het proces van interpretatie op een correcte manier af te bakenen en te contextualiseren, zodat elke lezer de gedachtegang van de onderzoeker op een eenduidige manier kan volgen en begrijpen. Dit is niet onbelangrijk, aangezien de betrouwbaarheids- of validiteitstests vaak op een heel simplistische manier uitgevoerd worden, of zelfs helemaal niet (Woodrum, 1984). Ook voor dit onderzoek was het testen van validiteit en betrouwbaarheid moeilijk, omdat dit onderzoek uitgevoerd werd op individueel niveau. Een test uitvoeren naar de intra-codeurbetrouwbaarheid, door zelf het onderzoek na een bepaalde tijd opnieuw uit te voeren, bleek niet haalbaar wegens de beperkte tijdspanne waarbinnen het onderzoek afgerond diende te zijn. Daarom werden de analyses, in navolging van Jacobs (1988), zo gedetailleerd mogelijk uitgeschreven.

De tekstuele analyse kan nog verder opgedeeld worden in een formele analyse en een ideologische analyse. Voor dit onderzoek werd beroep gedaan op beide analysebenaderingen, al komt de ideologische aanpak minder prominent en uitgebreid aan bod. Deze benadering is immers hoofdzakelijk van toepassing voor de analyse op narratief-ideologisch niveau. De ideologische dimensie van de tekstuele analyse is erop gericht verbanden te onthullen tussen de mediacontent in kwestie en de actuele, dominante, culturele discoursen binnen een samenleving (Fürsich, 2009). Zo wordt de vergelijking tussen de narratief-ideologische kenmerken van beide *Charlie's Angels*-films beschouwd vanuit een postfeministisch denkkader en in het licht van de recente toename in feministisch emancipatorische bewegingen. Daarnaast wordt er in het geval van een formele analyse gefocust op de specifieke elementen van het onderzoeksobject, om vervolgens gedetailleerd te beschrijven

hoe die met elkaar in verband staan (Lankoski & Björk, 2015). De focus van het cinematografische analyiseniveau ligt dan ook op hoe de vrouwelijke personages in beeld worden gebracht, waarbij de aandacht op visuele parameters gevestigd wordt.

4. Onderzoeksdesign

4.1. Selectie van onderzoeksobjecten

Concreet werden twee Hollywood-actiefilms met een *all-female* cast geanalyseerd. Er werd geopteerd om twee films te analyseren wegens de relatief beperkt beschikbare tijd voor het uitvoeren van het onderzoek. Daarnaast is de formele analyse een kwalitatieve onderzoeksvorm, waarbij een object bestudeerd wordt in de diepte. Cases worden dus doelgericht geselecteerd met het oog op de informatie die ze kunnen bieden voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag (Zhang & Wildemuth, 2009), waardoor het minder noodzakelijk is een groot aantal onderzoeksobjecten te selecteren. Bovendien zijn twee cases voldoende voor een vergelijkende casestudy.

Er werd gekozen voor *Charlie's Angels* uit 2000 en *Charlie's Angels* uit 2019, op basis van volgende argumenten. Aangezien *Charlie's Angels* uit 2019 een thematisch aansluitend vervolg is op de films uit 2000 en 2003, is het aannemelijk dat de films gelijkaardig zijn wat betreft invulling en premisse. Hiermee wordt verwezen naar de drie vrouwelijke hoofdpersonages die worden voorgesteld als actieheldinnen, en met behulp van hun kennis, vaardigheden en fysieke kracht gewaagde missies uitvoeren. Hoewel het verhaalverloop niet exact hetzelfde is, kunnen we ervan uitgaan dat de personages op een gelijkaardige manier gerepresenteerd worden. Dit zou de vergelijking tussen de analyseresultaten van beide filmversies gerichter en rigider moeten maken. Daarnaast is ook het filmgenre van beide onderzoeksobjecten interessant. Het gaat om actiefilms, wat impliciet de verwachting creëert dat de vrouwen op een manhaftige manier in beeld zullen komen, eerder dan op een stereotypisch kwetsbare of erotische manier. Bovendien bevatten beide films ook een *all-female* cast, wat een grotere hoeveelheid analysedata impliceert, vergeleken met films die een gemengde cast bevatten. Tevens is de notie van *all-female* casts een interessante insteek, aangezien we spreken over de representatie van vrouwen in een filmgenre dat gedomineerd wordt door mannen (Tasker, 1993). Tot slot, hoewel er al heel wat onderzoeken werden uitgevoerd rond het thema van vrouwen in film, levert nieuwe content, en dus onderzoeksobjecten, steeds weer nieuwe informatie. Aangezien de meest recente filmversie dateert uit 2019, zullen de onderzoeksresultaten uit deze studie voldoende actueel en aanvullend zijn om bij te dragen aan het onderzoeksveld betreffende de representatie van vrouwen in de film. Des te meer omdat de productiemomenten van beide films bijna twee decennia uit elkaar liggen, met als gevolg dat de waarden, normen en verwachtingen omtrent

de representatie van vrouwen in films anno 2019 vermoedelijk niet meer dezelfde zijn als twintig jaar geleden. Vos (1991; 2004) veronderstelt immers dat filmproductie en -inhoud onderhevig zijn aan de temporele sociaal-culturele context van een samenleving. De afgelopen jaren lijkt er dan ook een stijging in het aantal sociaal-culturele bewegingen met feministische grondslag, zoals de #metoo-beweging uit 2017 (Boyle, 2019), nieuwe concepten als *body positivity* (Cohen, Newton-John & Slater, 2020) en de steeds luider klinkende vraag naar gendergelijkheid (Rao & Sandler, 2016).

4.2. Verloop van het onderzoek

Zoals eerder vermeld, kunnen de analyses van beide *Charlie's Angels*-films opgedeeld worden in drie niveaus. Elke analyse kent een inductief verloop, enerzijds omdat dit kenmerkend is voor de kwalitatief tekstuele analyse (Smith, 2017), anderzijds omdat kant-en-klare analyseschema's geschikt voor dit onderzoek eenvoudigweg ontbreken in de literatuur.

Om te beginnen werd de analyse op productioneel niveau uitgevoerd door de vergelijking te maken tussen de productionele kenmerken die aan beide films verbonden zijn. Deze informatie werd opgehaald van de online televisieserie- en filmdatabank IMDb (2000, 2019), en vervolgens opgenomen in twee tabellen (zie Bijlage 1). De parameters die in rekening werden gebracht, zijn de crew- en castleden, die volgens hun specifieke functie of filmrol in de tabel werden opgenomen met naam en geslacht. Het geslacht van de persoon in kwestie werd toegekend via een code, waarbij *M* staat voor man, en *V* voor vrouw. Zodoende konden figuren opgesteld worden die de proporties mannen en vrouwen binnen één bepaalde film overzichtelijk weergeven. Voor een vergelijkende casestudy, en een kwalitatief tekstuele analyse in het algemeen, is het immers nuttig om kwalitatieve en kwantitatieve data te combineren (Griffin & Ragin, 1994; Gephart, 2004). Er werd dus geopteerd om, waar mogelijk en relevant, de kwalitatieve data in cijfers en in percentages te vertalen. Bovendien is dit praktisch om een goede vergelijking te maken tussen beide films. We dienen echter te benadrukken dat enkel de schrijvers en crewleden in functie van de productie en postproductie in de tabellen opgenomen werden, net zoals we de cast hebben beperkt tot de geaccrediteerde castleden. Dit enerzijds om de tabellen overzichtelijk te houden, maar anderzijds omdat opgesomde productiemedewerkers de grootste invloed hebben op de inhoud, het verloop en de insteek van de films. Het spreekt voor zich dat indien elk crew- en castlid in rekening zou worden gebracht, een verschuiving in de percentages reëel is. Deze resultaten werden, waar mogelijk, in relatie tot de bevindingen uit het theoretische luik uitgeschreven. Tot slot werd een bondige conclusie opgesteld omtrent de verdeling van het totale aantal mannelijke en vrouwelijke productiemedewerkers van *Charlie's Angels* uit 2019 in vergelijking met de filmversie uit 2000. Het productionele analyseluik omvat de minst uitgebreide analyse

vergeleken met de twee andere analyseniveaus. Dit analyseniveau is er dan ook op gericht om bevindingen op het narratief-ideologische en cinematografische niveau te kaderen en te verklaren, en niet om een uitgebreide maatschappelijk-ideologische productiecontext van beide films te schetsen.

De analyses voor zowel het narratief-ideologische als het cinematografische niveau verliepen volgens vier fasen, in navolging van de benadering van de kwalitatief tekstuele analyse beschreven door Larsen (2002). Om te beginnen werden beide films een eerste keer bekeken om grip te krijgen op het verhaal, de algemeenheden van de films en de visuele elementen.

In de tweede fase werd voor de narratief-ideologische analyse de narratieve structuur van beide films blootgelegd. Hiervoor werden de films andermaal bekeken en intussen opgedeeld in scènes volgens de (inter)acties van de verschillende personages. Zowel voor de filmversie uit 2000 als de filmversie uit 2019 werden een veertigtal sequenties onderscheiden. Vergeleken met andere sequentieanalyses, is dit aantal vrij hoog. De analyse op narratief-ideologisch niveau is dan ook niet gericht op het vergelijken van de narratieve structuur van beide *Charlie's Angels*-films, maar op een vergelijking van hoe de vrouwelijke personages ingevuld worden en in relatie staan tot hun mannelijke tegenspelers. In deze fase werd dus meteen een vrij gedetailleerde sequentieanalyse uitgevoerd, waarbij eerder scènes in de plaats van algemene sequenties werden onderscheiden, wat het hoge aantal geïdentificeerde sequenties verklaart. Tot slot werd tijdens de sequentieanalyse voor elke relevante sequentie een bondige narratief-ideologische analyse uitgeschreven. De beslissing of een bepaalde scène of sequentie al dan niet in aanmerking kwam voor de bondige narratief-ideologische analyse, steunde op bevindingen uit het theoretische luik. Zo werden scènes geselecteerd op basis van welke uitspraken de vrouwelijke personages doen, hoe ze gekleed zijn, of ze zich agressief dan wel defensief gedragen of hoe ze benaderd worden door de mannelijke personages. Daarnaast zijn de narratief-ideologische analyses op zich hoofdzakelijk inductief van aard. Om zowel de sequentieanalyse als de narratief-ideologische analyses gestructureerd te kunnen uitvoeren, en om bepaalde bevindingen vlot te kunnen terugvinden, werd voor elke film een tabel opgesteld (zie Bijlage 2 en Bijlage 4). Deze werden opgemaakt aan de hand van volgende kenmerken: nummer van de scène/sequentie, het tijdstip ervan in de film, een korte omschrijving van de scène/sequentie en een bondige narratief-ideologische analyse.

Voor de tweede fase van de cinematografische analyse werden beide films een derde keer bekeken en werd opnieuw een sequentieanalyse uitgevoerd. Hier gaat het echter om een gefocuste sequentieanalyse, waarbij enkel de cinematografisch relevante scènes en shots in een tabel werden opgenomen (zie Bijlage 3 en Bijlage 5). De relevantie van de scènes werd

bepaald op basis van een aantal cinematografische parameters, geïnterpreteerd volgens het werk van Bordwell, Thompson en Smith (2017), en hun theoretisch vastgestelde seksualiserende effect op de representatie van vrouwelijke filmpersonages: de *close-ups* op het vrouwelijk lichaam, de scherptediepte en hoe die de aandacht in het frame al dan niet op het vrouwelijke personage vestigt (Mulvey, 1975), de camerabewegingen en tot slot het gebruik van *slow-motion* wanneer een vrouwelijk personage te zien is (McAllister & DeCarvalho, 2014; Colling, 2017). Daarnaast werd ook aandacht besteed aan de plaats van het personage in het frame (Goffman, 1979). Tot slot werden de beelden waarin vrouwelijke personages een blik over de schouder werpen (Wright, 2017) eveneens mee in rekening gebracht. Wegens hun theoretische evidentie werden voorgenoemde parameters als startpunt en leidraad voor de analyse gebruikt. Maar zoals het een inductieve werkwijze betaamt, werden deze parameters in de loop van het onderzoek aangevuld met andere cinematografische elementen, die eveneens bleken bij te dragen tot een geobjectiveerde perceptie van de vrouwelijke personages. Zoals hierboven beschreven, werd ook in de tweede fase van de cinematografische analyse voor beide filmversies een tabel opgesteld (zie Bijlage 3 en Bijlage 5), dit keer bestaande uit volgende onderdelen: nummer van het shot/de scène, het tijdstip ervan in de film, een korte omschrijving met bondige analyse van de scène en de cinematografische parameters die in de scène of shots voorkomen. Tot slot, om de bevindingen te staven, werd hierbij telkens een lijst opgesteld met afbeeldingen van de geanalyseerde shots en scènes. Het nummer onder de afbeelding komt overeen met het nummer van de betreffende scène of shot in de analysetabel.

Tot slot werden in fase drie de bevindingen van beide analyseniveaus gedetailleerd besproken en uitgeschreven, en werd de vergelijking gemaakt tussen de twee *Charlie's Angels*-filmversies. Hierbij werd rekening gehouden met zowel gelijkenissen als verschillen. De meest interessante resultaten van de narratief-ideologische analyses werden gedistilleerd en geclusterd tot een achttal topics die de representatie van de vrouwelijke personages in beide *Charlie's Angels*-films beïnvloeden. Vervolgens werden deze topics uitgebreid toegelicht via twee overkoepelende thema's: de invulling en representatie van de vrouwelijke personages, en de relaties en interacties tussen de vrouwelijke en mannelijke personages. Daarnaast werd de cinematografische analyse uitgeschreven door alle geïdentificeerde cinematografische elementen onder te verdelen in vijf overkoepelende cinematografische variabelen: *cadrage*, *framing*, scherptediepte, camerabewegingen en *slow-motion*. Deze classificatie was noodzakelijk om het uitschrijven van de analyse gestructureerd en overzichtelijk te houden. De verschillende parameters werden aan een bepaalde categorie toegewezen op basis van de omschrijving en kenmerken die Bordwell, Thompson en Smith (2017) toekennen aan deze vijf overkoepelende cinematografische parameters. Zo omvat 'cadrage' de parameters

extreme close-up, close-up, medium close-up en *medium shot*. Onder 'framing' plaatsten we de parameters *central framing*, kikkorsperspectief en *ground-level shot*. Ook 'scherptediepte' wordt in dit onderdeel besproken. In het onderdeel 'camerabewegingen' worden de parameters verticale pan-shots en volgshots besproken. Tot slot wordt de parameter '*slow-motion*' in een aparte sectie behandeld en werd het over-de-schouder shot hieraan gekoppeld.

DEEL 3: Analyse

1. Productionele kenmerken

Wegens het beperkt aantal toegelaten woorden voor deze thesis, werd geopteerd om enkel te verwijzen naar de demografische, productionele kenmerken van *Charlie's Angels* uit 2000² en *Charlie's Angels* uit 2019³. Zoals eerder vermeld, worden de maatschappelijke en ideologische aspecten van beide productiecontexten dus niet aangehaald. Hieronder worden de meest opvallende bevindingen uit de analyse van de productionele kenmerken van beide filmversies uitgebreider toegelicht volgens de indeling van de tabellen opgenomen in Bijlage 1. Een duidelijk overzicht van de procentuele verhoudingen wordt weergegeven aan de hand van figuren, die bij de betreffende tekst staan afgebeeld.

1.1. Crewleden betrokken bij de ontwikkeling en beeldvorming van de films

De regie was voor CA2000 in handen van Joseph McGinty Nichol en voor CA2019 van Elizabeth Banks. Waar voor de eerste versie een man aan het roer stond, was dit voor de meest recente filmversie een vrouw. Deze bevinding is in lijn met de assumptie dat het aantal vrouwelijke regisseurs in Hollywood gestaag toeneemt (Smith, 2010; Lauzen, 2018). Daarnaast is dit, zoals in het theoretische luik aangehaald, geen onbelangrijk verschil, aangezien regisseuses andere accenten leggen dan regisseurs, zowel wat betreft de narratieve invalshoek (Smelik, 2009) als de manier waarop de vrouwelijke personages gerepresenteerd worden (Li, 2014; Benshoff & Griffin, 2004). Dit onderzoek lijkt deze theorie te bevestigen, aangezien de filmversie uit 2019 minder gericht lijkt op een mannelijk publiek, vooral wat betreft de cinematografie (cf. infra). Nochtans was deze in handen van een mannelijke productiemedewerker, net zoals voor CA2000 het geval was. Wellicht beïnvloedde Elizabeth Banks dus ook de cinematografische keuzes voor CA2019. Daarnaast produceerde Banks deze film, en stond ze in voor het scenario, wat op zich bepalend is voor het narratieve verloop en de insteek van de film, maar het verhaal zelf werd door Evan Spiliotopoulos en David Auburn geschreven. Anderzijds werd het verhaal voor CA2000 door drie mannen ontwikkeld, die eveneens verantwoordelijk waren voor het scenario. Terwijl er in CA2000 dus geen vrouwen betrokken waren bij het schrijfproces, was dit in CA2019 wel het geval.

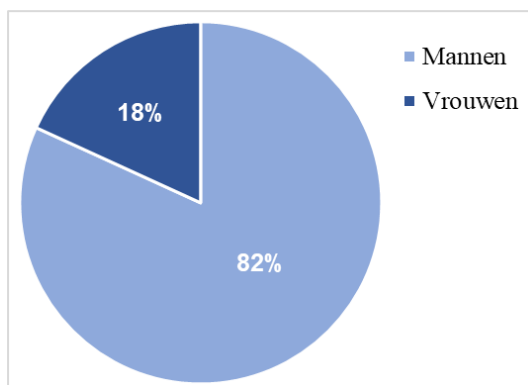
Verder is in het theoretische kader te lezen dat het aantal vrouwen in de functie van producenten doorheen de jaren blijkt te stijgen (Smith, 2010; Smith et al., 2019). Louter op basis van de twee geanalyseerde *Charlie's Angels*-films kunnen we deze bevinding beamen, aangezien CA2019 vier producenten telt, waarvan er twee vrouwen zijn. Daartegenover zijn de

² Vanaf dit punt wordt consistent verwezen naar de filmversie van *Charlie's Angels* uit 2000 als CA2000.

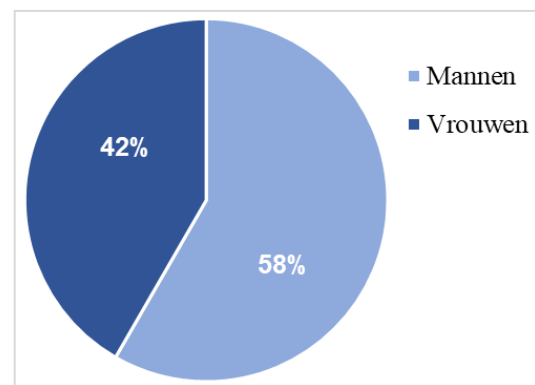
³ Vanaf dit punt wordt consistent verwezen naar de filmversie van *Charlie's Angels* uit 2019 als CA2019.

vrouwelijke producenten voor CA2000 proportioneel in de minderheid, aangezien slechts één op de drie producenten voor deze filmversie vrouwelijk is. Hier kunnen uiteraard andere contextuele factoren, zoals industriële of economische, aan de basis liggen. De theoretische aanname dat vrouwen achter de schermen nog het vaakst de functie van producente vervullen (Lauzen, 2018; Smith, 2010), lijkt voor CA2000 te kloppen. Alle andere functies opgenomen in de tabel worden uitgevoerd door mannen. Anderzijds vermeldt CA2019 een vrouwelijke regisseur, twee vrouwelijke producers, een vrouwelijke scenariste en is een vrouw medeverantwoordelijk voor de montage. De vrouwelijke productiemedewerkers voor deze filmversie vervullen dus niet enkel de rol van producente. Bovendien staan deze bevindingen eveneens haaks op wat in het theoretische luik omschreven staat als een procentuele daling in aantal schrijfsters en vrouwelijke monteurs, vergeleken met twee decennia geleden (Lauzen, 2018). Toch dienen we te benadrukken dat in dit onderzoek slechts twee onderzoeksobjecten werden geanalyseerd.

Tot slot suggereren de verschillende wetenschappelijke onderzoeken, opgenomen in de literatuurstudie, dat vrouwen op het filmproductieniveau nog steeds ondervertegenwoordigd zijn. Op basis van de cijfers die voor dit onderzoek in rekening werden gebracht, klopt deze assumptie voor CA2000, waarbij slechts 18% van de crew uit vrouwen bestond (zie figuur 1). Daartegenover stelden we voor CA2019 vast dat 42% van de crew uit vrouwen bestond, tegenover 58% mannen (zie Figuur 2). Deze filmversie omvat dus ongeveer een evenredige verhouding tussen het aantal mannen en vrouwen in de filmcrew. Hoewel het verschil nog steeds in het voordeel van de mannen is, kunnen we niet meer spreken van een flagrante vrouwelijke ondervertegenwoordiging.



Figuur 1: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke crewleden in CA2000.

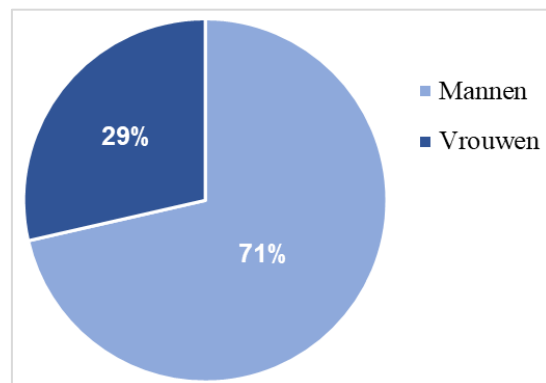


Figuur 2: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke crewleden in CA2019.

1.2. Geaccrediteerde castleden

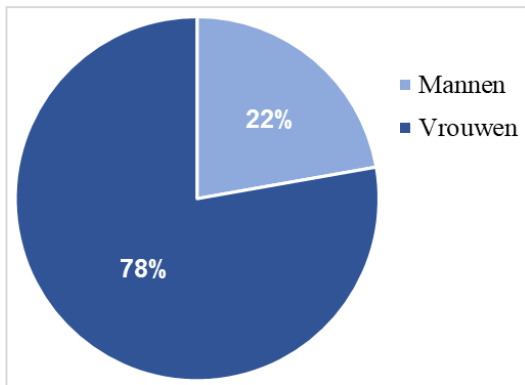
Het meest notabele personage uit de *Charlie's Angels*-franchise is dat van Charles Townsend, oprichter van de misdaadbestrijdingsorganisatie *Townsend Agency* en opdrachtgever van de Angels. In CA2000 wordt de rol van Charlie vertolkt door John Forsythe. In CA2019 blijkt Charlie een vrouw te zijn, of althans de fysieke belichaming ervan. Volgens het verhaal heeft Kelly Garrett, een van de eerste Angels ooit, de positie van Charlie ingenomen na diens dood. Jaclyn Smith lijkt een dubbele rol te vertolken, namelijk die van Kelly Garrett, die ook Charlie blijkt te zijn. De stem van Charlie, die de Angels toespreekt, is ook in deze filmversie nog steeds die van een man, verleend door Robert Clotworthy. Zodoende wordt het gezag, dat met deze positie gepaard gaat, nog steeds bij een man gelegd, hoewel Charlie nu eigenlijk een vrouw is.

Een andere opvallende rol in beide films is die van *Bosley*. Terwijl John Bosley in CA2000, vertolkt door Bill Murray, een gewoon personage is, duidt *Bosley* in CA2019 op een rang binnen het *Townsend Agency*. Met andere woorden, naast het personage van John Bosley in CA2019, hier belichaamd door Patrick Stewart, zijn er verschillende personages die de rang van *Bosley* bekleden binnen het inmiddels geïnternationaliseerde *Townsend Agency*. In totaal krijgen we zeven *Bosley's* te zien, waarvan er slechts twee vrouwelijk zijn. Hier gaat het dus om een verhouding van 29% vrouwelijke tegenover 71% mannelijke *Bosley's* (zie Figuur 3). Hoewel er meer *Bosley's* zijn in de nieuwe filmversie en er proportioneel meer vrouwen die functie bekleden, vergeleken met CA2000, zijn de vrouwen nog steeds ondervertegenwoordigd in deze gezagvolle functie.



Figuur 3: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke *Bosley's* in CA2019.

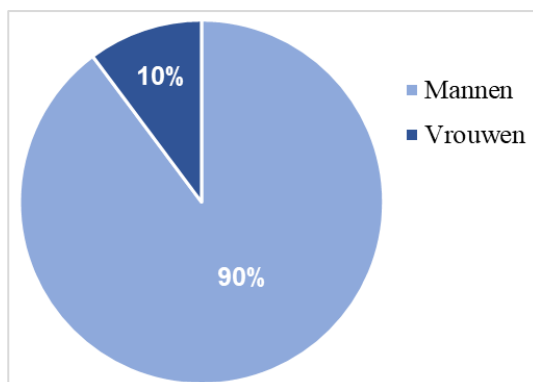
Wat de vijandige personages betreft, zijn er een aantal interessante vaststellingen. Terwijl antagonist Eric Knox in CA2000 een vrouwelijke rechterhand heeft, Vivian Wood, zijn er in CA2019 geen vrouwen te bespeuren tussen de Angels' opponenten. In die versie wordt de zijde van het kwaad vervolledigd door Alexander Brock, John Bosley, Jonny Smith en Peter Fleming. Kortom, allen mannen. Anderzijds hebben zij verder geen handlangers, terwijl er regelmatig vrouwelijke complices van de Angels opduiken. Zo komen er doorheen de film in totaal negen trawanten in beeld (in de tabel van *Charlie's Angels* (2019) opgenomen in Bijlage 1 aangeduid als *Ingrid (Angel)*, *Passerende Angel*, *Danser* en *Danseres*), waarvan zeven



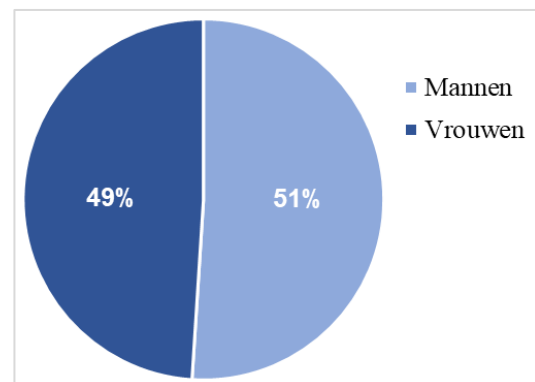
Figuur 4: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke complices van de Angels in CA2019.

vrouwen. Procentueel is dit 78% vrouwelijke en slechts 22% mannelijke handlangers (zie Figuur 4). Verder komen er in de *tag-scenes* drie vrouwelijke instructeurs en vijf vrouwelijke Angel-rekruten in beeld. In dit geval zijn de mannen ondervertegenwoordigd. We kunnen het omgekeerde waarnemen in de filmversie uit 2000. Daar hebben de Angels geen additionele hulp van internationaal gestationeerde Angels. Anderzijds telt de entourage van Eric Knox, met uitzondering van Vivian Wood, dertien handlangers, opvallend genoeg uitsluitend mannen (in de tabel van *Charlie's Angels* (2000) opgenomen in Bijlage 1 omschreven als *Handlanger Knox*, *Schutter*, *Vluchtchauffeur* en *Ontvoerder*). Hierbij aansluitend is in beide filmversies de rol voor een huurmoordenaar weggelegd. In beide gevallen wordt die vertolkt door een man, namelijk Creepy Thin Man in CA2000 en Hodak in CA2019.

Wat CA2000 betreft, is er duidelijk een ondervertegenwoordiging van vrouwen in de cast (zie Figuur 5). Daartegenover stellen we voor CA2019 vast dat het aantal mannelijke en vrouwelijke personages zo goed als evenredig verdeeld is (zie Figuur 6). Bovendien lijkt het feit dat er meer vrouwelijke personages te zien zijn in CA2019 de theoretische assumpties te bevestigen dat er tegenwoordig steeds meer vrouwelijke personages in (actie)films te zien zijn (Smelik, 2009; Brown, 1996).



Figuur 5: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke castleden in CA2000.

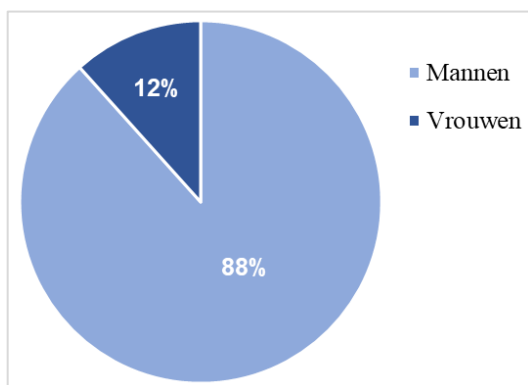


Figuur 6: procentuele verhouding aantal mannelijke/vrouwelijke castleden in CA2019.

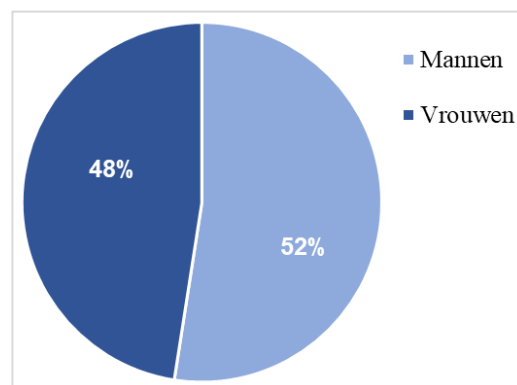
1.3. Conclusie

Over het algemeen kunnen we besluiten dat vrouwen veel sterker vertegenwoordigd zijn in de filmversie van *Charlie's Angels* uit 2019 dan in de filmversie uit 2000. Er is zowaar bijna een evenredige verdeling tussen het aantal mannelijke en vrouwelijke medewerkers, zowel op vlak

van cast als crew, terwijl vrouwen op elk vlak fors ondervertegenwoordigd zijn in CA2000. Bijgevolg vertalen deze resultaten zich ook in de verhouding van het totale aantal mannelijke en vrouwelijke productiebetrokkenen, zoals opgenomen in de tabellen in Bijlage 1. Voor CA2000 stellen we een verdeling van 88% mannelijke en slechts 12% vrouwelijke productiebetrokkenen vast (zie Figuur 7). Anderzijds kent CA2019 een verdeling van 48% vrouwen en 52% mannen (zie Figuur 8). Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de filmversie uit 2019 geregisseerd werd door Elizabeth Banks, die als vrouwelijke regisseur zowel het aantal vrouwelijke personages (Smith, 2010; Smith et al., 2019) als het aantal vrouwelijke productiemedewerkers (Smelik, 2009) positief zou beïnvloeden. Al is deze mate van Banks' invloed op de productie van CA2019 uiterst hypothetisch.



Figuur 7: procentuele verhouding totale aantal mannen/ vrouwen in CA2000.



Figuur 8: procentuele verhouding totale aantal mannen/ vrouwen in CA2019.

2. Narratief-ideologische analyse

Dit analyseniveau focust op de rol van de vrouwelijke personages in beide *Charlie's Angels*-films, en hoe die ingevuld wordt. Vervolgens werd specifiek gekeken naar hoe de vrouwelijke personages in relatie staan ten opzichte van de mannelijke personages. Wegens de gelimiteerde omvang van deze thesis, beperkt dit onderdeel zich tot een toelichting van de meest interessante bevindingen en interacties uit de narratief-ideologische analyse van beide films. Een beknopte analyse van de overige relevante scènes is terug te vinden in Bijlage 2 en Bijlage 4.

2.1. Invulling en representatie van de vrouwelijke personages

Hoewel beide filmversies een vrijgevochten beeld van vrouwen trachten te schetsen, is het opmerkelijk dat dit in de filmversie uit 2019 beduidend explicieter gebeurt. In CA2000 wordt aanspraak gemaakt op de vooruitgang in de representatie van vrouwelijke personages door de onafhankelijke levensstijl van de Angels te benadrukken. Daarnaast weten ze doorgaans hun mannelijke tegenstanders tijdens gevechten vrij eenvoudig te overwinnen, terwijl de vrouwelijke personages in CA2019 hierbij vaker het onderspit delven. Bovendien deinzen ze

er niet voor terug om hun mannelijke rivalen in torenhoge hakken en strakke outfits te lijf te gaan. In CA2019 wordt veel directer verwezen naar het discours van gendergelijkheid, wat tegenwoordig niet meer te verloothen valt (Rao & Sandler, 2016). Zo wordt de openingsscène van CA2019 aangevat met Sabina die zegt: *“I think women can do anything.”*, waarop haar mannelijke tegenspeler antwoordt: *“Just because they can, doesn’t mean they should.”* We dienen overigens acht te slaan op de spottende ondertoon die Jonny gebruikt. Wanneer hij Sabina even later aanspreekt met *“Miss Independant”*, gebruikt hij diezelfde cynische bijklank (CA2019, 00:52 – 01:23). Deze drie zinnen lijken de hoofdgedachte van het postfeminisme, zoals omschreven in het theoretische luik, perfect samen te vatten. Enerzijds creëert de huidige sociale context de indruk dat vrouwen tegenwoordig tot alles in staat zijn en perfect gelijkwaardig zijn aan mannen (McClearen, 2015; Projansky, 2001), maar tegelijk zijn er nog steeds onderliggende mechanismen actief, die een volledige autonomie en zelfontplooiing voor vrouwen bemoeilijken (Dejmanee, 2016b). De scène uit CA2019 lijkt dan ook een vertaling van deze problematiek aangezien Sabina haar positie als vrijgevochten vrouw opeist, terwijl het mannelijke personage dit idee spottend meteen de kop indrukt. Hierbij is de toon voor de rest van de film gezet, waarbij de mannelijke tegenspelers de capaciteiten van de vrouwelijke personages herhaaldelijk durven te onderschatten. Deze attitude kan overigens beschouwd worden als één van de aspecten die aan de basis liggen voor het bestendigen van de genderongelijkheid. Ook hier wordt expliciet naar verwezen tijdens de openingsscène, als Sabina zegt: *“At my job, it’s actually considered a huge advantage to be a woman. If you’re beautiful, nothing else is really expected of you. If you’re not, you’re pretty much rendered invisible.”* (CA2019, 02:40). Dit impliceert dat mannen vrouwen enkel beoordelen en inschatten op hoe ze er uitzien, terwijl ze hun capaciteiten vaak buiten beschouwing laten. In navolging van Gill (2007a) is deze mentaliteit dan ook kenmerkend voor de huidige postfeministische maatschappij, aangezien ze stelt dat de waarde van een vrouw ingeschat wordt op basis van haar uiterlijk. Enerzijds wordt in CA2019, wat betreft genderongelijkheid, herhaaldelijk expliciet verwezen naar de ogenschijnlijk aanhoudende, latente problematieken. Anderzijds, door een vrouwelijk personage deze te laten aankaarten, bekritiseert en vecht deze filmversie die issues ook aan.

Terwijl in CA2019 dialogen worden aangewend om expliciet het discours van vrouwelijke vooruitgang te claimen, lijkt dit in CA2000 net een instrument in functie van zelfobjectivering. Zo zegt Natalie tegen de bezorger die haar pakketje aan de deur levert: *“You know, I signed that release waiver, so you can just feel free to stick things in my slot.”* (CA2000, 09:41). Figuurlijk bedoelt Natalie dat de jongeman niet meer hoeft aan te bellen en de pakketjes gewoon mag achterlaten in haar brievenbus, maar door de woordkeuze krijgt het laatste deel van deze zin een seksuele connotatie. Dit zinsdeel heeft namelijk een dubbele bodem,

aangezien de Engelse term *slot* zich in de eerste plaats vertaalt naar sleuf of gleuf, maar ook gebruikt wordt om te refereren naar het vrouwelijk geslachtsdeel. Hoewel Natalie dit niet zo bedoelde, valt deze lijn eerder te interpreteren volgens die laatste betekenis van het woord, aangezien ze de niet onaantrekkelijke jongeman letterlijk uitnodigde om 'dingen in haar gleuf te steken'. Een gelijkaardige dialoog doet zich voor wanneer Corwin tegen Alex zegt dat ze goed is met haar handen, terwijl ze hem een massage geeft. Vervolgens zegt hij: *"I could use someone like you on my staff."*, waarop Alex antwoordt: *"Thanks for the offer, but my hands aren't going anywhere near your staff"* (CA2000, 17:07), met luid gegriemel van Corwin tot gevolg. De manier waarop Alex inspeelt op Corwins aanbod, geeft een seksuele lading aan de dialoog, wat ook de reden is voor Corwins gegriemel. Terwijl hij Alex een positie in zijn entourage aanbiedt, antwoordt zij dat ze met haar handen nooit in de buurt van zijn geslachtsdelen zal komen. Het is echter niet duidelijk of dit de interpretatie is waar Corwin initieel op doelde, waardoor de dubbelzinnige ondertoon in Alex' antwoord niet helemaal adequaat lijkt. Bijgevolg creëert ze zelf de erotische connotatie (zie ook Bijlage 2: Nr.6). We kunnen dus stellen dat Natalie en Alex in zekere zin aan zelfobjectivering doen, maar als we deze scènes interpreteren volgens de visie van Marinucci (2005), beschikken beide dames net over een goed ontwikkeld feministisch bewustzijn, aangezien ze zonder schroom op die manier naar zichzelf verwijzen.

Naast de expliciete verwijzingen naar het gendergelijkheidsdiscours in CA2019, is ook de notie van de 'vrijgevochten vrouw' in deze filmversie te herkennen. Dit is onder meer het geval wanneer een vrouwelijk personage aanspraak maakt op stereotypische aspecten van 'mannelijkheid'. Zo verkondigt Sabina na de arrestatie van Jonny dat ze een week vrijaf zal nemen om te gaan feesten op een strand in Thailand. Vervolgens suggereert ze dat vrije, al dan niet betekenisloze, seksuele relaties ontspannend en leuk zijn, en dat Jane dit ook eens moet proberen. Deze uitspraken lijken te verwijzen naar stereotypisch 'mannelijk' gedrag, waarbij overmatig drankgebruik, buitensporig feestgedrag en ongebonden seksuele relaties met talloze vrouwen doorgaans worden getolereerd. Deze uitspraak van Sabina geeft aan dat ook vrouwen tegenwoordig dergelijk gedrag (kunnen en mogen) uiten, en er bovendien evenzeer van genieten. Een soortgelijke uitspraak is te horen wanneer Elena en de *Townsend Agency*-leden overleggen hoe ze Mr. Fleming zullen vinden in Istanbul. Sabina stelt voor om via de ouderwetse manier te werk te gaan en de straat op te trekken, waarbij ze zegt: *"We sling some bills. We get violent."* (CA2019, 55:39). Met deze uitspraak bekrachtigt CA2019 de veronderstelling dat vrouwen, vergeleken met mannen, evenmin aarzelen om corrupte afspraken te maken of geweld te gebruiken om hun doel te bereiken. Beide aangehaalde uitspraken zijn dus in lijn met deze nogal ongenueanceerde, theoretische assumptie: aangezien vrouwen tegenwoordig eveneens de keuzevrijheid hebben om te drinken en geweld te

gebruiken, zijn vrouwelijke emancipatie en gendergelijkheid volledig bewerkstelligd (McRobbie, 2009). De voorbeelden uit CA2019 zijn te vergelijken met een situatie die zich in CA2000 voordoet. Wanneer mannelijke handlangers van Eric Knox en Vivian Wood er niet in slagen om Natalie onderuit te halen, reageert Vivian Wood als volgt: “*Never send a man to do a woman’s job*” (CA2000, 1:13:22), waarop ze zelf achter Natalie aangaat. In deze context verwijst ‘*a woman’s job*’ naar een gevecht met Natalie, wat doorgaans gepercipieerd wordt als een typisch ‘mannelijke’ aangelegenheid. De dubbele standaard wordt hier dus omgedraaid, waarbij Vivian Wood vechten subversief categoriseert als ‘vrouwenwerk’. Samengevat bevestigen deze scènes, zowel uit CA2019 als CA2000, dat de vrouwelijke personages in actiefilms tegenwoordig actiever zijn doordat ze meer *agency* bezitten (Powers et al., 1993; Keller & Gibson, 2014), en daarbij vaker geweld gebruiken (Taylor & Setters, 2011). Meer nog, de Angels bewijzen dat vrouwelijke personages niet langer uitsluitend aanwezig zijn om gered te worden (Tasker, 1993; Benshoff & Griffin, 2004; Brown, 1996), en verwezenlijken Nulmans (2014) argument dat vrouwen best zelf reddingsacties kunnen ondernemen.

Naast het gebruik van geweld, zetten de vrouwelijke personages in CA2000 opvallend vaak hun lichaam in om hun mannelijke tegenspelers te misleiden, wat weinig tot nooit voorkomt in CA2019. Niet zelden spelen ze hun vrouwelijke vormen, zoals hun achterwerk of boezem, uit, via weinig verhullende kledij of het stellen van suggestieve handelingen om hun doel te bereiken (zie Afb.1). Ze doen met andere woorden aan vrijwillige zelfobjectivering en -seksualisering om hun doel te bereiken. Hoewel deze methode doorgaans effectief is,



Afb. 1: Dylan likt aan het stuurwiel (CA2000).

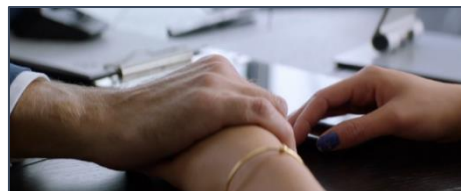
herleiden ze zichzelf tot niets meer dan een object van het seksuele verlangen (zie ook Bijlage 2: Nr.19, Nr.20). Hieruit volgt dat de Angels uit CA2000 fungeren als erotisch object voor de personages in het verhaal, maar ook voor het publiek dat naar de film kijkt. Zodoende vervullen ze perfect de twee functies die volgens Mulvey (1975) aan het vrouwelijke personage verbonden zijn. Anderzijds geldt dit niet voor de vrouwelijke personages uit CA2019.

Een ander topic, dat in beide filmversies te onderscheiden is, omvat de persoonlijke problemen van de vrouwelijke personages. In CA2000 lijken dit allemaal oppervlakkige, relationele problemen, die te maken hebben met het liefdesleven van de Angels. Zo worstelt Alex met het feit dat ze het steeds moeilijker heeft om haar identiteit geheim te houden voor haar vriend Jason. Natalie ontmoet dan weer barman Pete, die ze graag wil leren kennen. Maar aangezien ze het zo druk heeft met de missie, moet ze uitzoeken hoe ze met hem in contact kan komen zonder te verraden dat ze een geheime agente is. Tot slot deelt Dylan het bed met Chad, maar ze weigert haar vrijheid op te geven door een vaste relatie met hem aan te gaan. Ze lijkt de relatie met hem enkel te onderhouden voor het geval ze hem kan misbruiken. Bovendien valt

ze later voor de charmes van Eric Knox. Hieruit kunnen we afleiden dat CA2000 de geclaimde vrijheid en onafhankelijkheid van vrouwen onderschrijft via Dylans wispelturige, kortstondige relaties. Daartegenover zijn de persoonlijke problemen in CA2019 dieperliggend. Sabina heeft bijvoorbeeld een moeilijke jeugd gehad en worstelde lange tijd met verlatingsangst, wat leidde tot automutilatie. Bijgevolg belandde ze in tal van institutionele voorzieningen, tot ze terecht kwam bij het *Townsend Agency*. Meer indirect valt af te leiden dat Elena het gevoel heeft niet gehoord te worden, waardoor ze kampt met een gevoel van onzekerheid en schuldgevoelens. Ze heeft vooral de drang om zich te ontplooien van een bang, onzeker meisje tot een zelfbewuste jonge vrouw. Aan het einde van de film lijkt dit voltrokken. Ten slotte heeft Jane een erg gesloten persoonlijkheid, waarbij ze haar emoties zoveel mogelijk afsluit. Ze is bang gekwetst te worden en vindt het moeilijk zich open te stellen voor anderen, alleen te staan. De gelaagdheid van de Angels uit CA2019 bevestigt Gauntletts (2008) standpunt dat vrouwelijke personages complexer zijn dan doorgaans beweerd wordt. Al lijkt deze opvatting minder van toepassing voor de hoofdpersonages uit CA2000, die oppervlakkiger worden voorgesteld.

2.2. Interacties & relaties tussen de mannelijke en vrouwelijke personages

Wanneer de vrouwelijke hoofdpersonages uit CA2019 in interactie treden met hun mannelijke tegenspelers, nemen laatstgenoemden geregeld een neerbuigende houding aan ten opzichte van de vrouwen. Een eerste voorbeeld doet zich voor als Elena in een meeting zit met haar baas Mr. Fleming over de mogelijk dodelijke fout in het nieuwe energiesysteem *Calisto*, waarvan Elena de hoofdprogrammeur is. Mr. Fleming opent het gesprek en laat Elena verder niet aan het woord, tot zij zelf het woord neemt. Hij schenkt echter geen aandacht aan wat ze zegt, tot hij haar zelfs middenin haar zin onderbreekt. Ze is in zijn ogen dus minderwaardig en onbelangrijk, wat hij duidelijk laat blijken. Bovendien is er sprake van fysieke intimidatie wanneer Mr. Fleming Elena's hand vastneemt en haar dreigend zegt dat ze te slim is om verder op de fout in *Calisto* in te gaan (zie Afb.2). In deze situatie is het echter niet duidelijk of Mr. Fleming zo reageert omdat Elena een vrouw is, of omdat ze simpelweg onder hem op de bedrijfsladder staat. Toch kunnen we in vraag stellen of Mr. Fleming dit gedrag ook zou vertonen bij een mannelijke werknemer. Ook in CA2000 is er sprake van fysieke intimidatie, meer bepaald seksuele intimidatie.



Afb. 2: Mr. Fleming intimideert Elena (CA2019).

Zo kust Eric Knox Dylan op haar lippen, terwijl ze op een stoel vastgebonden zit, met Ducttape over haar mond (zie Afb.3). Dit is een duidelijk voorbeeld van seksueel grensoverschrijdend gedrag, waarbij Eric Knox zijn macht misbruikt om Dylan fysiek te benaderen, op een manier die zij absoluut niet zou toegelaten hebben. Ondanks de



Afb. 3: Eric Knox kust Dylan (CA2000).

Ducttape die Dylan over haar mond heeft, voelt ze zich niet comfortabel in de situatie en wil ze niet dat Knox dit gedrag vertoont. Ze kan zich echter niet verdedigen, aangezien ze vastgebonden zit op de stoel. Eerder werd reeds duidelijk dat Eric Knox Dylan enkel beschouwt als het subject van zijn seksuele genot, door smalend een opmerking te maken over haar uiterlijk, terwijl ze hem machteloos moest aankijken: *“You have the fullest, sweetest, most luscious lips I have ever kissed.”* (CA2000, 1:13:57). Door zich vervolgens aan Dylan te vergrijpen zoals hierboven omschreven, wordt deze assumptie alleen maar bevestigd. Bijgevolg is deze scène een perfecte vertaling van Mulvey’s (1975) opvatting dat het vrouwelijke personage in de eerste plaats als passief object van het mannelijke verlangen fungeert. Al dienen we, in consensus met Neale (1980), te benadrukken dat de vrouwen in deze filmversie zich ook schuldig maken aan seksueel grensoverschrijdend gedrag. Dit is onder meer het geval wanneer Alex het hoofd van een werknemer uit Corwins bedrijf ongevraagd tegen haar boezem drukt (zie Bijlage 2: Nr.23) of wanneer Vivian Wood Bosley bespringt en hem tegen zijn wil begint te kussen (zie Bijlage 2: Nr.30).

Een soortgelijke situatie doet zich voor in CA2019 wanneer Elena het gebouw van *Brock Industries* binnengaat met een blonde pruik. Hierbij wordt ze tegengehouden door bewaker Ralph, die haar fouilleert voor ze mag doorlopen. Met een uitdagende blik merkt hij op dat Elena er anders uitziet, waarop hij ostentatief zegt: *“I like it a lot.”* (CA2019, 32:16). We kunnen stellen dat dergelijk taalgebruik, in combinatie met zijn intonatie en taxerende blik, verwijst naar een vorm van verbale seksuele intimidatie. Aangezien Ralph de functie van beveiligingsagent uitvoert, is Elena verplicht te blijven staan. Ze bevindt zich dus in een ondergeschikte positie ten opzichte van Ralph, waar hij misbruik van maakt. Er volgt een opmerking over haar uiterlijk, waarna hij onbehouwen laat merken dat het hem wel bevalt. Dit wijst erop dat hij ervan geniet haar onder zijn autoriteit te hebben en haar zo verplicht te luisteren naar wat hij te zeggen heeft. Elena fungeert dus als het passieve object van Ralphs verlangen (Mulvey, 1975), waarbij ze zich duidelijk ongemakkelijk voelt. Hierbij aansluitend manifesteert zich in CA2019 een genderdenigrerende situatie wanneer *Calisto* tijdens een event wordt voorgesteld op *Brock Industries*. Na de toelichting van de technische specificaties, maakt Mr. Fleming de opmerking dat *“It [Calisto] can be manufactured in pastel colors for the ladies.”* (CA2019, 16:06), waarbij hij vervolgens zijn mannelijke collega spottend aanstoot. Hiermee insinueert Mr. Fleming dat vrouwen geen enkel belang hechten aan het veiligheidsprotocol van dit toestel of de technische kenmerken ervan. Volgens zijn argumentatie zijn vrouwen namelijk allang tevreden als ze het toestel maar in een pastelkleur kunnen verkrijgen. Deze uitspraak is dus stereotyperend en denigrerend ten opzichte van de capaciteiten en kennis waarover vrouwen

beschikken. Een soortgelijke uitspraak is te horen in CA2000 wanneer Dylan, gewikkeld in slechts een beddenlaken, onder schot wordt gehouden door Vivian Wood, terwijl Eric Knox haar uitlegt dat hij niet kan begrijpen hoe Dylan zich heeft laten misleiden: “*Let me get this straight. You’re a woman. Women have natural intuition. And you’re a detective. And you had no idea that this was going to happen?*” (CA2000, 57:28). Eric Knox bespot Dylan dus op basis van de ietwat aangedikte assumptie dat vrouwen over een bepaalde intuïtie beschikken en dus beter zouden kunnen aanvoelen wanneer er iets mis is. Ondanks het feit dat Dylan een vrouw is, en dus over deze ‘gave’ beschikt, heeft ze zich toch laten misleiden door Eric Knox.

Aansluitend op voorgaande bevindingen werden voor beide films ook expliciete demonstraties van mannelijke dominantie vastgesteld. Zo wordt Elena in CA2019 door John Bosley meegenomen naar het verblijf van Brock, waar ze pas later beseft dat ze er werd ondergebracht als gevangene. Eenmaal aangekomen, leidt John Bosley Elena een kamer binnen en draagt haar op iets te kiezen om aan te trekken uit de kleren die hij voor haar bestelde. Als ze hem vragend aankijkt, verduidelijkt hij dat ze Brock zal kunnen spreken over de fout in *Calisto*. Het feit dat Elena zich onder dwang moet opfrissen en omkleden alvorens ze Brock kan spreken, wekt de implicatie op dat ze er op haar best moet uitzien als ze haar mannelijke meerdere onder ogen komt. Hieruit volgt de assumptie dat de mannelijke machthebbers er bijna een pervers genot in hebben om het vrouwelijke slachtoffer uit te horen of te confronteren met de illusie dat ze zich ‘speciaal voor hem’ heeft uitgedost. Dit is in lijn met Freuds (1905) opvatting van perversie, waarbij seksueel genot gelinkt is aan de noties van objectivering en controle. Bovendien is dit een praktijk die wel vaker in films of tv-series voorkomt wanneer vrouwen gevangen worden genomen, of simpelweg verplicht worden zich op te maken voor een man. Indien de vrouw hier zelf niet meer toe in staat is, doet de man dit in haar plaats. Voorbeelden zijn Viridiana in *Viridiana* (1961), Clarice Starling in *Hannibal* (2001), Elizabeth Swann in *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003), Harlee Santos in *Shades of Blue* (2016-2018, s2e13⁴) en Daenerys Targaryen in *Game of Thrones* (2011-2019, s1e1). Het begrip ‘pervers genot’ komt ook in CA2000 tot uiting, wanneer Creepy Thin Man tijdens het gevecht de haren van zijn vrouwelijke tegenstanders uittrekt, om die vervolgens bij te houden als een soort van trofee of herinnering. Later in de film is herhaaldelijk te zien hoe hij ostentatief aan de haarplukken ruikt, soms voor de ogen van de Angel in kwestie. Hoewel dit als een vorm van intimidatie beschouwd kan worden, getuigt dit evenzeer van een ziekelijk genot. Dit wekt de indruk dat Creepy Thin Man zijn vrouwelijke opponenten als speeltjes percipieert, waarbij hij ervan geniet ermee te spelen. Zoals eerder vermeld, wordt naast de impressie van pervers genot ook de notie van mannelijke dominantie expliciet geïmplementeerd in CA2019. Een voorbeeld is te vinden wanneer Hodak Elena een

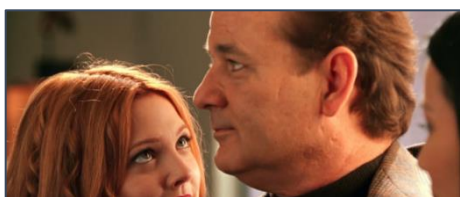
⁴ Verwijzing naar de betreffende aflevering uit de tv-serie, waarbij ‘s’ staat voor *seizoen* en ‘e’ voor *episode*.

halsketting omdoet als hij haar komt ophalen voor het gesprek met Brock en John Bosley (zie Afb.4). Het omdoen van de halsketting bij Elena door haar mannelijke tegenspeler lijkt het toppunt van mannelijke macht en vrouwelijke onderwerping, aangezien Elena letterlijk aan de ketting wordt gelegd. Bovendien is het leiden van Elena naar de andere ruimte de enige functie van deze halsketting. Het is dus opvallend dat er voor een halsketting werd gekozen, aangezien er genoeg andere middelen waren om te voorkomen dat ze zou kunnen ontsnappen, zoals gewone handboeien, spanbandjes of touwen rond haar polsen. De keuze voor een halsketting lijkt dus niet om een ontsnappingspoging te voorkomen, maar vooral om Elena te doen gehoorzamen. Dit in combinatie met het feit dat ze zich moest omkleden en opmaken, herleiden haar louter tot een object van verlangen, dat dient te handelen naar wat haar opgedragen wordt.



Afb. 4: halsketting rond Elena's nek (CA2019).

Deze thematiek sluit aan bij hoe de Angels omgaan met hun baas John Bosley in CA2000, al gaat het hier eerder om mannelijk gezag dan om mannelijke dominantie. Uit de scène waarin Bosley de Angels een hart onder de riem steekt, omdat Alex het moeilijk heeft, kunnen we afleiden dat hij een aanzienlijke invloed op hen uitoefent. Als we letten op hoe de Angels rond Bosley in de zetel zitten, is het duidelijk dat ze aan zijn lippen hangen en hem zelfs lijken te aanbidden. Dylan is er speciaal komen bijzitten en kijkt letterlijk naar hem op wanneer hij aan het woord is (zie Afb.5). Daarbij is het alsof Bosley de Angels als zijn bezit beschouwt, enerzijds door hen aan te spreken met “*All my Angels.*” (CA2000, 12:38), anderzijds door middel van zijn lichaamstaal. Zijn ene hand legt hij meteen op Dylans been, terwijl hij zijn



Afb. 5: Dylan kijkt op naar Bosley (CA2000).



Afb. 6: Bosley spreekt de Angels toe (CA2000).

andere arm over Alex' schouder legt. Als hij uitgesproken is, legt Alex haar hoofd op Bosley's schouder (zie Afb.6), alsof ze troost bij hem zoekt. We kunnen dus aannemen dat er meer dan een louter professionele band is tussen John Bosley en de Angels, aangezien hij ook emotioneel betrokken is en nagenoeg de rol van vaderfiguur op zich neemt. Het mannelijke personage wordt dus als de autoritaire persoon voorgesteld, die de Angels in eender welke omstandigheden blindelings lijken te zullen volgen. Dit staat enigszins in contrast met de notie dat

de Angels net zo op hun vrijheid, autonomie en onafhankelijkheid gesteld zijn. Daartegenover wordt de rol van John Bosley in CA2019 vertolkt door een vrouw en kan de relatie tussen Rebekah Bosley en de Angels eerder als een vriendinnenrelatie dan een moeder-

dochterrelatie beschouwd worden. Rebekah *Bosley* oefent gezag uit over de Angels, maar ze vervult geen absoluut autoritaire positie.

Tot slot, een even opmerkelijke relatie in beide *Charlie's Angels*-films, is die tussen de Angels en hun baas Charlie, tevens oprichter van het *Townsend Agency* waarvoor de Angels werken. Desondanks krijgen ze Charlie nooit te zien, althans niet bewust of bedoeld. De communicatie met Charlie verloopt steevast via de *Bosley's*, die overigens evenmin weten wie Charlie is, of via een audiocommunicatiesysteem waarbij beide partijen elkaar enkel kunnen horen. Wanneer Charlie hen opbelt, antwoorden de Angels telkens opgewekt in koor, wat impliceert dat ze duidelijk blij zijn hem te horen. Vervolgens geeft hij hen instructies en opdrachten, die ze zonder aarzelen gewillig uitvoeren. Enerzijds lijkt dit vanzelfsprekend aangezien Charlie hun baas is, maar anderzijds getuigt dit van een blindelingse volgzaamheid aan een mannelijk gezag. Ze volgen immers onvoorwaardelijk wat de mannelijke stem hen via een elektrisch apparaat opdraagt, hoewel niemand de persoon in kwestie al ooit heeft gezien. In CA2019 wordt deze illusie van absoluut mannelijk gezag deels doorbroken, al kunnen we stellen dat er sprake is van een dubbele bodem. Op het einde van deze film blijkt namelijk dat Charlie eigenlijk een vrouw is, namelijk Kelly Garrett, één van de eerste Angels bij het *Townsend Agency*, die Charlies taak na diens dood heeft overgenomen. Er staat tegenwoordig dus een vrouw aan het hoofd van de organisatie, maar toch wordt de indruk gewekt dat het een man is, aangezien Kelly Garrett een stemsimulator gebruik om haar eigen stem te laten doorgaan voor een mannenstem. Bovendien stelt ze zichzelf voor als Kelly Garrett wanneer ze Elena ontmoet, en niet als Charlie. Deze elementen duiden erop dat de Angels niet weten dat hij eigenlijk een zij is, al kunnen we in vraag stellen waarom Kelly Garrett haar genderidentiteit verborgen houdt. Hoe dan ook bestendigt deze praktijk de illusie van het mannelijke gezag, aangezien de Angels ook in deze filmversie blindelings blijven gehoorzamen aan de anonieme mannelijke stem die hen toespreekt, zoals blijkt uit Bijlage 4: Nr.41.

3. Cinematografische analyse

Op dit analyseniveau werd onderzocht in welke mate de vrouwelijke personages al dan niet geobjectiveerd worden door middel van de cinematografische elementen en welke parameters hiervoor aangeduid kunnen worden. Vervolgens konden we uit de resultaten afleiden dat CA2019 niet half zoveel shots of scènes met een objectiverende ondertoon bevat, vergeleken met CA2000. In CA2019 werden namelijk 14 shots en scènes met een objectiverende ondertoon vastgesteld (zie Bijlage 5: Analysetabel), die als zodoende werden gekenmerkt op basis van in totaal 24 cinematografische elementen (zie Tabel 1). Daartegenover werden voor CA2000 32 shots en scènes met een objectiverende ondertoon geanalyseerd (zie Bijlage 3: Analysetabel), waarbij in totaal 65 cinematografische elementen werden gedistilleerd (zie

Tabel 1). Het verschil in het totale aantal cinematografische elementen en het aantal geïdentificeerde shots of scènes is te verklaren doordat bepaalde beelden door meer dan één cinematografische parameter beïnvloed worden.

In Tabel 1 is een overzicht te vinden van alle geïdentificeerde cinematografische parameters die bijdragen tot een geseksualiseerde representatie van de vrouwelijke personages. De tabel geeft voor beide filmversies weer hoeveel keer elke cinematografische parameter voorkomt, althans in de 32 en 14 geanalyseerde shots en scènes. De nummers die aan de geselecteerde shots en scènes werden toegekend (zie Bijlage 3: Analysetabel en Bijlage 5: Analysetabel), staan ook vermeld in Tabel 1. Dit om duidelijk aan te geven bij welke beelden de cinematografische elementen geïdentificeerd werden.

Parameters	Charlie's Angels (2000)		Charlie's Angels (2019)	
	Aantal	Nrs. in Bijlage 3	Aantal	Nrs. in Bijlage 5
Cadragage				
Extreme close-up	2	8,22	0	
Close-up	9	1,3,9,10,13,16, 17,23,25	5	1,2,3,4,8
Medium close-up	5	4,13,18,19,31	0	
Medium shot	2	20,31	3	6,13,14
Medium long shot	5	2,7,12,14,32	1	8
Long shot	4	5,11,28,31	0	
Framing & Scherpdedepte				
Kikvorsperspectief	4	1,11,25,26	1	7
Vogelperspectief	1	24	0	
ground-level shot	1	27	1	5
Central framing	9	2,7,18,19,25,26, 27,28,30	3	1,6,7
Symmetrical framing	3	25,26,27	1	6
Scherpdedepte	4	8,1,12,13	3	2,4,6
Camerabewegingen				
Horizontale panbeweging	1	8	0	
Verticale panbeweging	2	11,28	5	2,3,10,11,12
Volgshot	3	15,25,28	0	
Slow-motion				
	6	3,6,17,21,29,31	0	
Over-de-schouder shot				
	4	1,9,10,17	1	9
Totaal	65		24	

Tabel 1: soorten en aantal geïdentificeerde cinematografische parameters in CA2000 en CA2019 die bijdragen tot een geseksualiseerde representatie van de vrouwelijke personages.

Zoals hierboven vermeld, is de objectiverende connotatie van de geanalyseerde shots en scènes doorgaans het gevolg van een combinatie tussen verschillende cinematografische parameters. Wegens de beperkt toegelaten omvang van dit onderzoek is het niet mogelijk elke parameter uitgebreid toe te lichten. Daarom worden hieronder de meest opmerkelijke shots besproken op basis van hun meest prominente en sturende parameter. Voor een visie van de volledige analyse zijn Bijlage 3 en Bijlage 5 te raadplegen.

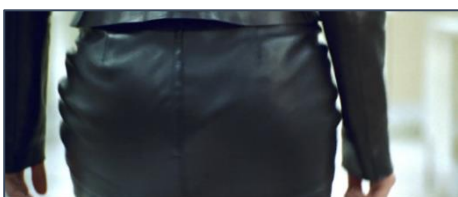
3.1. Cadrage

Beide filmversies lijken de theoretische assumptie te bevestigen dat *close-up shots*, en bij uitbreiding *extreme close-up shots*, een geseksualiseerde representatie van vrouwen in de hand kunnen werken, door specifieke lichaamsdelen in voorgenoemde beeldgroottes te kaderen (McAllister & DeCarvalho, 2014). Voor dit onderzoek werden dergelijke shots vastgesteld op lichaamsdelen als de buik of lippen, en in het bijzonder op het achterwerk. Zo komt in CA2000 een ontblote buik één keer in *close-up* in beeld (zie Bijlage 3: Nr.23) en worden lippen ook slechts in één scène expliciet benadrukt (cf. infra). Daartegenover is er in totaal elf keer een achterwerk nadrukkelijk op het scherm te zien, waarvan drie keer in *close-up*. Bovendien is dit in geen van de gevallen een functionele *close-up*, waarbij wat we zien belangrijke informatie bevat voor het verloop van het verhaal, of iets meer vertelt over (de toestand van) het personage. Desondanks behoort dit tot één van de primaire, cinematografische functies (Bateman & Schmidt, 2013). Het gaat dus om puur objectiverende beelden, die inspelen op het erotische verlangen. Zo stopt de wagen van de drie Angels in CA2000 aan de intercom van een burger drive-in, waarbij de camera Alex en Dylan in zijaanzicht in beeld brengt. Wanneer Alex zich vervolgens opricht uit de passagiersstoel om de haperende intercom te herstellen, komt haar achterwerk prominent in beeld (zie Afb.7). Aangezien er narratief gezien geen noodzakelijke aanleiding is voor dit shot, kunnen we stellen dat dit shot louter ten dienste staat van de seksualisering van het personage.



Afb. 7: Alex herstelt intercom (CA2000).

Een tweede voorbeeld uit CA2000 is te vinden wanneer Alex, Dylan en Natalie demonstratief Corwins bedrijf binnenwandelen. Na een *close-up* van Alex' gezicht, volgt meteen een *close-up* van haar achterwerk, gehuld in een strakke lederen rok. Zowel de kledij die Alex draagt als

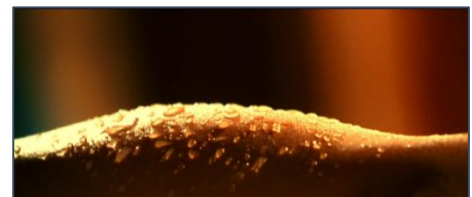


Afb. 8: intrede in Corwins bedrijf (CA2000).

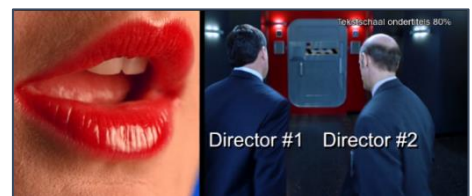
de beeldgrootte waarin dit shot is genomen, zorgen ervoor dat de bewegingen van haar billen duidelijk waar te nemen zijn (zie Afb.8). Daarbij volgt er net na de *close-up* van Alex' achterwerk meteen een *close-up* van het gezicht van een mannelijk personage, op ongeveer

dezelfde hoogte in het frame. Dit versterkt de indruk dat het mannelijke personage naar het achterwerk kijkt, wat dus een *male gaze* impliceert, waarbij het mannelijke personage de rol van de *looker* vervult (Mulvey, 1975). Deze combinatie doet zich andersom eveneens voor in CA2000 (zie Bijlage 3: Nr.19). Wanneer het gezicht van de man in *close-up* eerst te zien is, zal het publiek automatisch meer aandacht vestigen op het achterwerk in het shot erna. Dan ‘volgt’ de kijker namelijk de blik van het mannelijke personage. Hierdoor hanteert niet enkel het mannelijke personage een *male gaze*, maar wordt ook het publiek, al dan niet bewust en gewenst, onderworpen aan een dergelijke zienswijze (zie ook Bijlage 3: Nr.1 en Nr.13).

De objectiverende connotatie, eigen aan bepaalde *close-ups* in CA2000, is eveneens terug te vinden bij een aantal *extreme close-ups*. Zo zijn er twee opvallende voorbeelden. Het eerste shot is een *extreme close-up* van Dylans kuit (zie Afb.9). Door haar kuit zo dicht in beeld te brengen en expliciet te focussen op de welving van haar kuit terwijl er langzaam water op druppelt, wordt de illusie gewekt dat dit een zijaanzicht van Dylans achterwerk is. Zodoende speelt dit beeld in op de erotische fantasie van de kijker, die deze sensuele connotatie vervolgens neigt toe te kennen aan Dylan als behorende tot een van haar karaktereigenschappen. Zodoende wordt aan Dylan een zekere *to-be-looked-at-ness* Mulvey (1975) toegekend. Een tweede opmerkelijke toepassing zijn de *extreme close-ups* van de lippen van Dylan, Alex en Natalie (zie Afb.10). Die komen afwisselend links en rechts in beeld terwijl de Angels hun plan uit de doeken doen om de kluis met het *mainframe* van *Red Star Systems* binnen te dringen. De *extreme close-ups* zorgen ervoor dat de aandacht van de kijker meteen naar die delen van het scherm gaat. Van nature hebben lippen al een erotische connotatie, maar door ze aan de hand van een *extreme close-up* in beeld te brengen, wordt die versterkt.



Afb. 9: Dylans kuit (CA2000).



Afb. 10: toelichting aanpak missie (CA2000).

In CA2019 wordt niet één keer een *extreme close-up* toegepast om een vrouwelijk personage erotisch in beeld te brengen. Daarnaast staan er eveneens beduidend minder *close-ups* ten dienste van dit doel. In deze filmversie komen zowel de lippen als buik geen enkele keer pertinent in beeld. Bovendien werden er slechts vijf expliciet objectiverende *close-up shots* geïdentificeerd, waarvan twee op een achterwerk. Dit lichaamsdeel wordt in CA2019 overigens in totaal slechts vier keer cinematografisch benadrukt. Daarbij is het opmerkelijk dat dit niet zo ostentatief gebeurt als in de filmversie uit 2000. Zo overmeestert Sabina in de openingsscène haar doelwit Jonny door hem in een gordijn te wikkelen. Vervolgens trekt ze zich aan het gordijn op om zijn hoofd tussen haar benen vast te klemmen. Terwijl ze die beweging maakt,

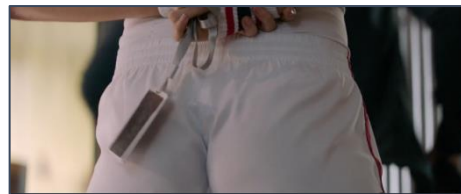
komt haar achterwerk in *close-up* in beeld (zie Afb.11). Het lijkt erop dat dit shot de aandacht wil vestigen op hoe Sabina haar voet op Jonny's been zet, maar de scherptediepte zorgt ervoor



Afb. 11: Sabina overheerst Jonny (CA2019).

dat niet zijn been maar Sabina's achterwerk scherpgesteld is. De aandacht wordt dus hierop gevestigd. Hoewel dit frame slechts een aantal milliseconden te zien is, draagt dit shot bij tot de perceptie van Sabina als een lustobject, des te meer

omdat dit shot eerder optioneel dan noodzakelijk is. In het tweede voorbeeld moet Sabina een ID-kaart zien te bemachtigen van een werknemer bij *Brock Industries*. Hiervoor volgt ze de werknemer tot in de sportschool, waar ze aan de balie zijn ID-kaart uit zijn sporttas grist. Hierbij draagt ze een minuscule shortje dat een deel van haar achterwerk ontbloot. Aangezien ze op de voorgrond staat en volledig in het wit gekleed is, staat ze in contrast met de donkere achtergrond, waardoor ze in het oog springt en haar achterwerk des te meer opvalt (zie Bijlage 5: Afb.8a). Vervolgens zien we een *close-up* van Sabina's achterwerk (zie Afb.12), terwijl de weggenomen ID-kaart aan het lint heen en weer slingert.



Afb. 12: Sabina verbergt de ID-kaart (CA2019).

De bewegingen van de ID-kaart zorgen ervoor dat de rondingen van Sabina's achterwerk goed zichtbaar blijven in haar spannende shortje. Hoewel de primaire functie van dit shot ligt in het benadrukken van het feit dat Sabina de ID-kaart heeft weten te bemachtigen, was dit extra *close-up* shot niet meteen noodzakelijk. Dit shot creëert eerder de mogelijkheid om Sabina's achterwerk, dat we eerder in beeld zagen, beter te kunnen bestuderen. Toch dienen we te benadrukken dat Sabina's outfit evenzeer bijdraagt tot de objectivering van haar lichaam, terwijl dit *close-up* shot eerder alles goed zichtbaar maakt.

Verder komen nog een aantal opmerkelijke *close-up shots* aan bod in de openingsscène, zoals wanneer we Sabina suggestief een bes zien eten die Jonny haar aanreikt (zie Afb.13). De frontale en centrale manier van *framen* benadrukt de sensuele bewegingen van haar mond en lippen. Daarnaast kijkt ze met een strakke blik recht in de camera, waardoor de sensuele connotatie van haar acties overgedragen wordt naar de manier waarop we haar als publiek zien. Overigens impliceert Sabina's strakke blik dat ze op die manier gepercipieerd wil worden, wat de notie van *to-be-looked-at-ness* suggereert (Mulvey, 1975). Bovendien weerspiegelt dit camerastandpunt eveneens hoe het mannelijke personage haar ziet, aangezien Jonny's hand die naar Sabina's mond reikt, onderaan in beeld nog zichtbaar is. Dit

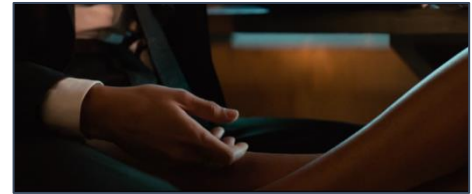


Afb. 13: Sabina eet suggestief een bes (CA2019).

lippen. Daarnaast kijkt ze met een strakke blik recht in de camera, waardoor de sensuele connotatie van haar acties overgedragen wordt naar de manier waarop we haar als publiek zien. Overigens impliceert Sabina's strakke blik dat ze op die manier gepercipieerd wil worden, wat de notie van *to-be-looked-at-ness* suggereert (Mulvey, 1975). Bovendien weerspiegelt dit camerastandpunt eveneens hoe het mannelijke personage haar ziet, aangezien Jonny's hand die naar Sabina's mond reikt, onderaan in beeld nog zichtbaar is. Dit

shot suggereert dus niet alleen een *male gaze* gehanteerd door het mannelijke personage, maar eveneens door de kijker (Mulvey, 1975).

Wat verder in de scène is in *close-up* te zien hoe Jonny Sabina zacht over haar benen streelt (zie Afb.14), wat wijst op een schijnbaar toenemende erotische spanning tussen beide personages. Door dit in *close-up* te laten zien, wordt de kijker emotioneel bij deze handeling



Afb. 14: Jonny streelt Sabina's been (CA2019).

betrokken. Bijgevolg creëert dit de perceptie van Sabina als een aantrekkelijk lustobject, aangezien de kijker vermoedelijk meer geneigd zal zijn zich te identificeren met het mannelijke personage. Jonny is hier immers de actor, terwijl Sabina het object van de handeling is. Begrippen als passiviteit en activiteit van de personages (Mulvey, 1975) spelen in deze scène dus een belangrijke rol voor de kijker en diens beslissing met wie hij zich zal identificeren.

Het valt op dat *close-ups* in beide filmversies geen enkele keer aangewend worden om boezems expliciet in beeld te brengen, hoewel dit volgens McAllister en DeCarvalho (2014) één van de lichaamsdelen is die het vaakst benadrukt wordt aan de hand van dit beeldkader. Hiervoor werd in de eerste plaats beroep gedaan op de *mise-en-scène*, meer bepaald de kledij van de vrouwelijke personages. Niet zelden zijn ze te zien in strakke outfits met diep uitgesneden decolletés. Terwijl dit in CA2000 eerder de regel dan de uitzondering is, trekken de vrouwelijke personages uit CA2019 dergelijke outfits vooral aan voor feestelijke aangelegenheden. In combinatie met deze vestimentaire keuzes kunnen andere cadrages er alsnog voor zorgen dat de aandacht op de boezem gevestigd wordt (Dow, 2003). In de

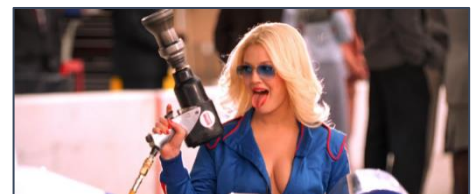


Afb. 15: Natalie begroet het doelwit (CA2000).

openingssequentie van CA2000 is Natalie te zien in een *medium shot*, terwijl de camera schuin achter haar geplaatst is. Hierdoor krijgt de kijker een duidelijke inkijk in haar boezem wanneer ze zich omdraait (zie Afb.15).

Daarnaast werd gebruik gemaakt van *central framing*, waardoor de aandacht extra gevestigd wordt op haar lichaam, dat met een simpele bikini weinig om het lijf heeft.

Wat verder in de film zien we Dylan in een *medium close-up*, waarbij ze tot net onder haar boezem in beeld komt (zie Afb.16). Ze draagt een Formule-1 overall die zo goed als tot aan haar navel opengeritst is. Bovendien draagt ze klaarblijkelijk geen onderlijfje en zelfs geen beha, waardoor dit shot niets aan de verbeelding overlaat. Een *medium close-up* lijkt dan ook de ideale beeldgrootte om dit te benadrukken, aangezien een *close-up* haar



Afb. 16: Dylan als pitstop girl (CA2000).

boezem niet in beeld zou brengen en een *medium shot* te veel afleidende achtergrond-elementen in beeld zou brengen. We kunnen dus stellen dat dit shot bewust werd gekozen om de aandacht op Dylans wijd openstaande decolleté te vestigen. Aanvullende voorbeelden van verschillende beeldgroottes die de nadruk leggen op het vrouwelijk lichaam, maar niet noodzakelijk enkel op de boezem, staan vermeld in de analysetabel in Bijlage 3: Nr.4, Nr.7, Nr.12, Nr.14, Nr. 20 en Nr.31.

Zoals eerder aangegeven, dragen ook de personages in CA2019 bij gelegenheid minder verhullende kledij wat betreft hun boezem, al werd voor deze filmversie geen enkel shot geïdentificeerd waarbij de cinematografie hier nogmaals specifiek de nadruk op legt. Anderzijds worden er naast de *close-up* wel andere beeldgroottes gebruikt om benen of een achterwerk te accentueren. Nadat de Angels aangekomen zijn op het feest van Brock, om Elena te bevrijden, doen ze een dansopvoering om tijdens het dansen ongemerkt de omgeving te kunnen observeren. Jane begint de dansopvoering met het omhooggooien van haar knie, wat in een *medium shot* te zien is (zie Afb.17). Deze cadrage zorgt ervoor dat Janes



Afb. 17: Jane op de dansvloer (CA2019).

bewegende been het frame vanaf onderaan binnenkomt, waardoor de kijker hier automatisch meer aandacht op vestigt. Daarnaast is de jurk die ze draagt vrij kort, met als gevolg dat haar dijbeen bij deze beweging praktisch volledig ontbloot is. Hierdoor valt

ook de wapenholster, die ze rond haar dijbeen draagt, op. Het lijkt alsof ze een panty draagt, wat bijdraagt tot de verleidelijke aanblik van Jane in dit shot. Dit is wat Mulvey (1975) omschrijft als 'de magie van de Hollywood-stijl', die de mogelijkheid biedt om het visuele plezier te manipuleren. Later raakt Jane verwickeld in een gevecht met Hodak, tot ze hem door een raam schopt. Dit manoeuvre werd frontaal en in een *medium shot* gefilmd, waardoor Janes ondergoed en achterwerk volledig en duidelijk in beeld komen (zie Afb.18). Hoewel dit beeld slechts enkele milliseconden te zien is, creëert dit een indruk van Jane als een stoere doch sexy vrouw. Enerzijds maakt het personage Jane er geen punt van om in een kortgerokte feestjurk het gevecht aan te gaan, maar anderzijds wordt dit zodanig in beeld gebracht dat



Afb. 18: Janes trap naar Hodak (CA2019).

Janes vrouwelijke kenmerken duidelijk zichtbaar zijn. Kortom, Jane is hier dan wel een actief personage, toch zorgt de cameravoering ervoor dat ze als passief subject van het erotische verlangen wordt neergezet (Mulvey, 1975).

3.2. Framing en scherptediepte

Om te beginnen verwijst *framing* binnen dit onderzoek naar de camerastandpunten en de plaats die de personages in het frame innemen. Afhankelijk van de invulling van deze aspecten krijgen personages en objecten een andere connotatie. *Framing* zorgt er namelijk voor dat bepaalde elementen in het frame meer aandacht krijgen dan andere (Metallinos & Tiemens, 1977). Hieruit volgt dat *framing* in relatie staat met de parameter scherptediepte, die een gelijkaardige functie beslaat. Een geseksualiseerde representatie wordt via deze parameters dan ook bewerkstelligd middels de onderliggende, ideologische betekenissen die ze aan de beelden toekennen, eerder dan via de cameravoering op zich. Terwijl er in CA2000 tweeëntwintig keer notatie werd gemaakt van parameters met betrekking tot *framing* en scherptediepte, was dit in CA2019 achttien keer het geval. Een belangrijke nuance bij dit kleine verschil is dat de beelden uit CA2000 doelgericht en expliciet erotische connotaties opwekken, terwijl dit in CA2019 minder pertinent en doelbewust lijkt te gebeuren.

In het eerste voorbeeld uit CA2000 betreden Alex, Dylan en Natalie Corwins bedrijf voor het plaatsen van hun spionage-apparatuur. Terwijl Dylan en Natalie vermomd zijn als twee mannen, is Alex gehuld in een lederen ensemble. Dit heeft op zich al een erotische connotatie. Daarbovenop gaat de aandacht meteen naar Alex door de centrale en symmetrische manier van *framen* (zie Afb. 19). Terwijl de drie vrouwen naar voren lopen met Alex op kop, toont het



Afb. 19: Intrede in Corwins bedrijf (CA2000).

achterwaartse volgshot dat de mannelijke werknemers, aan beide zijden van het beeld, het drietal met verbazing gadeslaan. Deze scène is dus een perfecte toepassing van Mulvey's (1975) concept *scopophilia*, aangezien de mannen er tevens duidelijk plezier in hebben het drietal na te kijken. Hiermee wordt de seksuele macht die Alex over de mannen heeft, benadrukt, des te meer omdat het shot vanuit een subtiel kikvorsperspectief is genomen, waardoor Alex groter en dus machtiger wordt voorgesteld. Daarnaast zijn de drie vrouwen de enige personages die rechtop lopen, waardoor ze automatisch boven de zittende mannen uittorenen. Deze theatrale manier van filmen benadrukt de *to-be-looked-at-ness* van Alex (Mulvey, 1975). Bijgevolg schuilt de objectiverende ondertoon van dit shot in het feit dat de vrouwelijke personages uitgebreid en duidelijk opgevoerd worden als lustobjecten voor kijklustige mannen, die hen vanuit elke hoek bekijken.

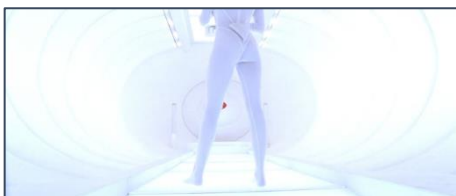
Een gelijkaardig shot is te zien wanneer Alex even later de werknemers toespreekt. De manier van *framen* is opnieuw centraal en symmetrisch (zie Afb.20), wat de aandacht in het beeld meteen op Alex vestigt. Dit shot is genomen vanuit een subtiel kikvorsperspectief, waardoor Alex schijnbaar machtiger wordt voorgesteld. Contradictorisch neemt ze hierbij een ‘onschuldige’ pose aan, wat het contrast tussen macht en onderdanigheid amplificeert. Hierdoor past dit beeld perfect binnen het postfeministische discours, dat enerzijds de notie van *girl power* benadrukt, maar anderzijds het vrouwelijk lichaam wederom naar voren schuift als seksueel object (Gill, 2007b). Dit contrast maakt het shot dan ook problematisch. De facto controleert Alex de mannelijke groep door zich onderdanig op te stellen en hen om hulp te vragen, wat leidt tot een versterking van de continue dominantie van de patriarchale orde, zij het op een meer indirecte, subtiele manier.



Afb. 20: toespraak Alex (CA2000).



Afb. 21: Natalie kleedt zich om, 1 (CA2000).



Afb. 22: Natalie kleedt zich om, 2 (CA2000).

Wat later maakt Natalie zich klaar om de kluis, met daarin *Red Star Systems' mainframe*, binnen te dringen. In dit shot staat Natalie centraal en symmetrisch *geframed* in beeld. Terwijl ze zich omkleedt in een strak, wit kostuum, neemt ze een pose aan die seksueel tot de verbeelding spreekt (zie Afb.21). Daarbij wordt ook haar achterwerk duidelijk in beeld gebracht. Dit valt vooral op omdat het een *ground-level shot* is, waarbij de camera op de grond staat en enkel haar benen en achterwerk in beeld brengt (zie Afb.22). Dit is een puur objectiverend

shot, dat evenwel op een andere manier in beeld gebracht kon worden, zonder expliciet te focussen op haar achterwerk.

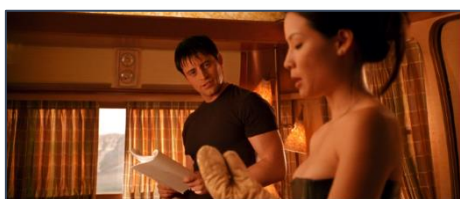
Hetzelfde camerastandpunt wordt in de openingsscène van CA2019 gebruikt wanneer Sabina Jonny van zijn stoel sleurt, waarna ze over de grond rollen (zie Afb.23). Hierbij werd Sabina in de rug gefilmd. In combinatie met de camerapositie, de actie in de scène en de korte jurk die Sabina draagt, zorgt dit ervoor dat haar weinig bedekte achterwerk duidelijk zichtbaar is. Bovendien is zij tijdens de schermutseling het meest rechts in beeld en ligt ze op de voorgrond, waardoor het aannemelijk is dat kijkers geneigd zijn eerst naar haar te kijken. Deze assumptie wordt immers door Goffman (1979) en Metallinos en Tiemens (1977) onderschreven in het theoretische kader. Bijgevolg is het waarschijnlijk dat menig kijker Sabina's achterwerk zal waarnemen, ondanks de beperkte tijdsperiode waarin dit beeld te zien is. Twee andere



Afb. 23: Sabina grijpt Jonny (CA2019).

voorbeelden uit CA2019, waarbij *framing* en scherptediepte ervoor zorgen dat de aandacht in het beeld voornamelijk naar het achterwerk van Jane gaat, zijn te vinden in Bijlage 5: Nr. 6 en Nr.7. Hier gaat het echter om gebruikelijke camerastandpunten, die niet specifiek aangewend worden met het oog op een geseksualiseerde representatie van het personage.

Tot slot is er in CA2000 nog een opmerkelijk shot, specifiek met betrekking tot de scherptediepte. Terwijl Alex haar vriend Jason uitlegt hoe een bom werkt, zien we haar in een *medium close-up* op de voorgrond in het frame en Jason meer op de achtergrond (zie Afb. 24). Alex staat het dichtst bij de camera maar is onscherp in beeld, terwijl Jason meer op de



Afb. 24: dialoog Jason en Alex (CA2000).

achtergrond staat en wel scherp in beeld is. De kijker wordt gestimuleerd naar hem te kijken. Bijgevolg zal zijn blik, die doorheen de scène op de boezem van Alex gericht is, gevolgd worden. Hierdoor ligt de nadruk in dit shot dus niet op Jason maar indirect op Alex' boezem, hoewel zij niet het personage is dat scherp in beeld staat. Dit is een perfect voorbeeld van hoe de cinematografie ervoor zorgt dat ook de kijker een *male gaze* hanteert, door de *male gaze* van het mannelijke personage te volgen. Andere illustraties van *framing* en scherptediepte die een geseksualiseerde representatie van vrouwelijke personages bevordert, staan omschreven in Bijlage 3: Nr. 11, Nr.24, Nr.30 en Nr.32.

3.3. Camerabewegingen

De camerabewegingen hebben in mindere mate aandeel in het geseksualiseerd voorstellen van de vrouwelijke personages, zowel in CA2000 als in CA2019. In CA2019 werden er vijf verticale panbewegingen geïdentificeerd die het vrouwelijk lichaam volledig in beeld brengen, maar in slechts twee van de gevallen ging dit gepaard met het opwekken van een erotische connotatie. Bovendien was deze connotatie grotendeels te wijten aan de narratieve context en de kledij van de personages, waardoor de cinematografie dit effect eerder versterkt dan veroorzaakt. In CA2000 werden er twee niet-expliciet objectiverende, verticale panbewegingen geïdentificeerd. Daarnaast werd ook één horizontale panbeweging over het lichaam van een vrouwelijk personage, louter om het te objectiveren, vastgesteld. Verder werden er in deze filmversie nog andere camerabewegingen gebruikt om de aandacht voor langere tijd op een bepaald lichaamsdeel, zoals het achterwerk, te vestigen.

Een dergelijk voorbeeld vinden we terug voordat Alex Corwin een hardhandige massage geeft in *Madame Wong's House of Blossoms*. In dit shot maakt de camera eerst een subtiele panbeweging naar rechts, waarna we onderaan in de rechterhoek Alex het beeld zien binnenwandelen, tot aan de achterste muur van de ruimte (zie Afb.25). Hierdoor wordt de blik van de kijker meteen gevestigd op haar benen en haar achterwerk. Voor het voorwaartse

volgshot eindigt bij Alex' gezicht, blijft de camera nog even hangen ter hoogte van haar achterwerk. Dit laatste blijkt compleet overbodig, aangezien dit shot niets bijdraagt tot het verhaal, of zelfs tot de interactie tussen Alex en Corwin.

Terwijl Alex het beeld binnenwandelt, zien we immers dat Corwin met zijn gezicht in de tegenovergestelde richting ligt, waardoor het argument dat de cameravoering aantoont hoe Corwin een *male gaze*



Afb. 25: Alex in de massageruimte (CA2000).

handhaaft, niet geldig is. Dit camerastandpunt geeft dus meer informatie over het gedrag van Corwin (Bateman & Schmidt, 2013; Nielsen, 2007), namelijk dat hij Alex niet nakijkt wanneer ze de kamer binnenkomt, hoewel hij dit volkomen ongemerkt had kunnen doen. Het voorwaartse volgshot objectivert Alex dus in de eerste plaats voor het oog van het publiek (zie ook Bijlage 3: Afb.15b). Dezelfde techniek wordt toegepast wanneer Natalie op het podium staat te dansen in de dansclub (zie Bijlage 3: Nr.28).

Terwijl Dylan ontwaakt in het bed van haar minnaar Chad, is ze te zien in een *medium shot*. Intussen maakt de camera langzaam een horizontale panbeweging naar rechts (zie Afb.26), tot aan haar gezicht. Omdat ze op haar zij ligt en de camera langs haar lichaam beweegt, wordt er extra aandacht gevestigd op haar dijen en achterwerk. Dit shot bevestigt McAllisters



Afb. 26: Dylan wordt wakker (CA2000).

en DeCarvalho's (2014) standpunt dat deze camerabeweging een geseksualiseerd beeld van het vrouwelijke lichaam creëert. De sensuele manier waarop ze in beeld wordt gebracht, in combinatie met de weinige kleren die ze om het lijf heeft, insinueren dat ze het bed

heeft gedeeld met Chad. Opmerkelijk genoeg wordt enkel het vrouwelijke personage op die manier in beeld gebracht, terwijl Chad haar vanaf de keuken gadeslaat. Niet alleen voor het mannelijke personage maar ook voor het publiek wordt Dylan voorgesteld als een verleidelijk object van verlangen.

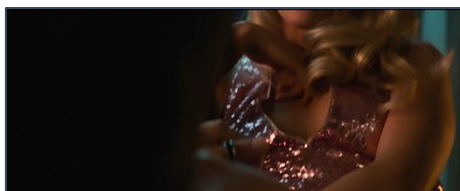
De meest opvallende en erotisch prikkelende, verticale, neerwaartse panbewegingen werden in CA2019 vastgesteld tijdens de openingsscène wanneer Sabina en Jonny samen dineren. Een eerste verticale panbeweging vestigt de aandacht op Sabina's benen. Als de camera langzaam langs haar middel en benen beweegt, wordt duidelijk dat ze een nogal korte jurk draagt (zie Afb.27). Sabina's nonchalante zithouding en net-niet-zichtbare ondergoed laten weinig aan de verbeelding over, en geven het shot een erotiserende lading. Anderzijds zorgt de scherptediepte ervoor dat haar rechterknie scherpgesteld is, wat de aandacht ietwat afleidt van haar zitvlak. Bovendien kunnen we dit, in navolging van Bateman en Schmidt



Afb. 27: Sabina zit nonchalant neer (CA2019).

(2013), als een functionele camerabeweging beschouwen, aangezien de kijker meer informatie krijgt dan het mannelijke personage over wat hem te wachten staat. De camerabeweging stopt namelijk aan haar voeten, waarbij de kijker getuige is van hoe Sabina langzaam haar schoenen uittrekt (zie Bijlage 5: Afb.2b). Dit is dus eerder een functioneel shot, dat omwille van de narratieve setting en wat het personage draagt, een sensuele lading krijgt. Desalniettemin zorgt de cinematografie ervoor dat die versterkt wordt.

Niet veel later volgt een gelijkaardig shot, waarmee de aandacht nogmaals gevestigd wordt op Sabina's figuur en haar jurk met diep uitgesneden V-hals (zie Afb.28). Om te beginnen geeft deze camerabeweging vanuit het mannelijke oogpunt de erotische spanning weer, waardoor we ook als publiek het vrouwelijke personage, als schijnbaar gewillig subject van de handeling, van kop tot teen opnemen. Daarnaast, als we dit shot verder ontleden, kunnen we stellen dat



Afb. 28: Sabina's boezem (CA2019).

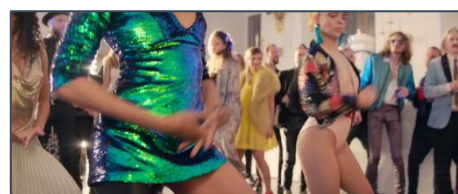


Afb. 29: hand rond Sabina's been (CA2019).

deze camerabeweging Jonny's utopische idee reflecteert, waarbij Sabina hem als zijn vrouw enkel nog zou moeten ondersteunen en mooi hoeft te wezen. Door middel van de neerwaartse camerabeweging krijgen we immers eerst Sabina vanaf haar gezicht tot aan haar benen te zien, waarna de camera eindigt op Jonny's hand die rond haar kuit geklemd zit (zie Afb.29). Met zijn duim wrijft hij zacht, maar ogenschijnlijk licht dwingend, over Sabina's been. Nielsens (2007) these dat de

panbeweging een effectief instrument is om personages in een betekenisvolle relatie te plaatsen, lijkt dus te kloppen, aangezien de cameravoering en beeldvolgorde hier de boodschap benadrukken dat Jonny Sabina als zijn bezit beschouwt. We krijgen namelijk eerst het verlangde bezit te zien, zijnde Sabina, en daarna de verlangende bezitter, gepersonifieerd door Jonny's hand rond Sabina's kuit. Zodoende wordt via de cinematografie ook bij het publiek een gelijkaardige, geobjectiveerde perceptie van Sabina gecreëerd (Bateman & Schmidt, 2013).

Tot slot wordt in CA2019 tijdens haar dansopvoering op het feest van Brock, een subtiele, neerwaartse, verticale panbeweging op Janes lichaam gemaakt. Hier gaat het niet om een volledige verticale panbeweging, aangezien de camera blijft hangen ter hoogte van haar middel, dat in een *medium shot* te zien is (zie Afb.30). Hierdoor wordt de aandacht op Janes heupen, die vervolgens een voorwaartse beweging maken, gevestigd. Door Janes lichaam en haar heupen via een panbeweging zo pertinent in beeld te brengen, krijgen deze dansbewegingen een sensuele lading. De kijker wordt namelijk via de cameravoering expliciet



Afb. 30: Janes heupbeweging (CA2019).

bewust gemaakt van haar lichaam en de manier waarop ze zich beweegt. Bovendien is de link tussen de betreffende heupbeweging en een sensatie van seksuele opwindning door bepaalde kijkers vermoedelijk snel gelegd. Voorbeelden van andere, weliswaar minder expliciet objectiverende, verticale panbewegingen zijn te vinden in Bijlage 5: Nr. 10, Nr.11 en Nr.12.

3.4. *Slow-motion*

Deze parameter zorgt voor de meest opvallende vergelijking tussen beide filmversies. In CA2000 wordt deze techniek, met als voornaamste intentie het bewerkstelligen van een geseksualiseerde representatie, in totaal zes keer gebruikt. Eén keer zien we deze techniek in combinatie met het typisch verleidelijke shot waarin een personage een blik over haar schouder werpt. Daartegenover wordt de slow-motientechniek in CA2019 geen enkele keer aangewend om de vrouwelijke personages op een begeerlijke manier in beeld te brengen. Daarnaast werd ook slechts eenmaal notitie genomen van het blik-over-de-schouder shot, zij het evenwel op een weinig erotiserende manier.

In CA2000 is Alex tweemaal in *slow-motion* te zien terwijl ze haar skydive-helm en schermmasker afzet, om vervolgens haar haren los te schudden (zie Afb.31 en zie Bijlage 3: Nr.3). Door deze actie in *slow-motion* weer te geven, krijgt het beeld een sensuele connotatie,

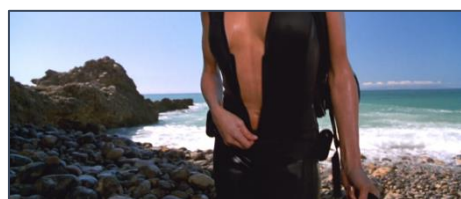


Afb. 31: Alex schudt haar haren los (CA2000).

aangezien de aandacht van de kijker langer dan nodig op deze actie gevestigd wordt (McAllister & DeCarvalho, 2014). De focus in dit shot ligt namelijk op hoe Alex haar haren losschudt, waarna ze vervolgens een zwoele blik in de camera werpt. Hierbij biedt de slow-motientechniek

de kijker meer dan voldoende tijd om Alex' lichaamskenmerken grondig te bestuderen (Colling, 2017), waaruit volgt dat dit soort shots gebruikt wordt om de kijker te 'verleiden'. Des te meer omdat het etaleren van Alex en haar aantrekkelijke eigenschappen de primaire functie lijkt van deze shots, die narratief weinig informatief van aard zijn. Ook in CA2019 komt de handeling waarbij een personage haar helm of pruik afneemt voor, maar geen enkele keer werd hierbij het slow-motioneffect toegepast.

In een andere scène uit CA2000 komen Dylan, Alex en Natalie vanuit de zee het strand opgelopen (zie Bijlage 3: Afb.31a). Door deze beweging in *slow-motion* te zetten, krijgt de kijker ruim de tijd om de décolletés van Dylan en Natalie te bestuderen (Colling, 2017). Terwijl Natalie haar wetsuit openritst, loopt ze tot in *close-up* naar de camera toe (zie Afb.32), waardoor haar buik en bijna ontblote boezem nog beter zichtbaar zijn. Op zich heeft dit slow-motioneffect geen bijdrage tot het verhaal, noch helpt het een bepaalde narratieve spanning op te



Afb. 32: Natalie loopt het strand op (CA2000).

bouwen. Er worden met andere woorden geen betekenislagen aan de filminhoud toegevoegd (Brown, 2016). Anderzijds zorgt het wel voor de opbouw van een erotische spanning, aangezien we kort erna de naakte bovenlichamen van de drie Angels te zien krijgen als ze hun wetsuits uittrekken (zie Afb.33). Dit *long shot* an sich veroorzaakt niet meteen een geobjectiveerde representatie van de personages. Die is eerder het gevolg van het samenspel tussen de verschillende cinematografische elementen die doorheen deze scène gebruikt werden. Bovendien dienen we hierbij evenzeer het aandeel van de handelingen en vestimentaire besognes van de personages te benadrukken.



Afb. 33: uittrekken van de wetsuits (CA2000).

De meest frappante slow-motionscène uit CA2000 lijkt het moment waarop Natalie voor het podium in een club staat te dansen. In *slow-motion* is te zien hoe ze de *running man* uitbeeldt (zie Afb.34). Het is duidelijk zichtbaar dat ze geen beha draagt, waardoor haar bewegende borsten de aandacht in het beeld opeisen. We betogen dat het gebruik van *slow-motion* in dit



Afb. 34: Natalies 'running man' (CA2000).

shot problematisch is, aangezien dit hier totaal overbodig is. Dit effect levert geen meerwaarde voor het verhaal en lijkt in eerste instantie willekeurig te zijn toegepast. In de volledige dansscène is dit shot het enige moment waarop Natalie in profiel te zien is, en waarbij haar boezem dus het duidelijkst afgelijnd is. Tevens is dit het enige shot uit de scène dat in *slow-motion* te zien is. Dit beeld staat louter ten dienste van de seksualisering van het vrouwelijke lichaam, aangezien het feit dat het publiek meer tijd krijgt om Natalies rondingen te bezichtigen (Colling, 2017), hier de enige meerwaarde van het slow-motioneffect lijkt. Andere voorbeelden van de slow-motientechniek in CA2000 staan omschreven in Bijlage 3: Nr. 5 en Nr.21.

Zoals eerder vermeld, wordt de slow-motientechniek in CA2000 ook gecombineerd met het blik-over-de-schouder shot. Op het feest in Corwins penthouse probeert Natalie barman Pete te verleiden door hem nonchalant een blik over haar schouder toe te werpen (zie Afb.35). Een gelijkaardig shot, weliswaar niet in *slow-motion*, werd vastgesteld wanneer Dylan haar minnaar Chad goeiemorgen wenst als ze wakker wordt in zijn bed (zie Afb.36). Aangezien beide personages frontaal en in *close-up* te zien zijn, beschouwt het publiek hen vanuit het mannelijke oogpunt. Volgens Wright (2017) creëert dit shot dan ook een typisch verleidelijk beeld dat het handhaven van de *male gaze* in de hand werkt. Hieruit volgt dat het effect van deze typisch verleidelijke cameravoering eveneens wordt overgedragen op hoe het publiek



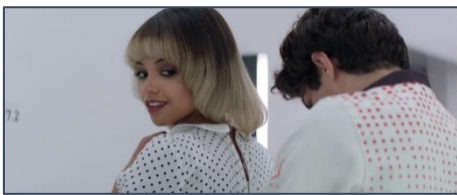
Afb. 35: Natalie verleidt Pete (CA2000).

hen percipieert. Bovendien wordt het verleidelijke aspect van het shot van Natalie nog versterkt door middel van het slow-motioneffect. Zowel Natalie als Dylan vervullen dus gewillig de rol van subject voor de objectiverende blikken, zowel van de mannelijke personages als vanuit het publiek (zie ook Bijlage 3: Nr.10).



Afb. 36: Dylan begroet Chad (CA2000).

Tot slot is ook in CA2019 een dergelijk shot te zien wanneer Jane over haar schouder naar Langston kijkt, terwijl hij haar blouse openritst (zie Afb.37). In vergelijking met de shots uit CA2000, lijkt de focus van dit shot niet te liggen op de objectivering van het vrouwelijke



Afb. 37: Langston opent Janes blouse (CA2019).

personage. Integendeel, hier wordt Jane voorgesteld als de actor en Langston het subject van haar blik. Bovendien kijken we als publiek mee vanuit het oogpunt van een derde persoon, waardoor ook het mannelijke personage in het frame te zien is. Nielsen (2007)

categoriseert dit als een antropomorfisch camerastandpunt, waarbij de camera als derde, in dit geval anonieme, participant aan de gebeurtenis deelneemt. Daarnaast staan de personages niet frontaal in beeld en werd de scène in een *medium close-up* gefilmd, wat tot een objectievere perceptie van Jane leidt, vergeleken met de subjectieve *close-ups* van Natalie en Dylan in CA2000. De sensatie van een *male gaze* is hier dan ook beduidend minder aanwezig, al dan niet volledig afwezig, vergeleken met de eerstgenoemde shots.

Algemeen besluit & verdere aanbevelingen

Samengevat kunnen we besluiten dat de rollen van de vrouwelijke personages in beide filmversies van *Charlie's Angels* inderdaad actiever van aard zijn, zoals verwacht op basis van de wetenschappelijke literatuur. Bovendien zijn de Angels geen hulpeloze meisjes die gered moeten worden, maar kunnen ze hun tegenstanders perfect eigenhandig uitschakelen. Deze bevinding is eveneens in lijn met de theoretische assumpties dat vrouwelijke personages tegenwoordig meer geweld gebruiken en zelf reddingsacties ondernemen. Toch is dit eerste aspect prominenter aanwezig in de filmversie uit 2000 dan in de versie uit 2019, aangezien het gebruik van geweld hier fungeert als argument voor een positief geëvolueerde representatie van vrouwelijke personages.

Verder blijkt uit de analyse van de productionele kenmerken dat het totale aantal mannelijke en vrouwelijke productiemedewerkers quasi evenredig verdeeld is voor *Charlie's Angels* uit 2019, terwijl de vrouwen nog fors ondervertegenwoordigd waren voor de filmversie uit 2000. Dit geldt zowel op het niveau van de crew als van de cast. Bijgevolg lijkt dus ook de these, dat het aantal vrouwelijke personages doorheen de jaren toeneemt, voor dit onderzoek te kloppen. Bovendien is het aannemelijk dat de stijging in aantal vrouwelijke personages in relatie staat met het aantal vrouwen op productioneel niveau, wat tevens door andere onderzoekers gesuggereerd wordt. Zo is het opvallend dat de meest recente filmversie, waarvan de cast een quasi evenredige verdeling kent, geregisseerd werd door een vrouw en dat er ook vrouwen betrokken waren bij het schrijf- en montageproces. Desondanks stelden we vast dat de vrouwelijke personages in deze filmversie nog steeds op een geseksualiseerde manier worden gerepresenteerd, al gebeurt dit minder opvallend en frequent dan in de filmversie uit 2000. Bovendien toonde de analyse aan dat deze manier van representeren wel degelijk beïnvloed wordt door de cinematografie.

Hieruit volgt dat de cinematografische elementen een belangrijke factor vormen in het bewerkstelligen van een *male gaze*, die zich in beide filmversies een aantal malen manifesteerde, zowel vanuit de mannelijke personages als door het kijkend publiek. Mulvey's toonaangevende, en intussen klassieke concept binnen de feministische filmkritiek blijkt dus nog steeds van toepassing. Toch dient benadrukt dat alle opgesomde factoren en aspecten, die bijdragen tot een geseksualiseerde representatie van vrouwelijke filmpersonages, beduidend minder aanwezig zijn in de meest recente *Charlie's Angels*-filmversie. Bovendien wordt in de filmversie uit 2019 herhaaldelijk, expliciet dialogisch verwezen naar het belang van het discours omtrent gendergelijkheid, dat tegenwoordig niet meer te verloochenen is.

Kortom, de analyses binnen dit onderzoek tonen aan dat de vrouwelijke personages in de *Charlie's Angels*-film uit 2019 cinematografisch beduidend minder geseksualiseerd worden in

vergelijking met de personages in de versie uit 2000. Narratief gezien worden ze dan weer even actief en prominent, maar meer gelaagd en zelfbewust afgebeeld. Als we verwijzen naar de productionele kenmerken, lijkt het niet toevallig dat de filmversie uit 2019, met een groter aantal vrouwen achter de schermen, van insteek minder objectiverend is dan de filmversie uit 2000.

Deze resultaten geven echter geen informatie over de mechanismen die aan de basis liggen van deze vooruitstrevende veranderingen. De postmodernistische tijdsgeest van afgelopen decennia en recent ontsproten feministisch emancipatorische bewegingen bieden wellicht een mogelijke verklaring voor deze evolutie. Om deze beweringen te kunnen hardmaken, dient verder onderzoek gevoerd te worden naar de representatie van vrouwen in de film, en in het bijzonder op cinematografisch en productioneel niveau.

Daarnaast bevat dit onderzoek een aantal beperkingen. Om te beginnen maken de kwalitatieve aard van de onderzoeksmethode en het beperkt aantal cases het niet mogelijk om de resultaten van deze studie te veralgemenen en uitspraken te doen over de huidige representatiesituatie van vrouwen in Hollywood-films in het algemeen. Tevens werd voor de analyse op productioneel niveau slechts een proportie van het totale aantal productiemedewerkers in rekening gebracht voor beide films. Het is dus wenselijk om een tweede analyse uit te voeren van beide filmversies op productioneel niveau, waarbij alle productionele kenmerken in beschouwing genomen worden. Bovendien zouden de implicaties van deze productionele factoren beter ingeschat kunnen worden indien ook de maatschappelijk-ideologische, contextuele factoren, die het productieproces van beide films heeft beïnvloed, mee in rekening gebracht worden. Tot slot is het aangewezen meer in te zetten op onderzoek naar de cinematografische elementen van films, aangezien dit aspect nog te vaak op de achtergrond blijft. Nochtans bevat de manier waarop iets in beeld gebracht wordt sterkere subliminale boodschappen dan we in eerste instantie aannemen. Het zou dan ook nuttig zijn een gelijkaardig onderzoek uit te voeren naar de representatie van mannelijke filmpersonages, of zich naast de actiefilm ook op andere filmgenres toe te leggen binnen dit onderzoeksthema. De kwalitatieve onderzoeksmethode is immers onvermijdelijk selectief van aard, wat betekent dat analyses voor dit onderzoek uitgevoerd werden aan de hand van een aantal specifieke vragen over de geselecteerde onderzoeksobjecten. Hierdoor blijft andere informatie, die mogelijk even interessant is, onderbelicht.

Bibliografie

Boeken, wetenschappelijke artikels & readers

- Arnheim, R. (1932). *Film as Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered*. Durham & London: Duke University Press.
- Bateman, J. & Schmidt, K. H. (2013). *Multimodal film analysis*. New York: Routledge.
- Belsey, C. (2013). Textual analysis as a research method. In G. Griffin (Ed.), *Research methods for English studies* (pp. 160-178). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Benshoff, H.M. & Griffin, S. (2004). *America on film*. Carlton: Blackwell Publishing
- Benson-Allott, C. (2017). On platforms. *Film Quarterly*, 71(2), 65-71.
- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2017). *Film art (11th ed.)*. New York: McGraw-Hill Education.
- Boyle, K. (2019). #MeToo, Weinstein and feminism. In K. Boyle (Ed.), *#MeToo, Weinstein and feminism* (pp. 1-20). Cham: Palgrave Pivot.
- Brown, B. (2016). *Cinematography (3rd ed.)*. New York: Routledge.
- Brown, J. A. (1996). Gender and the action heroine. *Cinema Journal*, 35(3), 52.
- Brown, J. A. (2019). Unlikely action heroine. In J. Kendrick (Ed.), *A companion to the action film* (pp. 398-416). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Chazan, M. & Baldwin, M. (2016). Understanding the complexities of contemporary feminist activism. *Feminist Formations*, 28(3), 70-94.
- Chia, C. C. (2013). Dissolution of gender binary and stereotypical femininity through exploration of cinematic heroines in the 1990s filmic texts. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*, 6(1), 45-68.
- Cohen, R., Newton-John, T. & Slater, A. (2020). The case for body positivity on social media. *Journal of Health Psychology*. Online publicatie vooraf.
<https://doi.org/10.1177/1359105320912450>
- Colling, S. (2017). *The aesthetic pleasures of girl teen film*. London: Bloomsbury Academic.
- Coon, D. R. (2005). Two steps forward, one step back. *Journal of Popular Film and Television*, 33(1), 2-11.
- Creeber, G. (2006). The joy of text? *Critical Studies in Television*, 1(1), 81-88.
- Curtis, N. & Cardo, V. (2018). Superheroes and third-wave feminism. *Feminist Media Studies*, 18(3), 381-396.
- Dejmanee, T. (2016a). "Food porn" as postfeminist play. *Television & New Media*, 17(5), 429-448.
- Dejmanee, T. (2016b). Waves and popular feminist entanglements. *Feminist Media Studies*, 16(4), 741-745.

- Dolan, J. (2013) Smoothing the wrinkles. In: C. Carter, L. Steiner & L. McClaughlin (Eds.), *The Routledge companion to media and gender* (pp. 352-363). London & New York: Routledge.
- Dolan, J. (2020). Older women and cinema. In K. Ross (Ed.), *The international encyclopedia of gender, media, and communication* (n.p.). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Dosekun, S. (2015). For western girls only? *Feminist Media Studies*, 15(6), 960–975.
- Dow, B. J. (2003). Feminism, Miss America, and media mythology. *Rhetoric and Public Affairs*, 6(1), 127-149.
- Dyer, R. (2013). *Heavenly bodies* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse*. London & New York: Routledge.
- Faludi, S. (1992). *Backlash*. London: Vintage.
- Freud, S. (1905). *Drei abhandlungen zur sexualtheorie*. Leipzig & Wien: Deuticke.
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis. *Journalism studies*, 10(2), 238-252.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, gender and identity* (2nd ed.). Abingdon & New York: Routledge.
- Gephart, R. P. (2004). Qualitative research and the academy of management journal. *Academy of Management Journal*, 47(4), 454–462.
- Gill, R. (2007a). *Gender and the media*. Cambridge: Polity Press.
- Gill, R. (2007b). Postfeminist media culture. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166.
- Gill, R. (2011). Sexism reloaded, or, it's time to get angry again! *Feminist Media Studies*, 11(01), 61-71.
- Gill, R. (2017). The affective, cultural and psychic life of postfeminism. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 606-626.
- Glenn, C. (2017). Complicating the theory of the male gaze: Hitchcock's leading men. *New Review of Film and Television Studies*, 15(4), 496-510.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Griffin, L. & Ragin, C. C. (1994). Some observations on formal methods of qualitative analysis. *Sociological Methods & Research*, 23(1), 4–21.
- Guy, A. & Slide, A. (1986). *The memoirs of Alice Guy Blaché*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Hallett, H. (2007). Getting the picture right: Women in early Hollywood. *Reviews in American History*, 35(4), 622–629.
- Harrison, G. (2019). "We want to see you sex it up and be slutty." *Critical Studies in Media Communication*, 36(2), 140-155.
- Jacobs, L. (1988). The censorship of "Blonde Venus". *Cinema Journal*, 27(3), 21.
- Jones, P. (2020). Diana in the world of men. *Feminist media studies*, 20(1), 18-34.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film*. London: Methuen Publishing.
- Keller, A. & Gibson, K. L. (2014). Appropriating the male gaze in The Hunger Games. *Texas Speech Communication Journal*, 38(1), 21-30.

- Kirby, P. (2015). The girl on fire. *Geopolitics*, 20(2), 460–478.
- Langford, B. (2009). *Post-classical Hollywood*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lankoski, P. & Björk, S. (2015). Formal analysis of gameplay. In P. Lankoski & S. Björk (Eds.), *Game research methods* (pp. 23-35). Pittsburgh: ETC Press.
- Larsen, P. (2002). Mediated fiction. In K. B. Jensen (Ed.), *A handbook of media and communication research* (pp. 117-137). London & New York: Routledge.
- LaVoulle, C. & Lewis Ellison, T. (2017). The bad bitch Barbie craze and Beyoncé African American women's bodies as commodities in hip-hop culture, images, and media. *Taboo: The Journal of Culture and Education*, 16(2), 65-84.
- Lazar, M. M. (2009). Entitled to consume. *Discourse & Communication*, 3(4), 371-400.
- Levy, A. (2006). *Female chauvinist pigs*. New York: Free Press.
- Li, D. (2014). Grand hotel. *International Journal of Social Science and Humanity*, 4(4), 303.
- Lindlof, T. R. & Taylor, B. C. (2011). *Qualitative communication research methods* (3rd ed.). Thousand Oaks: Sage.
- Marinucci, M. (2005). Television, generation X, and third wave feminism. *Journal of Popular Culture*, 38(3), 505-524.
- McAllister, M. P. & DeCarvalho, L. J. (2014). Sexualized branded entertainment and the male consumer gaze. *TripleC (Cognition, Communication, Co-Operation): Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 12(1), 299-314.
- McClearen, J. (2015). Unbelievable bodies. *Continuum*, 29(6), 833–846.
- McKee, A. (2001). A beginner's guide to textual analysis. *Metro Magazine*, (127), 138-149.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis*. London: Sage.
- McKenney, S. J. & Bigler, R. S. (2014). Internalized sexualization and its relation to sexualized appearance, body surveillance, and body shame among early adolescent girls. *The Journal of Early Adolescence*, 36(2), 171–197.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism*. London: Sage.
- Metallinos, N. & Tiemens, R. K. (1977). Asymmetry of the screen. *Journal of Broadcasting*, 21(1), 21–33.
- Miller, K. R. (2018). A sturdy glass ceiling. *The Journal of Purdue Undergraduate Research*, 8(1), 5.
- Millerson, G. (1966). *The technique of television production*. New York: Hastings House Publishers.
- Mitry, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moravcsik, A. (2010). Active citation. *PS: Political Science & Politics*, 43(1), 29-35.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Nash, M. & Grant, R. (2015). Twenty-something Girls v. thirty-something Sex And The City women. *Feminist Media Studies*, 15(6), 976–991.
- Neale, S. (1980) *Genre*. London: British Film Institute.
- Nielsen, J. I. (2007). *Camera movement in narrative cinema*. Århus: University of Aarhus, department of Inf. & Media Studies.

- Nulman, E. (2014). Representation of women in the age of globalized film. *Journal of Research in Gender Studies*, 4(2), 898-918.
- Odumusi, P. (2016). 'Do you think she's pretty?' Femininity, feminism and teen film. *Journal of Promotional Communications*, 4(1), 53-84.
- Orgeron, M. & Cary, D. S. (2007). "I came back as nobody." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 48(1), 4-22.
- Ornstein, R. E. (1972). *The psychology of consciousness*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Ouellette, M. A. (2019). "And nothing she needs." *Visual Culture & Gender*, 14, 6-17.
- Padovani, C. (2018). Gendering media policy research and communication governance. *Javnost - The Public*, 25(1-2), 256-264.
- Powers, S. P., Rothman, D. J. & Rothman, S. (1992). Hollywood's class act. *Society*, 29(2), 57-64.
- Powers, S. P., Rothman, D. J. & Rothman, S. (1993). Transformation of gender roles in Hollywood movies: 1946-1990. *Political Communication*, 10(3), 259-283.
- Press, A. & Liebes, T. (2016). Feminism and Hollywood: Why the backlash? *The Communication Review*, 19(4), 267-279.
- Projansky, S. (2001). *Watching rape: Film and television in postfeminist culture*. New York & London: NYU Press.
- Purse, L. (2011). Return of the "angry woman". In M. Waters (Ed.), *Women on screen* (pp. 185-198). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rao, A. & Sandler, J. (2016). Beyond binaries. In W. Harcourt (Ed.), *The Palgrave handbook of gender and development* (pp. 106-116). London: Palgrave Macmillan.
- Reichert, T. & Lambiase, J. (2013). Peddling desire. In T. Reichert & J. Lambiase (Eds.), *Sex in consumer culture (2nd ed.)* (pp.1-10). London & New York: Routledge.
- Rushing, J. H. (1998). Putting away childish things. *Women's Studies in Communication*, 21(2), 150-167.
- Scott, D. T. (2010). The postfeminist user. *Feminist Media Studies*, 10(4), 457-475.
- Shields, V. R. (1990). Advertising visual images. *Journal of Communication Inquiry*, 14(2), 25-39.
- Smelik, A. (2009). Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies. In R. Buikema & I. van der Tuin (Eds.), *Doing gender in media, art and culture* (pp. 178-192). New York: Routledge.
- Smith, J. A. (2017). Textual Analysis. In J. Matthes, C. S. Davis & R. F. Potter (Eds.), *The international encyclopedia of communication research methods* (n.p.). Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Snow, E. (1989). Theorizing the male gaze: Some problems. *Representations*, (25), 30-41.
- Stahl, L. (2016). Chronic tomboys. *The Velvet Light Trap*, (77), 50-68.
- Staiger, J. (2015). The slasher, the final girl and the anti-denouement. In W. Clayton (Ed.), *Style and form in the Hollywood slasher film* (pp. 213-228). London: Palgrave Macmillan.

- Sternadori, M. (2019). Situating the fourth wave of feminism in popular media discourses. In M. B. Marron (Ed.), *Misogyny and media in the age of Trump* (pp. 31-56). Maryland: Lexington Books.
- Sturken, M. (2020). *Thelma & Louise* (2nd ed.). London & New York: Bloomsbury Publishing.
- Sutherland, J. A. & Feltey, K. M. (2017). Here's looking at her. *Journal of gender studies*, 26(6), 618-631.
- Tasker, Y. & Negra, D. (2007). Introduction: feminist politics and postfeminist culture. In Y. Tasker & D. Negra (Eds.), *Interrogating postfeminism* (pp. 1–25). Durham: Duke University Press.
- Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies*. London & New York: Routledge.
- Tasker, Y. (2004). Introduction. In Y. Tasker (Ed.), *Action and adventure cinema* (pp. 1-13). London & New York: Routledge.
- Taylor, L. D. & Setters, T. (2011). Watching aggressive, attractive, female protagonists shapes gender roles for women among male and female undergraduate viewers. *Sex Roles*, 65(1-2), 35–46.
- Thornham, S. (2007). *Women, feminism and media*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Vos, C. (1991). *Het verleden in bewegend beeld*. Houten: De Haan.
- Vos, C. (2004). *Bewegend verleden*. Amsterdam: Boom.
- Weitz, R. (2015). Feminism, post-feminism, and young women's reactions to Lena Dunham's *Girls*. *Gender Issues*, 33(3), 218–234.
- Woodrum, E. (1984). "Mainstreaming" content analysis in social science. *Social Science Research*, 13(1), 1-19.
- Wright, K. (2017). Sexual objectification of female bodies in beauty pageants, pornography, and media. *Dissenting Voices*, 6(1), 12.
- Wrye, H. K. (2009). The fourth wave of feminism. *Studies in Gender and Sexuality*, 10(4), 185–89.
- Zhang, Y. & Wildemuth, B. M. (2009). Qualitative analysis of content. In B. M. Wildemuth (Ed.), *Applications of social research methods to questions in information and library science* (pp. 308-319). Portland: Book News.

Niet-gepubliceerde bronnen

- Smith, S. L. (2010). *Gender oppression in cinematic content? A look at females on screen & behind-the-camera in top-grossing 2007 films*. Niet-gepubliceerd proefschrift, California, University of Southern California.

Internetbronnen

- Gaines, J. & Vatsal, R. (2011). *How women worked in the US silent film industry*. Geraadpleegd op 1 augustus 2020 op het World Wide Web: <https://wfpp.columbia.edu/essay/how-women-worked-in-the-us-silent-film-industry/>
- IMDb. (2000, 3 november). *Charlie's Angels (2000)*. Geraadpleegd op 28 juni 2020 op het World Wide Web: <https://www.imdb.com/title/tt0160127/>

- IMDb. (2019, 27 november). *Charlie's Angels (2019)*. Geraadpleegd op 28 juni 2020 op het World Wide Web: <https://www.imdb.com/title/tt5033998/>
- Lauzen, M. (2018, 1 januari). *The celluloid ceiling. Behind-the-scenes employment of women on the top 100, 250, and 500 films of 2017*. Geraadpleegd op 8 mei 2019 op het World Wide Web: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017_Celluloid_Ceiling_Report.pdf
- Smith, S. L., Choueiti, M. & Pieper, K. (2016, 22 februari). *Inclusion or invisibility? Comprehensive Annenberg report on diversity in entertainment*. Geraadpleegd op 27 juli 2020 op het World Wide Web: https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/07/MDSCI_CARD_Report_FINAL_Exec_Summary.pdf
- Smith, S. L., Choueiti, M., Pieper, K., Yao, K., Case, A. & Choi, A. (2019, 3 september). *Inequality in 1,200 popular films: Examining portrayals of gender, race/ethnicity, LGBTQ & disability from 2007 to 2018*. Geraadpleegd op 30 juli 2020 op het World Wide Web: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inequality-report-2019-09-03.pdf>
geraadpleegd op 30 juli 2020

Filmografie

- Barrymore, D., Goldberg, L., Juvonen, N. & Spelling, A. (Producers), McGinty Nichol, J. (Regisseur). (2000). *Charlie's Angels* [Film].
- Belgrad, D., Cantillon, E., Handelman, M. & Banks, E. (Producers), Banks, E. (Regisseur). (2019). *Charlie's Angels* [Film].

Bijlagen

Bijlage 1: Gendergebonden productionele kenmerken van *Charlie's Angels* (2000) en *Charlie's Angels* (2019)

Charlie's Angels (2000)			Charlie's Angels (2019)		
Functie/Personage	Naam	Code	Functie/Personage	Naam	Code
Crew (productie & postproductie)			Crew (productie & postproductie)		
Regisseur	Joseph McGinty Nichol	M	Regisseur	Elizabeth Banks	V
Producers	Drew Barrymore	V	Producers	Doug Belgrad	M
	Leonard Goldberg	M		Elizabeth Cantillon	V
Schrijvers	Nancy Juvonen	V	Schrijvers	Max Handelman	M
	Ryan Rowe	M		Elizabeth Banks	V
	Ed Solomon	M		Evan Spiliotopoulos	M
Muziek	John August	M	Muziek	David Auburn	M
	Edward Shearmur	M		Elizabeth Banks (<i>scenario</i>)	V
Cinematografie	Russell Carpenter	M	Cinematografie	Brian Tyler	M
Montage	Wayne Wahrman	M	Montage	Bill Pope	M
	Peter Teschner	M		Alan Baumgarten	M
Cast (geaccrediteerd)			Cast (geaccrediteerd)		
Charlie (stem)	John Forsythe	M	Charlie (stem)	Robert Clotworthy	M
Natalie	Cameron Diaz	V	Kelly Garrett (<i>aka. Charlie</i>)	Jaclyn Smith	V
Dylan	Drew Barrymore	V	Sabina Wilson	Kristen Stewart	V
Alex	Lucy Liu	V	Elena Houghlin	Naomi Scott	V
John Bosley	Bill Murray	M	Jane Kano	Ella Balinska	V
Eric Knox	Sam Rockwell	M	Rebekah 'Bosley'	Elizabeth Banks	V
Vivian Wood	Kelly Lynch	V	John Bosley	Patrick Stewart	M
Roger Corwin	Tim Curry	M	Edgar 'Bosley'	Djimon Hounsou	M
Creepy Thin Man	Crispin Glover	M	Alexander Brock	Sam Claflin	M
Jason	Matt Leblanc	M	Hodak	Jonathan Tucker	M
Mr. Jones	LL Cool J	M	Peter Fleming	Nat Faxon	M
Chad	Tom Green	M	Jonny Smith	Chris Pang	M
Pete	Luke Wilson	M	Saint	Luis Gerardo Méndez	M
Pasqual	Sean Whalen	M	Langston	Noah Centineo	M
Steward	Tim Dunway	M	Ralph	David Schütter	M
Alex Trebek	Alex Trebek	M	Ingrid (Angel)	Hannah Hoekstra	V
Ralieg Wilson	Ralieg Wilson	M	Passerende Angel	Jane Chirwa	V
Schermtegenstander	Mark Ryan	M	Prins Alim Hassan	Emre Kentmenoglu	M
Rijinstructeur	Bobby Ore	M	Pradeep Prasad	Murali Perumal	M
Dj	Guy Oseary	M	Sven Ludwig	Sebastian Kroehnert	M

UPS-bezorger	Joe Duer	M
Red Star Systems techneut	Matthew Frauman	M
Red Star Systems techneut	Reginald C. Hayes	M
Doris	Melissa McCarthy	V
Red Star Systems directeur #1	Bob Stephenson	M
Red Star Systems directeur #2	Ned Bellamy	M
Vriend van directeur #2	Raymond Patterson	M
Red Star Systems beveiligingsagent	Björn Flor	M
Jongeman	Gaven E. Lucas	M
Jongeman	Michael Barryte	M
Corwins chauffeur	Andrew Wilson	M
Assistent-directeur	Branden Williams	M
Accordeonist	Frank Marocco	M
Feestganger	Diesel Pfingsten	M
Uitsmijter	Jim Calloway	M
Uitsmijter	Kevin Grevious	M
Handlanger Knox	Michael Papajohn	M
Schutter	Jim Palmer	M
Schutter	Shawn Woods	M
Vluchtchauffeur	Kenny Endoso	M
Vluchtchauffeur	Tom Garner	M
Ontvoerder	Isaac C. Singleton Jr.	M
Handlanger Knox	Paul Eliopoulos	M
Handlanger Knox	Tim Gilbert	M
Handlanger Knox	Al Goto	M
Handlanger Knox	Steven Ito	M
Handlanger Knox	Felipe Savaghe	M
Handlanger Knox	Mike Smith	M
Handlanger Knox	Jerry Trimble	M
Totaal M		53
Totaal V		7

Horlogemaker Schmidt	Franz Xaver Zach	M
Boekhouder	Andreas Schröders	M
Fatima Ahmed	Marie-Lou Sellem	V
Wedder	Batur Belirdi	M
Susan Olson	Anna Drexler	V
Meisje op de Ferry	Tanem Çalbayram	V
Bosley' in New York	Michael Strahan	M
Bosley' in LA	Neil Malik Abdullah	M
Bosley' in LA	Nick Dong-Sik	M
Bosley' in LA	Dennesch Zoudé	V
Beveiligingsagent Brock Industries	Peter Sikorski	M
Beveiligingsagent Brock Industries	Frederic Böhle	M
Beveiligingsagent Brock Industries	Eric Bouwer	M
Wielrenner	Marco Grahl	M
Model	Livia Matthes	V
Danseres	Tessa Achtermann	V
Danser	Jabar Werner	M
Danseres	Daria Nowak	V
Danseres	Kiani Del Valle	V
Danser	Jakob Yaw Yeboah	M
Danseres	Helen Aschauer	V
Rijinstructrice	Danica Patrick	V
Vechtinstructrice	Ronda Rousey	V
Bominstructrice	Laverne Cox	V
Angel-rekruut	Hailee Steinfeld	V
Angel-rekruut	Chloe Kim	V
Angel-rekruut	Lili Reinhart	V
Angel-rekruut	Aly Raisman	V
Angel-rekruut	Huda Kattan	V
Totaal M		32
Totaal V		29

Totaal Crew	11
Mannen	9
Vrouwen	2
Totaal Cast	49
Mannen	44
Vrouwen	5
Totaal in tabel	60
Mannen	53
Vrouwen	7

Totaal Crew	12
Mannen	7
Vrouwen	5
Totaal Cast	49
Mannen	25
Vrouwen	24
Totaal in tabel	61
Mannen	32
Vrouwen	29

Bijlage 2: Narratief-ideologische sequentieanalyse *Charlie's Angels* (2000)

Nr.	Tijd in de film	Titel sequentie	Omschrijving & analyse sequentie
1	00:27- 04:28	De Angels maken het doelwit op het vliegtuig onschadelijk.	De kijker krijgt eerst een indicatie van de sfeer op het vliegtuig. Vervolgens zien we een zwarte man, gehuld in traditionele kledij, uit een toiletcabine stappen, die zich daarna naar de eerste klasse begeeft. Als hij door een steward wordt tegengehouden, vertoont hij het vereiste ticket, waarop hij wordt binnengelaten. Daar neemt hij plaats naast het doelwit, met wie hij geheime codes uitwisselt. De zwarte man toont de gevraagde goederen en het doelwit toont dat hij de bom op zijn lichaam draagt. Er is nog minder dan een minuut voordat die ontploft. Na een blik op zijn horloge, grijpt de zwarte man het doelwit vast en trekt hem uit zijn stoel. Hij duwt de deur van het vliegtuig open en beide mannen vallen naar beneden. Wanneer ze langs een helikopter vallen, springt daar een derde personage uit. Een close-up maakt duidelijk dat het Alex is. Ze duikt achter de 2 vallende mannen aan. Wanneer ze hen bereikt, maakt ze de bom van het doelwit los, waarna die explodeert in de lucht. De drie personages worden uit elkaar gedreven door de knal, waarna de zwarte man zijn parachute opentrekt. Als Alex opnieuw bij het doelwit is, grijpt ze hem vast en doet ze hetzelfde. Intussen navigeert Natalie haar speedboot onder hen, waardoor ze er uiteindelijk in kunnen landen.
2	04:28 - 05:22	Onthulling van Dylan.	Natalie draait zich om naar het doelwit en vraagt geamuseerd of hij een leuk vlucht heeft gehad. Intussen neemt Alex haar helm af. Daarna landt ook de zwarte man op de boot. Wanneer hij een klein apparaatje uit zijn

			mond haalt en antwoordt op wat het doelwit zegt, wordt duidelijk dat het apparaat een stemvormer is en dat de man eigenlijk een vrouw is. Ze haalt dan ook het masker van haar gezicht, waardoor we het personage Dylan te zien krijgen. Terwijl het doelwit schreeuwend achterin zit, vaart de boot weg.
3	04:22 – 06:55	Voorstelling personages.	De sequentie wordt ingeleid door de stem van Charlie, en we zien hoe de Angels zijn opgegroeid tot wie ze nu zijn. Tijdens hun jonge levensjaren krijgt Natalie rijlessen, doet Alex mee aan paardenwedstrijden en is Dylan de rebelse tiener. Als ze opgegroeid zijn, zien we Natalie als winnares van een spelprogramma, Alex als astronaut en Dylan als soldaat bij het leger. Wanneer ze samen voor Charlie werken, kruipen ze gecamoufleerd door de bossen, staat Natalie op een skateboard, zien we ze als bandleden, is Dylan vermomd in een bibliotheek, staan ze in de krant als <i>'Mystery women save Mount Rushmore'</i> , wint Alex bij het schermen van haar tegenstander en discussiëren ze tijdens een missie welke kant ze uit moeten. Tot slot zien we hen op het einde in slow motion wegrennen van een ontploffing.
4	06:55 – 08:16	Oproep Charlie voor Dylan.	Een schaars geklede Dylan wordt langzaam wakker in het bed van Chad, met wie ze de nacht heeft doorgebracht. Intussen staat Chad op de achtergrond het ontbijt klaar te maken, terwijl hij nogal uit de toon staat te zingen. Dylan opent haar ogen en lijkt zich hieraan te storen. Wanneer ze wakker is, wenst Chad haar een goedemorgen en stelt voor samen te ontbijten, waarna hij zegt: <i>"And then, maybe, we could have a little Chad."</i> Dylan lijkt erop in te willen gaan als plots haar gsm rinkelt. Het is Charlie

			<p>die haar vraagt naar het bureau te komen. Hierop zegt ze tegen Chad: <i>“Isn’t that just the luck?”</i> Toch lijkt wat ze zegt niet te corresponderen met wat ze denkt, lettend op de toon die ze gebruikt. Ze vindt het blijkbaar toch niet zo erg het ontbijt met Chad, en wat zou volgen, te moeten missen. Eenmaal buiten vraagt Chad zich af wat er mis is. Wanneer hij vraagt: <i>“Is it the Chad?”</i>, antwoordt Dylan: <i>“It might be the Chad.”</i> Vervolgens scheurt ze weg met haar auto terwijl Chad zich in het water laat vallen. / Deze dialogen wekken de indruk dat Dylan niet echt in Chad geïnteresseerd is, en enkel bij hem wil zijn als ze daar zelf zin in heeft. Chad lijkt veel afhankelijker van Dylan dan zij van hem, terwijl dit in relaties vaak net omgekeerd is. Dylan hecht veel belang aan haar vrijheid en wil die niet opgeven voor Chad. /</p>
5	08:16 – 10:00	Oproep Charlie voor Natalie.	<p>Natalie staat in een danszaal, gehuld in een witte glitterjurk. Wanneer de muziek begint te spelen, voert ze een dansshow op met haar achtergronddansers voor het publiek dat toekijkt. Als enige vrouw danst ze tussen enkel mannen, allen gehuld in een zwart pak, waardoor zij meer opvalt. Dit blijkt echter een droom, want na de dansopvoering zien we haar wakker worden door het zonlicht, waarop ze zich uitrekt zich en opstaat. Terwijl ze staat te dansen haar slaapkamer, gaat de deurbel. Terwijl ze een pakketje in ontvangst neemt van de jongeman aan de deur, zegt ze: <i>“You know, I signed that release waiver, so you can just feel free to stick things in my slot.”</i> Hierop kijkt de man haar nogal verward aan, waarna hij haar onderzoekend bedankt. / Deze uitspraak heeft een seksuele connotatie, aangezien de woordkeuze om naar haar haar</p>

			<p>brievenbus te verwijzen, nogal ongewoon is. Het Engelse woord ‘slot’ betekent en vertaalt zich in de eerste plaats naar sleuf of gleuf, en wordt soms dus ook gebruikt om te refereren naar het vrouwelijk geslachtsdeel. Aangezien Natalie dit nonchalant tegen een niet onaantrekkelijke jongeman zegt, valt deze uitspraak eerder te interpreteren volgens de tweede betekenis van het woord dan volgens de eerste. / Als Natalie terug naar binnen gaat, rinkelt haar gsm. Het is Charlie die vraagt of ze naar het bureau wil komen.</p>
6	10:00 – 11:30	Oproep Charlie voor Alex.	<p>In een trailer op een filmset, oefent Alex met haar vriend Jason een filmscript in, terwijl ze muffins bakt. / We kunnen stellen dat de dialoog die ze samen inoefenen, op z'n minst zinnenprikkelend is. / Alex: <i>“This is going to be long, hard and rough.”</i> Jason: <i>“Sometimes when it’s rough, I just get there faster.”</i> / Net zoals in de vorige scène, heeft deze dialoog een seksuele connotatie, aangezien ze letterlijk over een bom praten, maar de woordkeuze meer verwijst naar de seksuele daad. Het feit dat beide personages hierbij in close-up te zien zijn en amper enkele centimeters van elkaar verwijderd zijn, versterkt deze gevoelswaarde. / Wanneer Jason een opmerking maakt over het script, legt Alex uit hoe een bom werkt, wat tevens verklaart waarom het script zo geschreven is. Jason reageert verrast dat Alex zoveel over bommen weet. Alex voelt zich betrap, dus verzint ze dat ze die kennis van het internet heeft om haar identiteit niet te verraden. Daarna wordt ze gebeld op haar gsm door Charlie, met de vraag of ze naar het bureau kan komen. Jason vraagt</p>

			Alex wanneer hij Charlie eens te zien krijgt, waarna hij haar vraagt of Charlie wel een vrouw is.
7	11:30 - 15:03	Toewijzing missie.	<p>In het hoofdkwartier vertelt Alex de andere 2 Angels dat ze moeite heeft om haar geheime identiteit verborgen te houden voor Jason. Hierop zegt Dylan: <i>“You don’t want to be with a man who’s intimidated by a strong woman anyway.”</i> / Deze uitspraak bevestigt Dylans drang naar en nood aan vrijheid. Zij wil van niemand afhankelijk zijn, maar wil ook niet dat haar partner afhankelijk is van haar. Daarbij moet hij haar aanvaarden zoals ze is, en accepteren wat ze doet als job. / Intussen biedt Alex hen haar zelfgemaakte muffins met bosbessen aan. Dylan gooit er één naar Natalie, waarop zij één teruggooit, maar die belandt tegen de deur en blijft erin zitten. Daarop komt John Bosley binnen en merkt dat Alex met iets worstelt. Hierop gaat hij bij Natalie en Alex in de zetel zitten, waarna Dylan zich bij hen voegt. Bosley spreekt de Angels terug moed in door hen een motiverend vertoog te voeren. / Wijzend op hoe de Angels rond Bosley in de zetel zitten, is het duidelijk dat ze aan zijn lippen hangen en hem lijken te aanbidden. Dylan is er speciaal komen bijzitten, en kijkt letterlijk naar hem op. Daarbij lijkt het erop dat Bosley de Angels als zijn bezit beschouwt, enerzijds door hen aan te spreken met <i>“All my Angels.”</i>, anderzijds met zijn lichaamstaal. Zijn ene hand legt hij meteen op Dylans been, terwijl hij zijn andere arm over Alex’ schouder legt. Het mannelijke personage wordt hier dus als de autoritaire persoon voorgesteld. /</p> <p>Vervolgens belt Charlie het hoofdkantoor op om de Angels hun volgende opdracht uit te leggen. Nadat hij hen via de luidspreker een goedemorgen</p>

			<p>wenst, antwoorden ze in koor hetzelfde terug. / Hoewel ze Charlie nog nooit hebben ontmoet of gezien, hebben ze blindelings vertrouwen in de mannelijke stem die hen elke dag via een elektrisch apparaat toespreekt. Dit is dus een vorm van blindelinge gehoorzaamheid aan mannelijk gezag. / Charlie legt uit dat hun missie bestaat uit het redden van de ontvoerde Eric Knox. Hij is de oprichter van <i>Knox Technologies</i>, een bedrijf dat communicatiesoftware ontwikkelt. Knox werd niet alleen ontvoerd, ook zijn software voor spraakidentificatie werd gestolen. Op het moment dat Natalie al grappend opmerkt dat de zakenpartner van Knox, Vivian Wood, achter de ontvoering zit, komt ze het kantoor binnen. Zij is immers de nieuwe cliënt die het bureau inhuurt om Eric Knox terug te vinden. Roger Corwin, eigenaar van het grootste communicatie-satellietenbedrijf ter wereld (<i>Red Star Systems</i>), wordt als eerste vijand van Knox geïdentificeerd. Zes maanden eerder probeerde hij namelijk <i>Knox Technologies</i> over te kopen, maar zonder succes. Charlie geeft de Angels mee dat ze hem moeten opzoeken in <i>Madame Wong's House of Blossoms</i>.</p>
8	15:03 – 16:20	Alex bemachtigt Corwins lockersleutels.	<p>Corwin is aan de telefoon terwijl hij op de massagetafel ligt. Alex loopt de massagekamer binnen, en Corwin maakt duidelijk dat ze eraan moet beginnen, wat ze gewillig doet. Ze springt bovenop Corwins rug en terwijl ze die met haar voeten masseert, benoemt ze hoe ze zijn spieren terug kan losmaken. Ondertussen brengt ze haar voeten naar Corwins nek, om die uiteindelijk zo te draaien dat hij het bewustzijn verliest. Alex haalt</p>

			Corwins lockersleutels van zijn hand, roept Natalie en Dylan binnen en werpt hen de sleutels toe.
9	16:20 – 16:48	De Angels bemachtigen Corwins persoonlijke bezittingen.	Wanneer de kust veilig is in de mannenkleedkamer, openen ze de locker van Corwin. Natalie neemt een afdruk van zijn autosleutel en Alex downloadt zijn agenda.
10	16:48 – 17:18	Corwin doet Alex een aanbod.	Corwin komt weer bij bewustzijn. Alex masseert intussen zijn rug, en zegt dat hij waarschijnlijk in slaap is gevallen. Hierop repliceert Corwin dat ze goed is met haar handen, en zegt: <i>“I could use someone like you on my staff.”</i> Alex slaat het aanbod af door te antwoorden: <i>“Thanks for the offer, but my hands aren’t going anywhere near your staff”</i> , met luid gegriinnik van Corwin tot gevolg. / De manier waarop Alex inspeelt op Corwins aanbod, heeft een seksuele connotatie, wat ook de reden is voor Corwins gegriinnik. Terwijl Corwin Alex een positie in zijn entourage aanbood, antwoordt Alex in de zin dat ze met haar handen nooit tot bij zijn private, lichamelijke delen zal komen. Al is het niet duidelijk of die laatste interpretatie ook is waar Corwin initieel op doelde. /
11	17:18 – 18:14	Identificatie Creepy Thin Man.	Dylan rijdt met gierende banden het terrein van een burger drive-in op. Ze stoppen aan de intercom om hun bestelling door te geven, maar de haperende stem die te horen is, geeft aan dat het systeem kapot is. Alex buigt zich over Dylan om de intercom te herstellen. Intussen is Natalie bezig met het bewerken van de camerabeelden van de ontvoering. Wanneer de intercom hersteld is, geeft Dylan de bestelling door. Intussen heeft Natalie een verdachte geïdentificeerd en zijn foto afgedrukt. Alex noemt hem ‘Creepy Thin Man’. Ze besluiten uit te zoeken of de man voor

			Corwin werkt. Hierop bekijkt Alex Corwins agenda, die ze gedownload had, om erachter te komen hoe ze in zijn buurt kunnen komen. Wanneer blijkt dat hij die avond een penthousefeestje geeft, stelt Alex voor het feestje te <i>party crashen</i> . Hierop rijden ze met gierende banden weg.
12	18:25 – 24:00	Penthousefeestje van Corwin.	In de wagen brengen de Angels en Bosley een mondmicrofoon in om met elkaar in contact te blijven. Vervolgens komt Bosley met Dylan en Alex elk aan een arm het penthouse binnen via de lift. Hij trekt meteen de aandacht van Corwin en stelt zich voor als John David Rage. Wanneer Bosley op bevel van Alex een serveuse aantikt om een drankje te bestellen, blijkt dat Natalie te zijn. Bosley bestelt zijn drankje, waarop Natalie zich naar de bar begeeft. Intussen kijken de Angels uit naar de Creepy Thin Man. Aan de bar flirt barman Pete met Natalie, door haar te complimenteren met haar lach. Bosley probeert Corwin op allerlei manieren te imponeren om hem te kunnen uithoren over Eric Knox. Alex en Dylan hebben door dat de barman Natalie wel aantrekkelijk vindt, en sporen haar aan met hem te gaan flirten. Als ze haar haren over haar schouder gooit en hem een verleidelijke glimlach toewerpt, lijkt hij als door haar schoonheid betoverd. Hij gaat haar achterna en vraagt haar mee uit, waar ze ook op ingaat. / Hier neemt Natalie het voortouw in het verleiden van de man, wat doorgaans omgekeerd gebeurt. Bovendien wordt ze hierin aangemoedigd door Dylan en Alex, wat impliceert dat vrouwen niet hoeven te wachten tot mannen naar hen toe komen, maar dat ze evengoed zelf de stap kunnen zetten. / Plots merkt Alex Creepy Thin Man

			op, die dit in de gaten heeft en zich via de lift naar de uitgang van het gebouw begeeft.
13	24:00 – 26:49	Gevecht met Creepy Thin Man.	De Angels nemen de trap naar beneden, terwijl ze zich ontdoen van hun avondkledij. Ze volgen Creepy Thin Man tot in een klein steegje, waar het tot een gevecht komt. Wanneer hij al zijn kogels heeft afgevuurd, gaan de Angels hem te lijf met hun vechtsporttechnieken. Als hij Dylan op de grond gooit, trekt hij een pluk haar uit haar hoofd, waar hij vervolgens op een perverse manier aan ruikt. / Het lijkt erop dat hij de haren uittrekt als een soort van trofee of herinnering aan wie hij al te lijf is gegaan. Het is niet duidelijk of hij dit alleen bij vrouwen doet, al is het wel aannemelijk. De manier waarop hij aan de haren ruikt, getuigt van een ziekelijk genot. Zijn vrouwelijke tegenstanders zijn als speeltjes voor hem, waar hij ervan geniet mee te spelen. / Uiteindelijk weet Creepy Thin Man te ontsnappen door een verlaten gebouw binnen te vluchten.
14	26:49 - 27:44	Alex, Dylan en Natalie vinden Eric Knox.	De drie vrouwen gaan Creepy Thin Man achterna, maar tevergeefs. Ze komen terecht in een ruimte met vier deuren, maar Creepy Thin Man is nergens te bespeuren. Ook achter drie deuren is er niets te vinden, maar achter de vierde deur blijkt Eric Knox gevangen te zitten, vastgebonden aan een stoel.
15	24:44 – 28:44	Opdracht: Eric Knox' gestolen software terugkrijgen.	Hoewel Eric Knox bevrijd is, moeten de Angels nog steeds zijn gestolen software terugvinden. Eric Knox en Vivian Wood leggen uit wat er zo belangrijk is aan de software. Zo komen de Angels tot het beseef waarom die software voor Corwin zo interessant is: in combinatie met zijn satellieten, kan de stemidentificatiesoftware ervoor zorgen dat iedereen

			(met een gsm) op elk moment en overal te vinden is. Charlie stelt de Angels voor Corwin te volgen naar zijn event op de California Speedway, waar ze een verborgen camera bij hem moeten plaatsen.
16	28:45 – 31:30	Plaatsen van de camera op Corwins koffer.	De Charlie's Angels en Bosley zijn op de California Speedway Races aanwezig onder de dekmantel van een ander raceteam. Terwijl Natalie Corwin bezighoudt, rennen Dylan en Alex naar zijn wagen. Dylan stap in aan de passagierszijde om de chauffeur in de wagen met haar charmes af te leiden. / Dylan beseft dat ze aantrekkelijk is, en speelt haar grote boezem ook ongegeneerd uit. Ze gebruikt haar vrouwelijke vormen om de mannen af te leiden. In die zin doet ze aan zelfobjectivering, aangezien ze haar eigen lichaam inzet om de mannen te verleiden, in die mate zelfs dat ze suggestief aan het stuur van de wagen likt. Anderzijds is dit een methode die altijd lijkt te werken om hun doel te bereiken. / Intussen sluipt Alex naar de wagen om een camera te plaatsen op een koffertje dat in de koffer van de wagen zit.
17	31:30 – 34:19	Achtervolging Natalie en Creepy Thin Man.	Net voor de race begint, merkt Natalie dat Creepy Thin Man de chauffeur van Corwins raceteam is. Wanneer ze elkaar aankijken, wrijft Creepy Thin Man ostentatief Dylans pluk haar over zijn gezicht. Hij stapt in zijn auto en rijdt het circuit op, waarop Natalie hetzelfde doet. Na een aantal rondjes op het circuit, rijdt Creepy Thin Man de California Speedway uit en de stad in, maar Natalie zet de achtervolging in. Uiteindelijk komen ze tot stilstand op een brug, waarbij de auto's neus-aan-neus opgesteld staan. Zowel Creepy Thin Man als Natalie geven plankgas, maar Creepy

			Thin Man draait net voor een frontale botsing af en belandt zo vanop de brug in het water.
18	34:20 – 35:32	Illustratie van het plan om het veiligheidssysteem van Corwins bedrijf te omzeilen.	Aan de hand van de beelden van de camera op Corwins koffertje, kon het <i>Townsend Agency</i> de structuur en de beveiliging van het <i>Red Star Systems</i> -gebouw achterhalen. Dylan, Natalie en Alex leggen Eric Knox en Vivian Wood uit hoe ze het gebouw zullen binnendringen om bewijs van Erics gestolen software te verzamelen.
19	35:33 – 36:15	Vingerafdruk bemachtigen van Directeur #1.	In een drinkgelegenheid betreden Alex en Natalie als buikdanseressen het podium om een directeur van Corwins bedrijf, die daar aan een tafeltje zit, af te leiden. Terwijl hij wellustig naar de dansende dames kijkt, kan Dylan het bierflesje van zijn tafel meenemen en zo zijn vingerafdruk bemachtigen. / Natalie en Alex gebruiken hier hun lichaam om een mannelijke tegenspeler te verleiden en hem uiteindelijk te gebruiken. /
20	36:16 – 36:29	Productie valse hand.	Dylan maakt een valse hand met de vingerafdrucken van Directeur #1.
21	36:30 – 37:20	Oog scannen van Directeur #2.	Dylan, Natalie en Alex bellen aan bij het huis van Directeur #2, traditioneel maar uitdagend gekleed als Duitse meisjes. Wanneer Directeur #2 de deur voor hen opent, beginnen ze te zingen en te dansen voor hem, wat hij zich welgevallen laat. / De drie Angels gebruiken hier hun lichaam om een mannelijke tegenspeler te verleiden en hem uiteindelijk te gebruiken. Daarbij zijn ze gehuld in een tot de verbeelding sprekende outfit, en staan ze giechelend voor Directeur #2 te springen. Daarbovenop slaan ze elkaar middenin hun opvoering ondeugend op het achterwerk. Directeur #2 staat duidelijk te genieten van deze vertoning. / Bosley speelt intussen

			op de saxofoon, waarin een scanapparaat zit, die het oog van Directeur #2 scant als hij er recht in kijkt.
22	37:21 – 37:25	Productie lens.	Natalie ontwikkelt een lens met de oogstructuur van Directeur #2.
23	37:26 – 40:55	Alex creëert chaos onder Corwins werknemers.	<p>Alex, gehuld in een lederen ensemble, Dylan en Natalie, beiden vermomd als haar mannelijke collega's, betreden het gebouw van <i>Red Star Systems</i>. De lift geeft uit op een open ruimte waar enkel mannen aan het werk zijn. Terwijl het drietal hun bureaus via een gangpad passeert, kijken de werknemers hen als gehypnotiseerd aan. De vrouw die hen benadert, lopen ze straal voorbij. Als de drie Angels de ruimte uitlopen, springen de werknemers op van hun bureaus en volgen ze hen tot in een aula. Daar spreekt Alex de mannen toe, en spoort hen aan in opstand te komen tegen hun baas onder het mom van hun slechte werkomstandigheden. / Het is opvallend dat er in het bedrijf uitsluitend mannen werken. Wanneer er een niet-onaantrekkelijke vrouw het gebouw betreedt in een strakke outfit, lijken de mannen als bezeten om haar achterna te gaan. Alex maakt hier dus gebruik van haar seksuele macht die ze over de mannen uitoefent. Omdat ze aantrekkelijk is, hangen de mannen aan haar lippen. Zo wordt de nadruk echter opnieuw op de aantrekkelijkheid van een vrouw gelegd, eerder dan op haar capaciteiten of kennis. / Terwijl ze de mannen toespreekt, slaat ze met haar zweep herhaaldelijk op de tafels. Wanneer ze een werknemer vraagt om haar vraag te beantwoorden, gaat ze op zijn bureau zitten en duwt ze zijn hoofd ongevraagd stevig tegen haar boezem. / Dit is een vorm van seksuele intimidatie vanuit Alex' positie, aangezien ze de man in kwestie onder druk ze te antwoorden</p>

			door hem tegen haar boezem aan te drukken. Bovendien heeft de werknemer Alex geen toestemming gegeven om deze handeling te stellen. / Door de werknemers op te zwepen, ontstaat er chaos in het bedrijf, waardoor Dylan en Natalie ongemerkt aan de slag kunnen. Ze begeven zich naar de kluis waarin het <i>mainframe</i> van <i>Red Star Systems</i> zich bevindt, en openen de deur door de beveiliging te omzeilen.
24	40:56 – 42:42	Natalie dringt de kluis binnen en bevestigt een spionageapparaat aan het <i>mainframe</i> .	In het sas tussen de deur en de kluis, trekt Natalie een wit, nauw aansluitend kostuum aan zodat dat camera haar niet kan detecteren. Vervolgens gaat ze de kluis binnen en bevestigt ze een apparaat aan het <i>mainframe</i> van <i>Red Star Systems</i> , waardoor het <i>Townsend Agency</i> volledige toegang heeft tot de computers van het bedrijf. Zo kunnen ze achterhalen of Corwin gebruikmaakt van Eric Knox' software.
25	42:43 - 43:46	De Angels brengen Vivian Wood en Eric Knox op de hoogte van hun missie.	De Angels brengen Vivian Wood en Eric Knox op de hoogte van hun geslaagde missie. Vivian Wood is echter duidelijk ontgoocheld dat enkel Bosley, en niet zij, de volledige toegang tot Corwins computer krijgt. De Angels krijgen de indruk dat Vivian Wood een gevaar vormt voor Eric Knox, en besluiten dat iemand van hen best nog eens de beveiliging bij hem thuis nakijkt.
26	43:46 – 46:16	Dylan kijkt de beveiliging na bij Eric Knox thuis.	Dylan doorzoekt Knox' woning op zendertjes andere verdachte zaken. Als ze een zender op zijn telefoon plaatst, vertelt hij haar dat de man in de foto op zijn bureau zijn vader is. Hij zat samen met de tweede man op de foto, van wie het gezicht niet te zien is, in het leger. Ze waren beste vrienden, tot die tweede zich tegen hem keerde. Hierdoor is Knox' vader gestorven. Hierop komen we te weten dat Dylan haar vader nooit heeft

			gekend, en dat ze haar moeder op jonge leeftijd heeft verloren. Nadat Dylan klaar is met haar controle, staat ze op het punt te vertrekken. Maar Eric Knox nodigt haar uit te blijven, waar ze op ingaat.
27	46:17 – 46:57	Illustratie Natalies en Alex' avond.	Natalie wacht Pete op aan de dancing waar ze hebben afgesproken. Alex lijkt te dineren met haar vriend Jason.
28	46:36 – 47:28	Vivian Wood komt binnen bij Bosley.	Bosley's computer geeft de melding dat Knox' stemidentificatie-software niet gedetecteerd werd in <i>Red Star Systems'</i> computers, wat impliceert dat Corwin die niet gestolen heeft. Intussen staat Bosley te koken, wanneer plots zijn deurbel gaat. Vivian Wood staat in een lederen pakje aan zijn deur, en komt binnen wanneer Bosley die opent.
29	47:28 – 48:08	Natalie mag op het podium dansen.	De bewakers van de dancing vragen Natalie of ze op het podium wil gaan dansen. Ze gaat gretig in op het voorstel.
30	48:08 – 48:38	Vivian bespringt Bosley.	Vivian Wood probeert Bosley te verleiden door hem te beginnen kussen, maar hij gaat niet in op haar avances omwille van hun professionele relatie. / Dit is een vorm van seksueel grensoverschrijdend gedrag gesteld door Vivian, aangezien ze ongevraagd Bosley begint te kussen. / In een wanhoopspoging om haar doel te bereiken, vraagt Vivian of Bosley de fles wijn wil openen.
31	48:39 – 50:34	Natalies dansoptreden in de dancing.	Natalie begint te dansen op het podium, waarbij ze vooral met haar achterwerk staat te draaien. Aangezien zij hoger staat dan het publiek, wordt de aandacht vooral gevestigd op haar lichaam. Die nadruk wordt nog versterkt door de muziek waar ze op danst, waaronder <i>I like Big Butts</i> van Sir Mix A Lot en fragmenten uit <i>Me So Horny</i> van 2 Live Crew. Hoewel

			aanvankelijk niet iedereen enthousiast is, krijgt ze het publiek uiteindelijk toch mee. Na haar optreden gaat ze naar het toilet.
32	50:34 – 51:55	Alex bereidt voor hoe ze haar geheim wil onthullen.	Alex blijkt niet op date te zijn met Jason, die klaarblijkelijk nog op een filmset staat. Intussen bereidt Alex een uitgebreid avondmaal voor in hun trailer, en oefent ze in hoe ze Jason haar geheim zal vertellen.
33	51:55 – 52:18	Creepy Thin Man doodt Corwin.	Corwin zit in de sauna wanneer Creepy Thin Man hem uit het niets benadert en in één beweging de keel oversnijdt.
34	52:19 – 53:42	Gevecht tussen huurmoordenaars en Alex en Natalie.	Terwijl Alex de laatste hand aan het avondmaal legt, wordt ze plots van overal beschoten. Om zichzelf te redden, gaat Alex horizontaal tegen het dak van de trailer hangen, zodat de kogels haar lichaam niet raken. Terzelfdertijd wordt Natalie in de toiletten benaderd door een huurmoordenaar, die haar probeert te wurgen met een ijzeren ketting. Door zich met haar voeten tegen de muur af te duwen, kan Natalie zich lossen uit zijn greep, waarna ze hem te lijf gaat. Als ze de huurmoordenaar vraagt wie hem stuurde, antwoordt hij: Vivian Wood.
35	53:43 – 54:05	Vivian vergiftigt Bosley's wijnglas.	Bosley probeert de haard aan te steken, maar er ontstaat een steekvlam. Om te bekomen, begeeft hij zich naar een andere ruimte. Intussen giet Vivian een poeder in Bosley's wijnglas.
36	54:06 – 54:49	Alex vertelt Jason dat ze liegt over haar job.	Wanneer Alex in haar auto wil stappen, komt Jason net aan bij zijn trailer. Als zijn oog op zijn doorzeeftde trailer valt, vraagt hij verbaasd wat er mee gebeurd is. Alex vertelt dat ze niet echt een bikiniwaxer is. Hierop reageert Jason eerder teleurgesteld dan kwaad. Hij vond haar fictieve beroep namelijk “[...] <i>kind of a turn-on.</i> ” / Deze zin geeft meteen een erotische connotatie aan het beroep van een bikiniwaxer, hoewel dit

			<p>helemaal niets met intimiteit te maken heeft. Bovendien vindt Jason het blijkbaar erger dat zijn seksuele fantasie onbestaande blijkt te zijn, dan het feit dat Alex hem al die tijd heeft voorgelogen over haar ware identiteit. Bijgevolg wordt Alex dus in zekere zin geobjectiveerd, aangezien Jason meer belang lijkt te hechten aan wat ze doet, dan wie ze is. / Als de trailer volledig in elkaar stort, zegt Alex dat ze ervandoor moet. Nog steeds heeft ze niet gezegd wat ze precies doet.</p>
37	54:49 – 55:38	Natalie verwittigt Dylan.	<p>Natalie zegt Pete dat ze ervandoor moet, maar vraagt hem haar te bellen. Voordat ze uit de dancing rent, geeft ze hem nog een kus op de mond, om hem te laten weten dat ze hem echt leuk vindt. Buiten belt ze Dylan om haar te verwittigen dat Vivian Wood hen al die tijd al belazerde, en dat ze Eric Knox moeten waarschuwen. Zonder na te denken, zegt Dylan dat ze al bij hem thuis is. Ze vraagt Natalie om Alex te bellen en elkaar in het <i>Townsend Agency</i> te ontmoeten.</p>
38	55:39 – 58:56	Dylan ontdekt Eric Knox' ware aard.	<p>Dylan, gehuld in slechts het beddenlaken, komt Eric Knox' slaapkamer uit, en probeert hem te waarschuwen voor Vivian. Tot haar verrassing is die al aanwezig in de woonkamer. Via de letters van het scrabblespel, probeert ze Eric Knox duidelijk te maken dat Vivian de vijand is. Na haar nog een kus te geven, zegt Eric dat hij dit weet, en gaat naast Vivian staan. Dylan staat er nu helemaal alleen voor, zeker wanneer Vivian haar zegt dat Corwin, Alex en Natalie dood zijn. Ze doet dit terwijl ze een pistool op de schaars geklede Dylan richt. / Doordat Dylan enkel bedekt is met een laken dat ze rond zicht heeft gewikkeld, kan ze zichzelf niet verdedigen. Maar het feit dat ze daar bijna naakt staat, stelt Dylan</p>

			<p>niet enkel fysiek maar ook psychologisch in een kwetsbare positie. Niets anders dan het beeld van een schaars geklede Dylan, kan immers beter verraden dat ze zich domweg heeft laten verleiden en misleiden door Eric Knox. Ze wordt dus omringd en geïntimideerd door haar tegenstanders, terwijl ze tot overmaat van ramp amper iets om het lijf heeft. Dit zorgt voor een extra gevoel van schaamte, en dus kwetsbaarheid. / Intussen laat Eric Knox zich denigrerend uit tegenover Dylan, door te zeggen dat hij niet kan begrijpen dat ze zich heeft laten misleiden: <i>“Let me get this straight. You’re a woman. Women have natural intuition. And you’re a detective. And you had no idea that this was going to happen?”</i> / Hij verwijst dus naar het genderstereotype dat vrouwen een bepaalde intuïtie hebben, en zouden kunnen aanvoelen wanneer er iets mis is. Ondanks het feit dat ze een vrouw is, en dus deze ‘gave’ bezit, heeft Dylan zich toch laten misleiden. / Vervolgens gaat Eric Knox naast Vivian staan, en begint haar in haar nek te kussen, terwijl Dylan erop staat te kijken. Aangezien ze kort ervoor de lakens deelde met Knox, en gevoelens voor hem leek te hebben, is dit extra pijnlijk voor haar om aan te zien. / Dit creëert de indruk dat Eric Knox haar enkel gebruikte, en erop uit was haar in zijn bed te krijgen puur voor zijn plezier. Knox diende Dylan bezig te houden, maar hoefde niet noodzakelijk met haar naar bed te gaan voor de uitwerking van zijn plan. Dylan was voor hem dus louter een object van verlangen, dat hij na bewezen diensten simpelweg uit de weg ruimt. Het wordt duidelijk dat Dylan niet meer dan een object voor Eric Knox is, wanneer hij gedurende de conversatie pitjes naar haar uitspuwt, en</p>
--	--	--	---

			<p>vervolgens zijn sigaret naar haar gooit, alsof ze een stuk vuil is. / Het duo wilt alle Angels uit de weg ruimen, maar Bosley hebben ze nog nodig. Verder komt Dylan erachter dat Corwin er niets mee te maken had, en dat Knox' ontvoering in scène was gezet. Bovendien blijken Knox en Vivian achter Charlie aan te zitten. Eric Knox neemt het geweer van Vivian over, en vuurt het af in de richting van Dylan. De ruit breekt en Dylan valt door het raam naar beneden.</p>
39	58:57 – 59:10	Natalie en Alex komen aan bij het <i>Townsend Agency</i> .	Natalie en Alex komen aan bij het <i>Townsend Agency</i> .
40	59:11 – 1:01:56	Dylan baant haar een weg naar het <i>Townsend Agency</i> .	Eric Knox blijkt Dylan net niet geraakt te hebben met het schot. De kogel brak wel het raam, en aangezien Dylan achteruit stapte, viel ze erdoor naar beneden. Het laken dat ze rond zich had, bleef echter haken aan een stuk glas, waardoor ze een stuk boven de grond is blijven hangen. Toch scheurt het laken verder, en landt ze op een heuvel, waardoor ze naar beneden rolt en in een tuin belandt. Twee jongens die haar opmerkten, hielpen haar aan kleren en een brommer. Uiteindelijk komt ook Dylan toe bij het <i>Townsend Agency</i> , en vertelt ze Natalie en Alex hoe de vork aan de steel zit. Net voor ze het gebouw kunnen binnenwandelen, ontploft het.
41	1:01:57 - 1:03:02	De Angels ontrafelen Knox' intenties en plan.	De Angels ontraadselen dat Knox achter Charlie aanzit omdat hij denkt dat die zijn vader heeft vermoord. Daarom wil Knox zijn stemidentificatiesoftware koppelen aan de satellieten van <i>Red Star Systems</i> , om zo Charlies locatie te achterhalen als die belt naar Bosley.

42	1:03:03 – 1:05:58	De Angels ontdekken waar Bosley gevangen zit.	Bosley wordt door twee handlangers van Knox in een cel gesleept. Vervolgens doet hij een aantal vergeefse pogingen om te ontsnappen. Toevallig ontdekt hij dat hij de mondmicrofoon, van tijdens Corwins penthousefeestje, nog in zijn mond heeft zitten. Zo maakt hij contact met de Angels, die aan de hand van een vogelgeluid ontdekken waar Bosley zit.
43	1:05:59 – 1:06:44	De Angels ontdekken in welk gebouw Bosley en Eric Knox zich bevinden.	Terwijl de Angels met de auto onderweg zijn naar de plaats waar Bosley en Eric Knox zitten, ontdekken ze dat ze zich in een herenhuis moet bevinden. Via een tunnel kunnen ze binnenraken, maar daarvoor hebben ze een boot nodig.
44	1:06:45 – 1:09:21	Chad vaart de Angels naar het herenhuis.	Dylan, Alex en Natalie varen met Chad mee naar de locatie van het herenhuis. Intussen implementeert Eric Knox zijn stemidentificatie-software in de computers van <i>Red Star Systems</i> via Bosley's laptop, en is hij bijna in gereedheid om Charlies locatie te achterhalen. Op de boot denkt Chad dat Dylan interesse toont in zijn werk, maar wanneer hij zich naar haar omdraait, zit ze al in duikerskostuum op de rand van de boot, om zich vervolgens in het water te laten vallen. Voor de tweede maal laat Dylan hem zitten, maar deze keer zegt ze wel dat 'The Chad' geweldig was. / Dylan toont enkel interesse in Chad wanneer ze hem nodig heeft. Zodra ze gekregen heeft wat ze wilde, gaat ze ervandoor. Ze gebruikt Chad dus, wat hij nog niet helemaal doorheeft, aangezien hij hopeloos verliefd is op haar. /
45	1:09:22 – 1:22:45	Bevrijding Bosley en ontsnapping Eric Knox.	De Angels komen vanuit het water het strand opgelopen, en wisselen hun duikerspak voor iets meer comfortabels. Natalie gaat achter Bosley aan,

Dylan rekent af met Eric Knox en Alex zal het satelliet signaal vanaf het dak aftappen. Wanneer Dylan oog in oog staat met Eric Knox, houdt Vivian Wood haar onder schot. Vervolgens wordt ze vastgebonden op een stoel, en ontdekt Vivian dat Natalie Bosley wil bevrijden. Hierop stuurt Knox twee handlangers op Natalie af. Intussen heeft zij Bosley gevonden, maar net op dit moment belt Pete haar op. Nadat ze de gsm opneemt, wordt Natalie aangevallen door de handlangers van Knox. Met de telefoon nog steeds in de hand, krijgt ze hen probleemloos op de grond. Vivian, die het gevecht op de camerabeelden volgde, zegt: *“Never send a man to do a woman’s job.”*, waarop ze zelf achter Natalie aan gaat. / ‘A woman’s job’ verwijst in deze context naar het onderuithalen van Natalie, wat doorgaans gepercipieerd wordt als een stereotypisch ‘mannelijke’ taak. De dubbele standaard wordt hier dus omgedraaid, waarbij Vivian Wood vechten subversief categoriseert als een ‘vrouwenjob’. / Knox blijft achter bij Dylan, die hij probeert te intimideren door ongepast een opmerking te maken over haar uiterlijk, terwijl ze niets kan doen: *“You have the fullest, sweetest, most luscious lips I have ever kissed.”* / Eens te meer maakt Knox Dylan duidelijk dat hij haar enkel gebruikte voor zijn seksuele genot. Haar volle lippen zijn immers het kenmerk dat hij het meest aan haar bewondert. Door nadrukkelijk te verwijzen naar haar lichamelijke kenmerken, beschouwt hij haar louter als een object van seksueel verlangen. / Terwijl hij dit smalend zegt, kleeft hij Ducttape op haar mond, waar hij eerder een stel volle lippen op tekende. Dan belt Charlie hem op, en treedt Knox’ stemherkenningssoftware in werking,

			<p>waardoor Charlies locatie via de satellieten berekend kan worden. Alex, die intussen haar apparatuur op het dak kon installeren, wordt plots aangevallen door Creepy Thin Man, en het komt tot een gevecht. Ook Vivian heeft Natalie bereikt, en gooit een bijl net naast haar hoofd. Met de bijl kan Natalie Bosley bevrijden, om vervolgens Vivian Wood te lijf te gaan. Als Charlies locatie berekend is, gaat Knox ervandoor. Maar eerst gaat hij naar Dylan toe en kust haar op de mond, wat ze duidelijk niet wil. Meteen daarna rukt hij de Ducttape van haar gezicht. / Dit is een duidelijk voorbeeld van hoe Knox zijn macht misbruikt om Dylan aan te raken. Dit is dan ook een vorm van seksueel grensoverschrijdend gedrag. Hoewel Dylan nog Ducttape over haar mond heeft, voelt ze zich ongemakkelijk in de situatie en wilt ze niet dat Knox dit gedrag stelt. Ze is echter machteloos en kan zich niet verdedigen, aangezien ze vastgebonden zit op een stoel. Opnieuw wordt Dylan als een object behandeld, en is ze onderworpen aan Knox' dominantie. / Hij geeft zijn handlangers de opdracht Dylan uit de weg te ruimen, maar ze weet zich los te maken van de stoel en schakelt, zonder al te veel moeite, haar vijf belagers uit. Vervolgens gaat ze buiten Natalie en Alex versterken, die daar intussen verzeild zijn geraakt met hun tegenstanders. Wanneer Knox met zijn helikopter naast het gebouw komt vliegen en een raket afvuurt, kunnen de Angels net op tijd ontsnappen door van de muur te springen. Bosley komt hen oppikken met een jeep, waarna ze de achtervolging inzetten.</p>
46	1:22:45 – 1:26:16	Achtervolging en uitschakeling Eric Knox.	<p>Vanuit de wagen schiet Alex een kabel in de onderkant van de helikopter. Terwijl die verder vliegt, worden de Angels via de kabel meegetrokken in</p>

			de lucht. Door hun handgrepen over de kabel te verschuiven, kunnen ze tot op het onderstel van de helikopter klimmen. Alex wijzigt de lanceringsinstructies van de raket die aan de helikopter hangt, terwijl Dylan Eric Knox te lijf gaat. Natalie rukt de kabel van het besturingsmechanisme eruit, waardoor de helikopter begint neer te storten. Net voordat de terugkerende raket de helikopter doet ontploffen, grijpt Natalie Dylan uit de helikoptercabine, en springen alle Angels naar beneden in het water.
47	1:26:17 – 1:28:14	De Angels hopen Charlie te ontmoeten in zijn huisje.	De Angels spoelen aan op het strand, aan de cabine van Charlie. Ze hopen hem eindelijk te ontmoeten, en gaan zijn huisje binnen, maar tot hun ontgoocheling is hij er niet. Er staat wel een communicatiesysteem via dewelke Charlie zijn Angels aanspreekt.
48	1:28:15 – 1:30:13	Charlie legt het verhaal achter de dood van Knox' vader uit.	De Angels en Bosley zitten op het strand cocktails te drinken, terwijl Charlie hen uitlegt hoe de vork precies aan de steel zit. / Verder stellen de Angels zich geen vragen bij Charlies versie over de dood van Knox' vader. Dit is echter de enige versie is die ze hebben gehoord, en ooit zullen horen. / Hierna vertelt Charlie de Angels dat hij het <i>Townsend Agency</i> laat heropbouwen, waarop ze in koor antwoorden: “ <i>Thank you, Charlie!</i> ” Op de vraag of ze hem ooit zullen zien, antwoordt Charlie dat hij over hen moet waken, en dat ze erin moeten geloven dat hij bestaat. Als Dylan zich omdraait, denkt ze een glimp van hem op te vangen, waardoor ze erop vertrouwt dat hij altijd in de buurt is, ondanks dat ze hem nooit zullen zien. / De Angels beantwoorden blindelings aan het gezag van een man die ze nog nooit hebben gezien. Misschien is dit ook de reden

			waarom Charlie anoniem wil blijven, om zijn gezag te kunnen behouden. /
--	--	--	--

Bijlage 3: Cinematografische analyse *Charlie's Angels* (2000)

1. Analysetabel

Nr.	Tijd in de film	Omschrijving actie	Cinematografische parameters & analyse
1	04:08	Alex duikt het vallende doelwit achterna en klemt vervolgens haar benen rond zijn lichaam.	Dit is een close-up shot, waarbij het lichaam van Alex rechts in het beeld verschijnt. Doordat de camera de personages vanuit een kikvorsperspectief weergeeft, wordt de nadruk gelegd op de dijen en het achterwerk van Alex. (zie Afb.1)
2	04:28 – 04:32	Natalie verwelkomt Alex en het doelwit terwijl ze landen in de boot die zij bestuurt.	Natalie is te zien in een medium shot , vanaf haar heupen. In combinatie met de manier waarop de camera geplaatst is, zijnde schuin achter haar waardoor ze zich moet omdraaien, krijgt de kijker duidelijk inkijk in haar boezem. Daarnaast werd gebruik gemaakt van central framing , waardoor de aandacht extra gevestigd wordt op haar lichaam, dat bovendien weinig om het lijf heeft. (zie Afb.2)
3	04:32 – 04:43	Alex neemt haar helm af.	Close-up en slow-motion : Alex wordt gefilmd langs de zijkant van haar gezicht. Door het beeld in slow-motion te zetten, krijgt het beeld een seksuele connotatie aangezien de aandacht van de kijker langer gevestigd wordt op deze actie dan nodig is. De focus ligt op de manier waarop Alex haar haren losschudt, waarna ze een zwoele blik in de camera werpt. (zie Afb.3a en Afb.3b)
4	05:08 – 05:10	Dylan doet haar vermomming uit.	Medium close-up van Dylan, waarbij de camera in een subtiel kikvorsperspectief staat. In combinatie met hoe Drew zich beweegt, wordt zo meer nadruk gelegd op haar boezem. (zie Afb.4)

5	05:38	Alex springt met haar paard over een hindernis.	In een long shot zien we het paard van links naar rechts in het beeld bewegen, om vervolgens over een hindernis te springen. Doordat de camera achter het paard is geplaatst, wordt de aandacht van de kijker gevestigd op het achterwerk van Alex. Dit komt duidelijk in rechts bovenaan in beeld wanneer het paard de sprong waagt. (zie Afb.5)
6	06:29	Alex neemt haar helm af.	Slow-motion: door het beeld in slow-motion te zetten, krijgt het beeld een seksuele connotatie aangezien de aandacht van de kijker langer gevestigd wordt op deze actie dan nodig is. De focus ligt op de manier waarop Alex haar haren losschudt. (zie Afb.6a en Afb.6b)
7	06:35	Intro: discussie over de juiste wandelrichting.	De drie personages zijn te zien vanaf hun heupen in een medium long shot . Door de central framing wordt de nadruk gelegd op het personage in het midden, Natalie. De blik van de kijker wordt dus automatisch naar haar persoon geleid, maar doordat haar blouse halfopen staat, is de focus op haar boezem des te groter. (zie Afb.7)
8	06:57 – 07:06	Dylan wordt wakker.	Extreme close-up van de kuit van Dylan. Door de expliciet te focussen op de welving van haar kuit en het water dat er langzaam op druppelt, wordt de illusie gewekt dat dit een zijaanzicht is van Dylans achterwerk. Scherptediepte: de achtergrond is helemaal niet in focus. Enkel de kuit komt scherp in beeld, waardoor hier alle aandacht naartoe gaat (zie Afb.8a). Daarna volgt een medium shot , waarbij de camera een horizontale panbeweging naar rechts maakt, tot aan het gezicht van Dylan. Doordat Dylan op haar zij ligt en de camera langzaam beweegt , wordt er extra aandacht gevestigd op haar dijen en achterwerk (zie Afb.8b).

9	07:15	Dylan begroet Chad.	Close-up van Dylans gezicht. Nonchalant gooit Dylan haar haren naar achter en werpt ze een blik over haar schouder om Chad goeiemorgen te wensen. (zie Afb.9a en Afb.9b)
10	8:18	Intro droom Natalie.	Close-up van Natalies gezicht. Terwijl ze vanaf haar rug gefilmd wordt, werpt ze een blik naar links, licht over haar schouder . Door de scherptediepte zijn enkel haar gezicht en schouders in focus, waardoor die extra in de verf worden gezet. (zie Afb.10)
11	08:52	Droom Natalie: dansopvoering.	Tijdens de dansuitvoering is Natalie te zien in een long shot en maakt de camera een subtiele panbeweging van boven naar beneden, tot die even blijft stilstaan in een kikvorspectief . Hierdoor zijn Cameron Diaz' figuur en achterwerk duidelijk afgelijnd, waardoor de nadruk op haar rondingen ligt tijdens het dansen. (zie Afb.11)
12	09:23 – 09:36	Natalie staat op: dansend voor de spiegel.	Doordat Natalie aan de rechterkant volledig in beeld staat in de spiegel, wordt de blik van de kijker naar haar lichaam getrokken. Ook de scherptediepte speelt hierop in, aangezien haar volledige lichaam achteraan in het beeld iets scherper is dan haar lichaam links vooraan. Bovendien geeft de spiegel de kijker de mogelijkheid om Natalies achterwerk te zien, ondanks dat ze vanaf de voorkant gefilmd werd (zie Afb.12a). Vervolgens zien we haar in een medium long shot terwijl ze met haar heupen beweegt. Doordat dit shot tot net onder haar achterwerk filmt, komt dit nog prominenter aan bod. Wanneer ze achterwaarts rechts uit beeld verdwijnt, blijft de aandacht dan ook op haar achterwerk gevestigd. (zie Afb.12b)

13	10:11 – 10:27	Inoefening script door Alex en Jason.	De gezichten van beide personages zijn in close-up te zien . Het valt op dat het gezicht van Alex rechts in beeld te zien is. Daarnaast accentueert de belichting haar gelaat, waardoor je als kijker meer geneigd bent naar haar te kijken (zie Afb.13a).Vervolgens zien we in een medium close-up Alex op de voorgrond in het frame en Jason op de achtergrond. Echter, hierbij is de scherptediepte opvallend. Jason is scherper in beeld, waardoor de kijker geneigd zou moeten zijn naar hem te kijken. Maar doordat hij naar Alex kijkt (die weliswaar onscherp is, maar dichterbij de camera staat), en zijn ogen lijken af te dwalen naar haar boezem, is de kijker ook geneigd dit te doen. (zie Afb.13b)
14	11:47	Natalie bladert door een magazine in de zetel.	In een medium long shot zien we Natalie liggen in de zetel op haar buik. Op de voorgrond staat een zwart voorwerp net voor achterwerk, waardoor de aandacht hierop gevestigd wordt. Daarnaast maakt de belichting de omlijning van Natalies rondingen des te opvallender. (zie Afb.14)
15	15:10 – 15:24	Alex loopt de massageruimte binnen.	Terwijl de camera een kleine panbeweging maakt naar rechts, zien we Alex op de voorgrond aan de rechterkant het frame binnenwandelen, tot aan de achterste muur in de ruimte. Hierdoor wordt de blik van de kijker meteen gevestigd op haar benen en haar achterwerk (zie Afb.15a). Alvorens het voorwaartse volgshot eindigt bij Alex' gezicht, blijft de camera nog even hangen ter hoogte van haar achterwerk. (zie Afb.15b)
16	17:33	Alex herstelt de intercom.	Close-up: de wagen stopt aan de intercom van de drive-in en de camera staat vlak naast de wagen. Wanneer Alex zich opricht uit de

			passagiersstoel om de haperende intercom te herstellen, komt haar achterwerk prominent en op de voorgrond in beeld. (zie Afb.16)
17	21:57	Natalie probeert de barman te verleiden.	Een close-up van Natalies gezicht, terwijl ze een blik over haar schouder werpt en haar haren naar achteren gooit. Daarnaast werd is dit in slow-motion te zien, wat zorgt voor het verleidelijke aspect van het beeld. (zie Afb.17a en Afb.17b)
18	29:13	Pitstop formule 1.	We zien Dylan in een medium close-up , waarbij ze tot net onder haar boezem in beeld komt. Doordat haar kledij zo ver openstaat, valt haar boezem des te meer op. Ook de centrale en frontale manier van framen versterkt dit effect. (zie Afb.18)
19	29:36 – 29:39	Natalie lokt Corwin.	Central framing van Natalie, waarbij ze op de voorgrond staat. Door de medium close-up komt haar achterwerk duidelijk in beeld (zie Afb.19). Doordat we even ervoor het gezicht van Corwin zagen, tevens op dezelfde hoogte in het frame, wordt de indruk gewekt dat Corwin naar haar achterwerk keek, ondanks dat hij van de andere kant aan komt lopen. Hierdoor wordt ook de aandacht van het publiek meteen op die plaats gevestigd.
20	29:55 – 31:12	Dylan verleidt de chauffeur in Corwins wagen.	Dylan stapt de wagen in bij Corwins chauffeur. We zien haar frontaal in een medium shot . Dit versterkt de nadruk op haar diepe decolleté. (zie Afb.20a en Afb.20b)
21	34:06 – 34:13	Natalie kijkt na hoe Creepy Thin Man's auto in het water belandt.	Slow-motion : door het beeld in slow-motion te zetten, krijgt het beeld een seksuele connotatie aangezien de aandacht van de kijker langer gevestigd wordt op dit beeld dan nodig is. Hierdoor valt Natalies diepe decolleté ook meer op. (zie Afb.21)

22	34:40 – 35:27	Illustratie van het plan om het veiligheidssysteem van Corwins bedrijf te omzeilen.	De extreme close-ups van de lippen van Dylan, Alex en Natalie links en rechts in beeld terwijl ze hun plan uit de doeken doen, trekt meteen de aandacht van de kijker naar die delen van het scherm. Van nature hebben lippen al een seksuele connotatie, maar door die met een extreme close-up in beeld te brengen, wordt die versterkt. (zie Afb.22a, Afb.22b en Afb.22c)
23	35:56	Alex en Natalie buikdansen als afleiding.	Close-up van de ontblote buik van Alex. Door afwisseling met beelden waarin de bewaker kijkt naar Natalie en Alex, krijgt deze sequentie een seksuele connotatie waarbij de bewaker lijkt opgewonden te worden door de dansende vrouwen. Hierdoor kan dit beeld ook door de kijker als seksueel geïnterpreteerd worden. (zie Afb.23)
24	36:37 – 37:15	Alex, Dylan en Natalie dansen als Duitse meisjes.	Het shot is genomen vanuit een subtiel vogelperspectief , waardoor de decolletés van de drie vrouwen nog meer opvallen. Daarnaast springen ook de lange onbedekte benen van Natalie meer in het oog. (zie Afb.24)
25	37:38 – 38:13	Alex, Dylan en Natalie lopen het bedrijf van Corwin binnen.	Door een centrale en symmetrische framing gaat de aandacht meteen naar Alex in het beeld. Terwijl de 3 vrouwen naar voren lopen met Alex op kop, toont het achterwaartse volgshot dat de mannen aan beide zijden van het beeld met verbazing kijken naar het drietal dat passeert. Hiermee wordt de seksuele macht die Alex heeft over de mannen, benadrukt. Des te meer omdat het shot is genomen vanuit een subtiel kikvorspectief , waardoor Alex groter en dus machtiger wordt voorgesteld (zie Afb.25a). Intussen krijgen we ook nog een close-up van het achterwerk van Alex te zien (zie Afb.25b), gevolgd door de blik van

			een man. Dit versterkt nogmaals de seksuele aantrekkingskracht die Alex uitstraalt.
26	39:41	Alex daagt de werknemers uit.	Door een centrale en symmetrische framing gaat de aandacht meteen naar Alex in het beeld. Daarnaast is het shot genomen vanuit een subtiel kikvorsperspectief , waardoor Alex groter en dus machtiger wordt voorgesteld. Daartegenover neemt ze een 'onschuldige' pose aan, wat het contrast tussen macht en onderdanigheid nog groter maakt (zie Afb.26). Ze controleert dus de mannelijke meute door zich onderdanig op te stellen.
27	41:06 – 41:09	Natalie maakt zich klaar om in de kluis met software binnen te dringen.	Door centrale en symmetrische framing staat Natalie volledig in het midden van het beeld. Terwijl ze zich omkleedt in een wit strak kostuum, neemt ze een pose aan die seksueel tot de verbeelding spreekt, aangezien het shot van langs achter genomen is (zie Afb.27a). Daarbij wordt ook haar achterwerk duidelijk in beeld gebracht. Dit valt vooral op omdat het een ground-level shot is, waarbij de camera op de grond staat en dus enkel haar benen en achterste in beeld komen. (zie Afb.27b)
28	48:48 – 49:24	Natalie danst op het podium.	Natalie zet haar show op het podium in door met haar rug naar het publiek te starten. In een long shot zien we haar op het podium staan terwijl ze draaibewegingen maakt met haar heupen. Aangezien ze boven het publiek staat en centraal staat in het frame, trekt ze de aandacht van de kijker automatisch naar zich toe (zie Afb.28a). Via een voorwaartse volgshot van de camera zien we Natalie dichter in beeld, waarbij eerst gefocust wordt op haar achterwerk (zie Afb.28b) alvorens een verticale panbeweging te maken naar haar gezicht.

29	50:08 – 50:13	Natalie danst voor het podium	Terwijl Natalie 'the running man' uitbeeldt, is dit in slow-motion te zien. Hierdoor is duidelijk zichtbaar dat ze geen beha aanheeft, waardoor haar bewegende borsten de aandacht in het beeld opeisen. (zie Afb.29)
30	1:00:35	Dylan vraagt jongens om hulp.	Dylan staat centraal in het beeld, tussen de twee gordijnen achter het raam. Terwijl we de jongens van zijaanzicht zien, zien we Dylan frontaal waardoor haar naakte lichaam opvalt. (zie Afb.30)
31	1:09:24 – 1:09:49	Alex, Dylan en Natalie komen uit het water terwijl ze hun wetsuit uitdoen.	Dylan, Alex en Natalie komen vanuit de zee het land opgelopen in slow-motion . Hierdoor wordt de blik van de kijker langer dan nodig vastgehouden bij dit beeld, wat ervoor zorgt dat de diepe décolletés van Dylan en Natalie genoeg uitgespeeld worden. In een medium shot is te zien hoe Natalie de rits van haar wetsuit aan het openen is, terwijl ze naar de camera loopt tot een medium close-up (zie Afb.31b), waarna we meteen haar achterwerk te zien krijgen (zie Afb.31c). Vervolgens zien we de Angels in een long shot vanaf hun rug verder het land oplopen, terwijl ze hun wetsuits uittrekken en zo hun naakte bovenlichamen onthullen (zie Afb.31d).
32	1:24:04	Alex kruipt op het landingsstel van de helikopter.	In een medium long shot zien we Alex op de helikopter klimmen. Ze staat op de voorgrond, terwijl ze vanop haar rug wordt gefilmd. Hierdoor springt haar achterwerk meteen in het oog. (zie Afb.32)

2. Afbeeldingenlijst



1.



2.



3a.



3b.



4.



5.



6a.



6b.



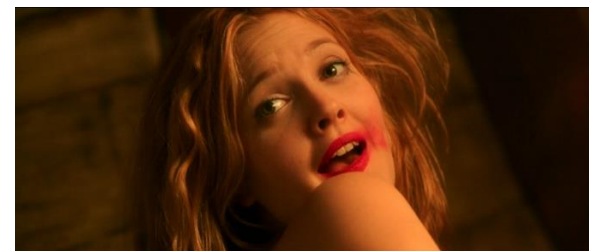
7.



8a.



8b.



9a.



9b.



10.



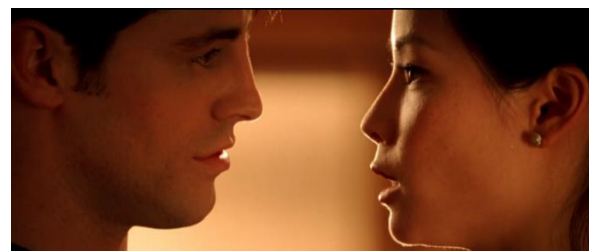
11.



12a.



12b.



13a.



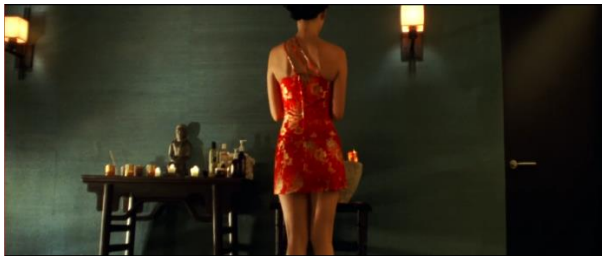
13b.



14.



15a.



15b.



16.



17a.



17b.



18.



19.



20a.



20b.



21.



22a.



22b.



22c.



23.



24.



25a.



25b.



26.



27a.



27b.



28a.



28b.



29.



30.



31a.



31b.



31c.



31d.



32.

Bijlage 4: Narratief-ideologische sequentieanalyse *Charlie's Angels* (2019)

Nr.	Tijd in de film	Titel sequentie	Omschrijving & analyse sequentie
1	00:51 – 06:30	Arrestatie Jonny.	<p>Sabina zit met het doelwit te dineren aan tafel en opent de scène met de zin: <i>“I think women can do anything.”</i>, waarop Jonny antwoordt: <i>“Just because they can, doesn’t mean they should.”</i> / Terwijl Sabina aanspraak maakt op haar positie als vrijgevochten vrouw, drukt Jonny dit idee via zijn repliek meteen terug de kop in. / Sabina gaat hier tegenin door te zeggen dat ze vrij is om te beslissen wat ze doet, en dat ze die keuzes best zelf kan maken. Hierop refereert Jonny, nogal spottend, naar haar als <i>“Miss Independant”</i>. In zijn ideale, doch stereotypische wereld, ziet hij Sabina wel als zijn vrouw aan zijn zijde terwijl hij miljoenen verdient, zolang ze maar aan de zijlijn blijft. Terwijl hij dit zegt, klemt hij zijn hand om Sabina’s kuit. / Dit impliceert dat Jonny Sabina eerder als zijn bezit ziet, en weigert haar vrijgevochten houding te aanvaarden. Indien ze op zijn avances zou ingaan, zou zij zich onderdanig moeten opstellen tegenover hem. / Sabina weigert hierin mee te gaan en stelt dat het in haar werk (als een Angel) een voordeel is om een vrouw te zijn. Enerzijds wordt er niet veel van je verwacht als je een mooie vrouw bent. Anderzijds blijf je onopgemerkt wanneer je minder aantrekkelijk bent. Intussen maakt ze Jonny onschadelijk door hem in een gordijn te verwickelen, en vervolgens van zijn stoel te sleuren. Daarna bestormt Jane de kamer met haar team, en worden Jonny en zijn handlangers overmeesterd. John Bosley stapt de kamer binnen en feliciteert zijn Angels met het succesvol</p>

			<p>beëindigen van de missie. Net voor Sabina Jonny uitlevert aan John Bosley, verkondigt Jonny dat Sabina hier spijt van gaat krijgen. Hierop antwoordt ze dat hij te veel praat, veel te afhankelijk en veel te frank is. / Met deze uitspraken eist ze duidelijk haar eigen vrijheid en onafhankelijkheid op. / Vervolgens kondigt Sabina aan dat ze een week vrijaf zal nemen om te gaan feesten op een strand in Thailand. Ze suggereert dat vrije, al dan niet betekenisloze, seksuele relaties ontspannend en leuk zijn, en dat Jane dit ook eens moet proberen. / Dit is een verwijzing naar stereotypisch 'mannelijk' gedrag, waarbij overmatig drankgebruik, buitensporig feestgedrag en ongebonden seksuele relaties met talloze vrouwen doorgaans worden gepermitteerd. Doordat Sabina deze uitspraak doet, wordt aangegeven dat ook vrouwen tegenwoordig dergelijk gedrag kunnen en mogen stellen, en dat ze er eveneens van kunnen genieten. /</p>
2	06:32 – 07:03	Intro.	<p>We zien beelden van verschillende jonge meisjes en vrouwen die studeren, (extreme) sporten beoefenen en in het algemeen vrij zijn om te doen waar ze zin in hebben. / Hoewel deze beelden niet meteen iets met het verhaal van Charlie's Angels te maken hebben, onderschrijven deze het belang van vrouwelijke emancipatie, wat wel door deze film onderschreven wordt. /</p>
3	07:31 – 10:00	Meeting tussen Elena en Mr. Fleming.	<p>Elena zit in een meeting met haar baas Mr. Fleming over de fout in het nieuwe energiesysteem 'Calisto', waarvan Elena de hoofdprogrammeur is. Mr. Fleming opent de conversatie met de vraag of ze ooit Mr. Brock, de hoofdaandeelhouder van het bedrijf, heeft ontmoet. Hij wimpelt het</p>

			<p>antwoord meteen af door er neerbuigend van uit te gaan van niet. / Zo wordt meteen duidelijk dat hij Elena als een onbelangrijk, onnozel meisje beschouwt. / Verder laat hij Elena niet aan het woord, en wanneer zij zelf het woord neemt, schenkt hij geen aandacht aan wat ze zegt, tot hij haar middenin haar zin onderbreekt. / Ze is met andere woorden minderwaardig in zijn ogen, en dat laat hij blijken. Bovendien lijkt er sprake van fysieke intimidatie. / Mr. Fleming neemt namelijk Elena's hand vast, terwijl hij haar dreigend zegt dat Elena te slim is om hier verder op in te gaan. / Het is echter niet helemaal duidelijk of Mr. Fleming zo reageert omdat Elena een vrouw is, of omdat ze in het bedrijf onder Mr. Fleming op de ladder staat. /</p>
4	10:25 – 13:55	Afscheid van John Bosley.	<p>John Bosley staat op het punt om met pensioen te gaan. Op het hoofdkwartier neemt hij voor een laatste keer afscheid van zijn collega-<i>Bosley's</i>. Rebekah <i>Bosley</i> neemt, als voormalige Angel, hierin het voortouw. John Bosley drukt in zijn speech de andere <i>Bosley's</i> op het hart om alle Charlie's Angels te beschermen. / Hoewel er nu ook vrouwelijke <i>Bosley's</i> zijn, wordt die leidinggevende functie nog steeds overwegend uitgevoerd door mannen. / Vervolgens biedt Charlie John Bosley een horloge aan, en reikt Rebekah <i>Bosley</i> hem een drankje om te toosten.</p>
5	13:56 - 16:45	Voorstelling <i>Calisto</i> op <i>Brock Industries</i> .	<p>Na de voorstelling van het energie-houdend toestel op <i>Brock Industries</i>, poogde Elena de werking van het toestel toe te lichten. Haar zin werd vrijwel meteen afgesneden door Brock, gevolgd door een minachtende blik. / Elena lijkt opnieuw genegeerd omdat ze een vrouw is, of louter omdat ze als een simpele werknemer wordt beschouwd. Misschien speelt</p>

			er ook een combinatie van beide. / Mr. Fleming maakt later de spottende opmerking dat 'het toestel ook in pastelkleuren te verkrijgen is, voor de dames', waarbij hij zijn mannelijke collega spottend aanstoot. / Mr. Fleming insinueert dus dat vrouwen geen enkel belang zouden hechten aan de veiligheid of kenmerken van dit toestel, en dat ze allang tevreden zijn als ze het maar in een pastelkleur kunnen verkrijgen. /
6	16:45 – 18:12	Bokstraining Jane/toekenning nieuwe opdracht.	Jane krijgt bokstraining van Edgar <i>Bosley</i> in Parijs. Wanneer ze hem zegt dat ze toe is aan een nieuwe opdracht, komt Sabina net de zaal binnengelopen. Edgar <i>Bosley</i> vertelt hen dat ze opnieuw zullen samenwerken aan een nieuwe missie.
7	18:46 – 20:45	Meeting tussen Elena en Edgar <i>Bosley</i> .	Elena ontmoet Edgar <i>Bosley</i> in een koffiehuis om haar opdracht rond <i>Calisto</i> voor het <i>Townsend Agency</i> toe te lichten. Jane en Sabina letten op de omgeving voor verdachte bewegingen. Langzaam krijgt Jane in de gaten dat ze afgeluisterd worden.
8	20:45 – 26:22	Gevecht en achtervolging Hodak.	Gedurende het gevecht met sluipmoordenaar Hodak, lijkt Jane steevast aan de verliezende hand. Ze kan hem pas overmeesteren nadat een heldhaftige (toevallige) mannelijke klant de moordenaar weet af te leiden door een geweer op hem te richten. / Dit geeft de indruk dat, hoe sterk of getraind vrouwen ook zijn, ze nog steeds (de hulp van) een man nodig hebben om hen te redden. / Opnieuw krijgt Hodak Elena tegen de grond. Ditmaal wordt ze gered doordat Hodak technologisch niet in staat is Janes geweer af te vuren. Vervolgens kan Jane uit de koffiebar ontsnappen doordat Edgar <i>Bosley</i> een auto heeft weten te bemachtigen. Intussen is Sabina hopeloos te laat om te helpen in de situatie. / Tijdens

			deze scène wordt Elena voorgesteld als het hulpeloze meisje dat gered moet worden, wat ze in feite ook is, maar hier heeft Jane het wapen in handen. / Sabina achtervolgt de wagens van Edgar <i>Bosley</i> en Hodak op de motor. Na de achtervolging ramt Hodak de wagen van Edgar <i>Bosley</i> en Jane in de zijkant, waardoor die in het water belandt. Onder water merkt Jane dat Edgar <i>Bosley</i> overleden is, en bevrijdt meteen Elena uit de wagen. Intussen haalt Sabina de uitgestapte Hodak onderuit met haar motor. Hoewel ze de kans heeft Hodak neer te schieten, wacht ze te lang. Hierdoor laat Hodak zijn auto ontploffen en weet hij te ontsnappen.
9	26:24 – 28:12	Ontmoeting met Rebekah <i>Bosley</i> .	Rebekah <i>Bosley</i> pikt de Angels op en ontmoet Elena.
10	28:12 – 31:50	Safehouse Rebekah <i>Bosley</i> : bespreking aanleiding en aanpak missie.	Rebekah <i>Bosley</i> vertelt Elena dat bijna alles over haar weten, waaronder het feit dat Elena met weinig jongens op date gaat. Hierop zegt Rebekah <i>Bosley</i> dat dit veel vaker mogelijk zou zijn als ze haar jukbeenderen meer zou uitspelen in haar profielfoto's. / Dit impliceert dat vrouwen hun uiterlijk moeten uitvergroten om aantrekkelijk gevonden te worden. Dit reflecteert eveneens het huidige schoonheidsideaal, waarbij vrouwen slank zijn en dus hoge jukbeenderen hebben. De boodschap die Rebekah <i>Bosley</i> aan Elena geeft, komt dus ook terecht bij het kijkend publiek. Wederom wordt het normatieve schoonheidsideaal bevestigd, aangezien dit de enige manier zou zijn om meer in de smaak te vallen bij jonge mannen. / Hierna doet Elena haar verhaal aan Rebekah <i>Bosley</i> , Jane en Sabina. Ze bedenken een plan om de zeven <i>Calisto-devices</i> in handen te krijgen.
11	31:51 – 43:54	<i>Brock Industries</i> : bemachtigen van de <i>Calisto-devices</i> .	Elena gaat het gebouw van <i>Brock Industries</i> binnen met een pruik. Ze wordt tegengehouden door bewaker Ralph, die haar fouilleert voordat ze

mag doorlopen. / Het is duidelijk dat Ralph geniet van de macht die hij op dat moment over Elena heeft. / Met een uitdagende blik merkt hij op dat Elena er anders uitziet, waarop hij nogal ostentatief zegt: “*I like it a lot.*”, met nadruk op dit laatste. Wanneer hij niets vindt, moet hij haar laten gaan, waarbij hij haar onbeschaamd nakijkt. / Dergelijk taalgebruik verwijst naar een vorm van verbale seksuele intimidatie. Aangezien Ralph de functie van beveiligingsagent uitvoert, is ze verplicht te blijven staan. Ze bevindt zich dus in een ondergeschikte positie ten opzichte van Ralph, waar hij gebruik van maakt. Er volgt een opmerking over haar uiterlijk, waarna hij stelt dat het hem wel bevalt. Dit wijst erop dat hij ervan geniet haar in zijn ‘macht’ te hebben, en haar te laten luisteren naar wat hij zegt. Elena voelt zich duidelijk ongemakkelijk in de situatie. / Elena loopt door naar de damestoiletten, waar Jane en Sabina elk tevoorschijn komen uit een toiletcabine. We krijgen via flash-backs te zien hoe zij het gebouw zijn binnengeraakt, waarna Jane de opdrachten verdeelt. Sabina ontdekt dat Mr. Fleming hen voor was om de zes *Calisto*-prototypes uit de kluis te halen. Intussen is bewaker Ralph op de hoogte dat Elena hem in de maling neemt, waarop hij het hele beveiligingsteam erop uitstuurt om haar te vatten. Op dat moment vindt ze het laatste *Calisto*-device in haar lab. Jane bevindt zich inmiddels in een lab, waar ze een chemische reactie zal uitlokken ter afleiding. Daar ontmoet ze Langston, die meteen onder de indruk is en haar bevelen gedwee opvolgt. Als ze merkt dat hij moeite heeft met het openscheuren van een sauszakje, grijpt ze het uit zijn handen en knijpt ze het efficiënt leeg over zijn boterham. / Ergens

			<p>heeft deze actie een dubbele bodem. Enerzijds is Jane hier het personage dat de leiding neemt, anderzijds is de aard van het probleem eerder niet-stereotype doorbrekend. Door het zakje open te maken en ervoor te zorgen dat Langston kan eten, heeft deze actie vooral iets bemoederends. / Verder schenkt ze weinig aandacht aan wat Langston zegt, en lijkt ze hem te verleiden met haar uitspraak: “<i>You’re adorable.</i>” / Hier neemt Jane duidelijk de dominante rol op zich, en flirt zij met de man, in de plaats van omgekeerd zoals gewoonlijk. / Verder in de scène lijkt ze opnieuw te flirten met Langston terwijl ze haar vermomming uittrekt. Hij blijft verbaasd achter met haar spullen, terwijl zij ontsnapt. Na een kat-en-muisspel weet iedereen te ontsnappen uit het gebouw.</p>
12	43:55 – 44:24	Brock hoort van het voorval.	<p>Brock krijgt te horen dat Elena en de Charlie’s Angels in zijn bedrijf op zoek zijn geweest naar de overige <i>Calisto</i>-devices.</p>
13	44:24 – 50:42	<p>Rebekah <i>Bosley</i>, Elena en de Angels komen toe in het Berlijnse hoofdkwartier van <i>Townsend Agency</i>.</p>	<p>Bij aankomst in het hoofdkwartier ontmoeten ze Saint, een werknemer van <i>Townsend Agency</i> die instaat voor het welzijn van alle Angels en gespecialiseerd is in wapens en technologie. In de vergaderruimte ontstaat een gesprek tussen Elena, Jane en Sabina. Ondanks dat de Angels nu zo vrij en zelfstandig lijken, hebben ze het vroeger niet gemakkelijk gehad. Ze delen elk hun persoonlijke problemen onzekerheden, tot de melding binnenkomt dat Mr. Fleming zich in Istanbul bevindt. Rebekah <i>Bosley</i> en de Angels bespreken een plan van aanpak.</p>

14	50:43 – 51:22	Contact tussen Rebekah <i>Bosley</i> en mysterieuze vrouw.	Onder een brug in de buurt van het hoofdkwartier, geeft Rebekah <i>Bosley</i> de bestemming van Elena en de Angels door aan een mysterieuze vrouw in een wagen. Vervolgens neemt ze een tablet met trackerfunctie in ontvangst. De aangegeven locatie ligt in Londen.
15	51:23 – 52:32	John Bosley ontdekt dat hij gevolgd wordt.	John Bosley ontdekt dat hij een tracker met zich meedraagt. In een flashback zien we dat Rebekah <i>Bosley</i> een minitracker in zijn glas gooide tijdens zijn afscheidsdruk. John Bosley laat zich ontvallen dat Rebekah <i>Bosley</i> weet dat hij haar doorheeft.
16	52:33 - 54:56	Elena ontdekt de kleedkamer in het Berlijnse <i>Townsend Agency</i> hoofdkwartier.	Elena krijgt kleren met een kogelvrije laag toegewezen die ze tijdens de opdracht kan dragen. Ze reageert verbaasd wanneer ze hoort dat er een tweede ruimte is. Deze bevat niet-dodelijke wapens en communicatiemateriaal. Saint geeft Elena een armband waarmee ze in contact staat met de Angels en Rebekah <i>Bosley</i> . Vanaf dit punt maakt ze echt deel uit van het team.
17	55:12 – 55:56	Bespreking van tactiek in Istanbul.	De vrouwen overleggen hoe ze Mr. Fleming zullen vinden. Sabina stelt voor <i>old school</i> te gaan en de straat op te trekken: “ <i>We sling some bills. We get violent.</i> ” / Dit wijst op de bevestiging dat vrouwen tegenwoordig ook geweld kunnen gebruiken en niet bang zijn van omkoperij om hun doel te bereiken. Dit is in lijn met de wat media tegenwoordig lijken te promoten: vrouwen die drinken en geweld gebruiken, staat symbool voor een volledig bewerkstelligde vrouwelijke emancipatie en gendergelijkheid. /
18	56:15 – 59:12	Ontmoeting tussen Jane en Fatima.	Jane heeft Fatima nodig als informant, maar die laatste staat nogal wantrouwig tegenover Jane, omwille van wat er in het verleden gebeurd

			<p>is. Door een fout van Jane was Fatima genoodzaakt haar organisatie, waarmee ze kwetsbare vrouwen in bescherming nam, op te doeken. Ze voelt zich verraden door Jane en tegelijk schuldig tegenover de vrouwen die ze niet meer kon helpen. Om haar vertrouwen terug te winnen, heeft Jane materiaal voorzien zodat Fatima haar organisatie terug kan opstarten, zoals voorheen. Dit omvat verzorgingsmiddelen voor baby's en producten voor dameshygiëne. / Door te verwijzen naar deze organisatie, lijkt het erop dat de film bewustwording tracht te creëren rond de onderdrukking die veel vrouwen in oostelijke landen nog steeds ondervinden. / Na het zien van de goederen, besluit Fatima akkoord te gaan met de deal. Ze laat weten dat Mr. Fleming zich in het <i>Pasha Hotel</i> bevindt.</p>
19	59:16 – 59:58	Infiltratie in het <i>Pasha Hotel</i> .	<p>Wanneer Mr. Fleming het hotel verlaat, dringt Sabina zijn hotelkamer binnen, vermomd als schoonmaakster van het hotel. Ze komt erachter dat hij een buitenlandse bankrekening heeft. Voor ze zijn kamer verlaat, steekt ze zijn tandenborstel in het toiletwater. / Dit is een manier om haar macht over Mr. Fleming te uiten. Aangezien hij niet aanwezig is, kan hij haar niet tegenhouden. Sabina heeft er plezier in hem te vernederen, terwijl hij hier nooit achter zal komen. /</p>
20	1:00:06 – 1:01:17	Vervangen van Mr. Flemings SIM-kaart.	<p>Rebekah <i>Bosley</i> en Jane schaduwen Mr. Fleming die rondloopt op een drukke markt. Jane plaatst ongemerkt haar voet zodat hij erover valt en zijn GSM verliest, waarop Rebekah <i>Bosley</i> de SIM-kaart vaardig verwisselt.</p>

21	1:01:18 – 1:03:47	Bespreking opdracht.	<p>Via de communicatiedata van Mr. Fleming, ontdekken de vrouwen dat hij <i>Calisto</i> de dag erna wil verkopen op de paardenrennen. Terwijl Rebekah <i>Bosley</i> toelicht wat er zal gebeuren en wat iedereen moet doen, onderbreekt Elena haar met de boodschap dat ze ook wil meehelpen. Ze komt voor zichzelf op en besluit dat ze niet langer op de achtergrond wil blijven als het hulpeloze meisje. Haar betoog wordt nogal ongemakkelijk wanneer blijkt dat vanaf het begin al duidelijk was dat ze betrokken zou zijn bij de opdracht. Rebekah <i>Bosley</i> reageert op haar betoog als zijnde 'schattig'. / Dit betoog maakt duidelijk dat Elena zich doorgaans ondergewaardeerd voelt, en de drang heeft zichzelf te bewijzen. / Hierna gaat Rebekah <i>Bosley</i> verder met haar uitleg, terwijl we zien hoe het plan ten uitvoer wordt gebracht. Elena hackt de beveiligingscamera's, Jane houdt de toeschouwers in de gaten en Sabina gaat achter Mr. Fleming, <i>Calisto</i> en de koper aan. Rebekah <i>Bosley</i> regelt het vervoer om weg te geraken.</p>
22	1:03:48 – 1:08:16	Uitvoering operatie 'lokalisatie Mr. Fleming'.	<p>De vrouwen houden de omgeving in de gaten vanop hun posities, tot Elena Mr. Fleming opmerkt. Dan blijkt ook Hodak naast Mr. Fleming te lopen. Jane richt haar wapen te laat op Mr. Fleming, die net in de wagen stapt. Wanneer ze vervolgens Hodak probeert te raken, mist ze, waardoor één van de bodyguards de pijl in zijn nek krijgt. Mr. Fleming en Hodak rijden weg, de vrouwen verlaten hun posten. Sabina achtervolgt te paard de wagen van Mr. Fleming en Hodak, en slaagt erin er een <i>tracker</i> op te plaatsen. Rebekah <i>Bosley</i> pikt de drie dames op met een ziekenwagen en zet de achtervolging in.</p>

23	1:08:17 – 1:08:52	Achtervolging Hodak en Mr. Fleming.	Na een voertuigwissel volgen ze via de <i>tracker</i> de wagen van Hodak en Mr. Fleming, die richting een steengroeve rijdt.
24	1:08:53 – 1:20:12	Verkoopsdeal loopt uit de hand.	Nadat de Angels en Elena zich een gevechtsuitrusting hebben aangemeten, sluipen ze de hangaar van de steengroeve binnen. Jane komt terecht in de controlekamer, waar een werknemer aanwezig is. Wanneer hij Jane ziet, vergelijkt hij haar met het kalendermodel dat aan de muur hangt. Hierop reageert Jane met: <i>“In your dreams.”</i> , waarna ze hem bewusteloos slaat. / Jane wil zich in geen geval laten vergelijken met een kalendermodel, dat louter mooi is en op de foto staat louter om bekeken te worden. Daarnaast walgt ze ervan om op die manier (cf. als object van seksueel verlangen) bekeken te worden door de man. Anderzijds kunnen we zien dat er nog een tweede poster van het model aan de muur hangt, weliswaar in een meer pikante pose en met minder kleren om het lijf. Toch werd niet deze foto in close-up in beeld gebracht, wat een opvallende keuze is inzake cinematografie/ mise-en-scène. Een mogelijke verklaring is dat deze foto aan de muur hangt om toch de indruk te creëren dat dit een controlekamer is waarin een man werkt (cf. typische mannelijke arbeidssfeer), maar het vrouwelijk lichaam niet al te nadrukkelijk geseksualiseerd in beeld te brengen. / Elena hackt het beveiligingssysteem en sluit alle uitgangen van de loods. Mr. Fleming ontmoet zijn zakenpartner: Jonny Smith, eerder gearresteerd door de Angels. Jonny en Mr. Fleming bespreken de deal. Wanneer Mr. Fleming weigert de dodelijke functie van het <i>Calisto</i> -device te demonstreren, schiet Hodak hem neer. Jane laat Rebekah <i>Bosley</i> , die hen buiten

			<p>opwacht, weten dat Mr. Fleming neergeschoten werd en dat Hodak voor Jonny werkt. Hierop stapt Rebekah <i>Bosley</i> in de wagen en rijdt weg. Binnen merken Jonny en co. dat de uitgangen geblokkeerd zijn. Hij stuurt zijn handlangers erop uit om dit op te lossen, maar Jane en Sabina halen hen neer. Zo worden ze ontdekt, waarop Jane en Sabina aangepakt worden door Hodak en diens handlangers. Net voor Jonny kan ontsnappen, zegt hij tegen Sabina: <i>“I have dreamed of this moment since the day I met you. Except your hair was longer.”</i> / Deze uitspraak bevestigt de standaard van vrouwelijke aantrekkelijkheid, waarbij vrouwen lang haar dienen te hebben om aantrekkelijk te zijn. Dit verwijst dan ook terug naar de scène waarin Sabina en Jonny elkaar ontmoetten. Daar droeg Sabina een lange blonde pruik. Zonder die pruik zou het dus niet mogelijk geweest zijn Jonny te verleiden. / Eén van Jonny’s handlangers bereikt de controlekamer, waar Elena zich had ingesloten. Met haar Krav Maga-vaardigheden en alle voorwerpen die ze in haar buurt kan vinden, weet Elena de man uit te schakelen.</p> <p>Uiteindelijk kunnen Jonny en Hodak nipt ontsnappen, met de <i>Calisto-devices</i>. Wanneer Jane de opmerking maakt dat ze beter niet gezien worden tussen de lijken, repliceert Sabina met: <i>“Not dressed like this, no.”</i> / Dit wekt de indruk dat vrouwen steevast belang hechten aan hun looks, ongeacht de omstandigheden. Het feit dat er iemand dood is en dat ze aangehouden dreigen te worden, lijkt hier dan ook helemaal onbelangrijk.</p> <p>/</p>
--	--	--	--

25	1:21:24 – 1:24:52	Ontploffing verblijfplaats Istanbul.	<p>Terug in hun verblijfplaats in Istanbul ontdekken de Angels en Elena dat Rebekah <i>Bosley</i> verdwenen is. Ze verdenken haar ervan samen te werken met Jonny, en voelen zich verraden. Plots worden ze opgebeld door John Bosley, die hen waarschuwt dat ze in gevaar zijn, waarna meteen een ontploffing in het gebouw volgt. Elena strompelt naar buiten, wanneer ze plots Rebekah <i>Bosley</i> hoort roepen dat ze laag op de grond moet blijven. Rebekah <i>Bosley</i> richt met een geweer in Elena's richting als ze wordt neergeschoten. John Bosley verschijnt aan de overkant van de straat en neemt Elena mee. Hierbij verliest ze haar armband waarmee ze in contact stond met de Angels. / John Bosley wordt voorgesteld als de redder in nood, die de schijnbaar gekeerde Rebekah <i>Bosley</i> neerschiet. / Jane is intussen ook wakker en merkt dat Sabina bewusteloos is. Ze draag haar in haar armen naar buiten.</p>
26	1:24:53 – 1:27:24	Verzorging Sabina en confrontatie met Rebekah <i>Bosley</i> .	<p>Jane is met Sabina naar Fatima getrokken om haar te laten verzorgen. Daar wordt duidelijk dat Jane meer om Sabina geeft dan ze laat merken. Voor het eerst laat ze haar emoties zien en barst ze in tranen uit, waardoor Sabina wakker wordt. / Dit is het begin van een echte vriendschap tussen beide vrouwen. Jane komt tot het besef dat ze niet altijd alles alleen moet doen. / Vervolgens komen Saint en Rebekah <i>Bosley</i> de kamer binnen. Rebekah <i>Bosley</i> legt uit dat zij de mol niet is.</p>
27	1:27:24 – 1:28:37	Elena ontdekt John Bosley's ware aard.	<p>Elena wordt door John Bosley een kamer binnengeleid, en wordt opgedragen iets te kiezen om aan te trekken uit de kleren die hij heeft besteld. Hij verduidelijkt dat ze een gesprek zal krijgen met Brock rond <i>Calisto</i>, iets wat ze in feite vanaf het begin wilde. / Het feit dat Elena zich</p>

			moet omkleden en opfrissen alvorens ze Brock ontmoet, insinueert dat vrouwen er steeds op hun best moeten uitzien wanneer ze een mannelijke 'meerdere' ontmoeten. Op die manier heeft de machthebber er nog meer plezier in om het slachtoffer te ondervragen, zeker wanneer ze er goed uitziet en zich 'speciaal voor hem' heeft uitgedost. / Wanneer Hodak aanklopt en John Bosley de andere <i>Calisto</i> -prototypen overhandigt, wordt het Elena duidelijk dat John Bosley de schuldige in het verhaal is.
28	1:28:38 – 1:30:45	Verklaring vertrek Rebekah <i>Bosley</i> .	Jane en Sabina ontdekken via Rebekah <i>Bosley</i> dat John Bosley achter de deal zit. Ze verklaart waarom ze de Angels en Elena achterliet bij de steengroeve. Via <i>trackers</i> konden ze achterhalen dat Elena zich in een verblijf van Brock bevindt, waar een feestje zal plaatsvinden om <i>Calisto</i> voor te stellen aan investeerders. Ze besluiten erheen te gaan.
29	1:30:46 – 1:32:29	Confrontatie tussen Elena en John Bosley.	Elena wacht tot Hodak haar komt halen. Het is duidelijk dat ze zich heeft opgemaakt en een nieuw kleed heeft aangetrokken. / De snit van het kleed legt de nadruk op haar figuur en zorgt ervoor dat haar boezem opvalt. Haar ongemakkelijke pose geven Elena een onschuldige aanblik terwijl ze in de zetel zit. Dit wekt de indruk dat ze het bezit is, het speelgoed van Hodak en John Bosley, die ervan genieten dat ze haar in hun macht hebben, terwijl zij niets kan doen. / Wanneer ze opstaat als Hodak binnenkomt, neemt ze echter een andere houding aan, en lijkt ze assertiever. Ze beseft echter dat ze machteloos is wanneer Hodak haar benadert en terug in de zetel duwt. Gewillig laat Elena hem haar een metalen halsband omdoen. / Dit lijkt het toppunt van mannelijke macht

			<p>en dominantie. Elena wordt letterlijk aan de ketting gelegd, en dient te luisteren naar wat de Hodak haar opdraagt. Bovendien is de functie van de halsband dan ook louter om Elena bij haar nek tot bij John Bosley te slepen. Dit is dus enkel om Elena te doen verplaatsen naar waar Hodak wil. De metalen halsband staat dus symbool voor de uiting van mannelijke macht en dominantie, zeker omdat er andere manieren zijn om te beletten dat Elena zou ontsnappen. Dit in combinatie met het feit dat Elena zich moest omkleden en opmaken tot een aantrekkelijke vrouw, herleiden haar tot een louter object van verlangen, dat dient te gehoorzamen aan wat haar opgedragen wordt. / Hodak brengt haar tot bij John Bosley, die haar verplicht te tonen hoe <i>Calisto</i> gehackt kan worden, en de brontoegang tot het <i>device</i> over te dragen van Brock naar hem. Wanneer Elena dit weigert, repliceert John Bosley met: “<i>You think you have a choice. It’s adorable.</i>” / Het is alsof deze uitspraak verwijst naar het feit dat vrouwen tegenwoordig meer keuzes of inspraak lijken te hebben, maar dat finale beslissingen vaak nog steeds bij mannen liggen. John Bosley vindt Elena’s opstandigheid schattig, aangezien hij uiteindelijk beslist over wat ze wel en niet zal doen, terwijl zij denkt dat ze zich kan verzetten. /</p>
30	1:32:30 – 1:34:39	Jane en Sabina banen zich een weg naar de privévertrekken van het verblijf.	<p>Jane en Sabina komen het gebouw binnen en begeven zich naar de dansvloer. Rebekah <i>Bosley</i> informeert hen over de structuur van het gebouw en het aantal aanwezige bodyguards. Terwijl ze een dansroutine opvoeren, scannen Jane en Sabina de omgeving, waarbij ze letten op de indeling van de ruimte, uitgangen en de posities van de bodyguards.</p>

			Alvorens de danszaal te verlaten, passeren beide dames nog eens langs het fotohokje. Met een smoes kunnen ze de bewaker voor het privégedeelte uitschakelen.
31	1:34:40 – 1:37:03	Elena ontdekt dat Brock samenwerkt met John Bosley.	Wanneer Brock de kamer binnenkomt, is hij verbaasd dat Elena nog leeft en in de ruimte aanwezig is. Zo beseft Elena dat Brock en John Bosley samenwerken. Brock huurde John Bosley en Hodak in om voor hem <i>Calisto</i> terug af te nemen van Mr. Fleming. Wanneer Elena zegt dat Mr. Fleming dood is, maakt Brock haar duidelijk dat hij dergelijke informatie niet hoeft te weten. Elena zegt: <i>“And who cares if people die, right? As long as the investors are happy.”</i> , waarop Brock antwoordt: <i>“Grow up, little girl.”</i> / Brock neemt dus een kleinerende toon aan tegenover Elena, en noemt haar een klein meisje dat niets van de harde zakenwereld afweet. Zijn toon insinueert dat Elena als vrouw te emotioneel en <i>soft</i> is om te begrijpen hoe de wereld in elkaar zit. / Vervolgens blijkt tot Brocks verbazing dat John Bosley <i>Calisto</i> zelf in zijn bezit wil houden, en het wil inzetten als wapen om mensen snel en efficiënt te doden. Brock werd zelf dus ook misleid en gebruikt door John Bosley. Elena had dit allang door, en gebruikt nu op haar beurt een kleinerende toon tegenover Brock, die dit niet had zien aankomen. Ze begint de lachen en zegt: <i>“You dumbass.”</i> Brock vraagt waarom ze lacht, waarop ze antwoordt: <i>“You idiot. They’re stealing Calisto from you.”</i>
32	1:37:04 – 1:37:32	Afleidingsmanoeuvre van Jane en Sabina.	Met opzet geven Jane en Sabina een foute code in op de kluis van Brock, waardoor hij een alarm voor inbraak zal ontvangen op zijn gsm.

33	1:37:33 – 1:39:20	Brock verleent brontoegang tot <i>Calisto</i> .	John Bosley eist dat Brock zijn brontoegang tot alle <i>Calisto</i> -devices overdraagt naar hem, met het dreigement de politie in te lichten over Brocks medeplichtigheid voor de twee doden. Na de overdracht krijgt Brock de melding dat gepoogd werd in zijn kluis in te breken. Hodak verlaat de ruimte om dit uit te zoeken. Vervolgens eist John Bosley dat Elena de brontoegang programmeert op zijn naam. Wanneer ze dit weigert, opent John Bosley een kast in de ruimte, waaruit Elena's collega Langston tevoorschijn komt.
34	1:39:20 – 1:40:29	Gevecht tussen Hodak, Jane en Sabina.	Hodak gaat naar de ruimte waar de kluis zich bevindt. Jane, die achter de deur stond, valt hem aan, waarna een gevecht ontstaat. Sabina snelt haar te hulp.
35	1:40:30 – 1:41:35	Elena programmeert brontoegang tot <i>Calisto</i> op naam van John Bosley.	Elena programmeert de brontoegang op naam van John Bosley, die dit bevestigt met zijn naam en vingerafdruk. Om te zien of <i>Calisto</i> werkt, vordert hij een stroomstoot op korte afstand, die dodelijk zou zijn voor Elena en Langston. Hierna verlaten John Bosley en Brock de ruimte. Elena bevrijdt Langston.
36	1:41:35 – 1:43:54	Gevecht tussen Hodak en Jane.	Tijdens het gevecht lukt het Sabina om de beveiligingschip voor de deuren uit Hodaks jaszak te bemachtigen, waarna ze ervandoor gaat om Elena te bevrijden. Jane en Hodak hernemen het gevecht. Jane zegt hem dat ze de gevechten ervoor niet heeft verloren, maar zijn gevechtstechniek bestudeerde, waardoor ze al zijn bewegingen kent. / Ze leek dus steeds zwakker dan Hodak, maar ze is net geduldig geweest en wist hem uiteindelijk te verslaan door te kijken en te leren. Dit geeft aan dat terwijl mannen onstuimig zijn, vrouwen eerder beredeneerd te

			werk gaan. / Uiteindelijk kan ze Hodak over een balkon duwen, waarna hij gespietst wordt door een puntig ijssculptuur.
37	1:43:55 – 1:44:11	Sabina bevrijdt Elena en Langston.	Met de chip van Hodak opent Sabina de deur van de kamer waarin Elena en Langston vastzitten. <i>Calisto</i> heeft nog geen stroomstoot gegeven, aangezien Elena het apparaat zo heeft geprogrammeerd dat er enkel wat geluid uit komt en wat lichtjes flikkeren.
38	1:44:12 – 1:46:55	Uitschakeling John Bosley.	John Bosley komt erachter dat Hodak dood is. Brock stuurt alle gasten naar buiten. Plots wordt John Bosley vastgegrepen door Rebekah <i>Bosley</i> , en het komt tot een gevecht. John Bosley gooit Rebekah <i>Bosley</i> in de grond, en loopt dreigend rond haar heen. Ze zijn talrijk omringd door mannen in een donker pak. / Deze formatie benadrukt de mannelijke dominantie in deze situatie. De mannen zijn in de meerderheid en hebben overmacht, terwijl Rebekah <i>Bosley</i> alleen op de grond ligt. Zij draagt een wit kleed, en John Bosley en zijn handlangers een donker pak. Dit maakt de tegenstelling tussen goed en kwaad nog sterker. Deze setting benadrukt tevens de eenzame positie waarin Rebekah <i>Bosley</i> zich momenteel in bevindt. / Het ziet ernaar uit dat Rebekah <i>Bosley's</i> laatste uren zijn geslagen. John Bosley spreekt haar dreigend toe: “ <i>You’re outmanned, Angel. You always have been.</i> ” / Met deze uitspraak wil John Bosley zijn superioriteit nogmaals bevestigen, en benadrukken dat niemand hem als <i>Bosley</i> kan vervangen. Dit bevestigt nog maar eens de ondergeschikte positie waarin Rebekah <i>Bosley</i> zich bevindt. John Bosley heeft haar altijd als minderwaardig beschouwd, of ze nu een Angel is of een <i>Bosley</i> waarbij ze eigenlijk op gelijke voet staat. /

			<p>Daarop geeft John Bosley een van zijn handlangers de opdracht om haar te doden. Met intussen een pistool op haar gericht, beveelt Rebekah <i>Bosley</i>: “<i>Send the love.</i>” Hierop gaan de lichten uit, en even snel weer aan. John Bosley staat oog in oog met Jane, Elena en Sabina. Eén voor één vallen de mannen in donker pak op de grond, waardoor de vrouwen die achter hen stonden, tevoorschijn komen. De vrouwen dragen kleurrijke outfits en zijn allemaal Angels, die de mannen hebben uitgeschakeld door verdovende stickers in hun nek te kleven. / De kleuren van de kledij werken symbolisch. De kleurrijke outfits van de vrouwen staan symbool voor het feit dat alles weer goed komt. Zij symboliseren het goede en weerspiegelen een harmonie tussen alle aanwezige vrouwen. Tevens wordt zo het hele netwerk van Charlie’s Angels zichtbaar. / Achteraf blijkt dat Rebekah <i>Bosley</i> een nieuwe deal heeft gemaakt met Jonny. John Bosley geeft toe dat hij handelde uit wraak. Hij heeft er namelijk moeite mee dat hij het <i>Townsend Agency</i> vanaf de grond mee opbouwde met Charlie, maar dat hij diens positie uiteindelijk niet mocht overnemen. Hierop repliceert Rebekah <i>Bosley</i>: “<i>You thought you made us. We made you.</i>” / Deze uitspraak benadrukt de eigen identiteit van de Angels, en kentert het idee dat de Angels het bezit zijn van Charlie of van John Bosley. / Terwijl Rebekah <i>Bosley</i> John Bosley toespreekt, slaat Sabina hem neer, waarna de ruimte wordt schoongemaakt.</p>
39	1:46:56 – 1:47:36	Onthulling Charlie.	<p>Rebekah <i>Bosley</i> vraagt Elena of ze een opleiding tot Angel wil volgen, wat ze verheugd accepteert. Rebekah <i>Bosley</i> laat Charlie weten dat</p>

			Elena het voorstel heeft aanvaard. Zo komen we te weten dat de nieuwe Charlie eigenlijk een vrouw is, namelijk Kelly Garrett, maar ook dat ze een stemsimulator gebruikt om een mannelijke stem na te bootsen. / De hele film lang wordt de indruk gewekt dat er nog steeds een man aan het hoofd staat van het <i>Townsend Agency</i> . Op het einde wordt dit beeld echter volledig omvergeworpen. De vraag blijft alleen waarom Kelly Garrett haar stem omzet in die van een man. /
40	1:47:36 – 1:48:33	Hereniging Jane en Langston.	Terwijl Elena en de Angels naar buiten wandelen, komt Langston de trap af en roept hen na. Na een onwennig gesprek tussen hem en Jane, wordt duidelijk dat ze elkaar wel leuk vinden. Wanneer Langston vraagt hoe hij Jane kan contacteren, antwoordt ze met: <i>“Oh, don’t worry. I’ll find you.”</i> / Doorgaans zoekt de heldhaftige man het meisje op, maar nu zijn de rollen omgekeerd. Jane zal beslissen wanneer ze elkaar zullen weerzien, en zal het heft in handen nemen. /
41	1:48:34 – 1:53:26	Credits: <i>tag scenes</i> en <i>post-credits scene</i> .	De <i>tag scenes</i> tussen de <i>credits</i> geven het verloop van Elena’s opleiding als Angel weer. Eerst ontmoet ze Charlie, die in werkelijkheid Kelly Garrett is, één van de eerste Angels ooit bij het <i>Townsend Agency</i> . Vervolgens krijgt Elena rijlessen, training in de vechtsport, leert ze bommen ontmantelen en lijkt ze uit een vliegtuig te moeten springen. Wanneer Elena de sprong wil wagen, zegt Rebekah <i>Bosley</i> haar dat zij het vliegtuig aan de grond moet zetten. Op de landingsbaan wordt ze opgehaald door Jane en Sabina. In de <i>post-credits scene</i> heeft Elena de opleiding afgerond en krijgt ze de officiële Charlie’s Angels-tattoo. Sabina schenkt voor iedereen een shotje uit. Alvorens Saint aan de tattoo begint,

			worden de drie Angels begroet door Charlie, die hem/haar in koor terug begroeten, zoals het echte Charlie's Angels betaamt. / Dit verradt dat de vrouwen Charlie nog steeds heel gewillig zijn. Al is de vraag of ze weten dat hij in werkelijkheid een zij is. Indien niet, dan blijven ze blindelings gehoorzamen aan het onzichtbare mannelijke gezag. /
--	--	--	---

Bijlage 5: Cinematografische analyse *Charlie's Angels* (2019)

1. Analysetabel

Nr.	Tijd in de film	Omschrijving actie	Cinematografische parameters & analyse
1	01:36	Sabina eet de aangereikte rode bes.	We zien Sabina in close-up suggestief de bes eten die ze aangereikt krijgt. De frontale en centrale manier van framen benadrukt de sensuele bewegingen van haar mond en lippen. Daarnaast kijkt ze het publiek recht aan met een strakke blik, wat ervoor zorgt dat de sensuele connotatie van haar acties overgedragen wordt naar de manier waarop het publiek haar ziet. Bovendien weerspiegelt dit camerastandpunt eveneens hoe het mannelijke personage haar ziet, aangezien de hand van Jonny die naar Sabina's mond reikt, onderaan het beeld nog zichtbaar is. Dit shot suggereert dus niet alleen een male gaze gehanteerd door het publiek, maar eveneens door het mannelijke personage. (zie Afb.1)

2	02:00 – 02:10	Sabina doet haar schoenen uit en legt haar benen in Jonny's schoot.	Met deze verticale panbeweging naar beneden, wordt de aandacht gevestigd op Sabina's lichaam. Aangezien ze neerzit, wordt duidelijk dat ze een nogal korte jurk draagt wanneer de camera langzaam langs haar middel en benen beweegt. Haar nonchalante zithouding en net niet zichtbare ondergoed, spreken tot de verbeelding en geven de beelden een erotiserende lading. Anderzijds zorgt de scherptediepte ervoor dat vooral haar knie zichtbaar is, wat de aandacht ietwat afleidt van haar zitvlak. (zie Afb.2a)Vervolgens is in close-up te zien hoe ze langzaam haar schoenen uittrekt en haar benen in de schoot van Jonny legt. (zie Afb.2b) Sabina lijkt zich uit te kleden in een poging om haar doelwit te verleiden. Door haar lichaam in close-up in beeld te brengen, ervaart ook de kijker dit op een veel subjectievere, verleidelijke manier.
3	02:10 – 02:28	Jonny streelt Sabina over haar benen.	In close-up is te zien hoe Jonny Sabina zacht over haar benen streelt (zie Afb.3a), wat wijst op een schijnbaar toenemende erotische spanning tussen beide personages. Door dit in close-up te laten zien, wordt de kijker in dit tafereel betrokken, en is die geneigd het vrouwelijk personage te percipiëren als een aantrekkelijk lustobject. Via een neerwaartse verticale panbeweging (zie Afb.3b) wordt nogmaals de aandacht gevestigd op Sabina's figuur en haar jurk met diep uitgesneden V-hals. De camera eindigt op de hand Jonny, die met zijn duim over Sabina's been wrijft (zie Afb.3c). De erotische spanning wordt voor de kijker dus vanuit het mannelijk oogpunt weergegeven.
4	03:40	Sabina overmeestert haar doelwit.	Nadat ze Jonny verward heeft in een gordijn, trekt ze zich aan het gordijn op om haar doelwit vervolgens tussen haar benen vast te

			<p>klemmen. Terwijl ze die beweging doet, komt haar achterwerk in close-up in beeld. Het lijkt erop dat dit shot de aandacht wil vestigen op hoe Sabina haar voet op Jonny's been plaatst, maar doordat de scherptediepte ervoor zorgt dat niet dit been maar Sabina's achterwerk scherp in beeld is, vestigt dit de aandacht op het achterwerk. (zie Afb.4a en Afb.4b) Ondanks dat het frame slechts een aantal milliseconden te zien was, draagt dit shot bij tot de perceptie van Sabina als een lustobject.</p>
5	04:02	Sabina sleurt Jonny op de grond.	<p>Sabina sleurt het doelwit van zijn stoel, waarna ze over de grond rollen. Dit is een ground level shot, waarbij Sabina vanaf haar rug gefilmd werd. De combinatie van de camerapositie, actie in de scène en haar korte jurk, zorgen ervoor dat het publiek Sabina's weinig bedekte achterwerk te zien krijgt. Bovendien is Sabina tijdens de schermutseling rechts in beeld, waardoor kijkers geneigd zijn eerst naar haar te kijken. (zie Afb.5) Ook de duidelijkere belichting en de lichte kleur van haar jurk vestigen meer aandacht op Sabina dan op Jonny.</p>
6	18:56	Jane neemt de bestelling van Elena en Edgar <i>Bosley</i> op.	<p>Jane komt het beeld links ingelopen en gaat vervolgens recht voor de tafel van Elena en Edgar <i>Bosley</i> staan. Hierdoor staat ze centraal en tevens symmetrisch in het frame. Dit is een medium shot, waardoor haar achterwerk pal in het midden van het beeld terechtkomt. In eerste instantie eist haar achterwerk dan ook de aandacht op. Maar de scherptediepte waarbij de achtergrond scherp is en de voorgrond, met daarin Janes achterwerk, onscherp, leidt de aandacht af naar Edgar <i>Bosley</i> en Elena die aan het woord zijn en scherp in beeld zijn. (zie Afb.6)</p>

7	26:13	Jane zwemt met Elena naar de oppervlakte van het water.	Deze actie werd vanuit een kikvorsperspectief gefilmd, praktisch vanaf onderaan de personages. Hoewel dit geen ongebruikelijk camerastandpunt is om personages te filmen die naar de oppervlakte zwemmen, komt vooral het achterwerk van Jane prominent in beeld in dit shot. Door de centrale manier van framen valt dit ook meer op. (zie Afb.7) Toch lijken er verder geen middelen aangewend om dit extra in de verf te zetten. Integendeel, de duistere kleuren maken het geheel eerder onduidelijk.
8	33:12 – 33:27	Sabina steelt de ID-kaart van Pradeep.	We zien Sabina in een medium long shot . Hierbij wordt ze vanaf haar rug gefilmd. Het minuscule shortje dat ze draagt, ontbloot net een deel van haar achterwerk. Aangezien ze op de voorground staat en volledig in het wit gekleed is, springt ze in het oog, waardoor haar achterwerk ook meer opvalt. (zie Afb.8a) Wanneer ze Pradeeps ID-kaart heeft kunnen bemachtigen, houdt ze die achter haar rug. We zien een close-up van Sabina's achterwerk, terwijl de ID-kaart aan het lint heen en weer slingert. De bewegingen van de ID-kaart zorgen ervoor dat de rondingen van Sabina's achterwerk goed zichtbaar blijven in haar spannende shortje. (zie Afb.8b)
9	40:26	Jane trekt haar vermomming uit.	In dit shot kijkt Jane over haar schouder terwijl Langston de rits van haar blouse opent. Dit is niet meteen een objectiverend shot, maar eerder een shot waarin Jane Langston verleidt. Dit is deels omdat het shot niet vanuit Langstons oogpunt is genomen, maar vanuit het oogpunt van een derde persoon, waardoor dit eerder een objectief dan een subjectief beeld is. Er is dan ook geen sprake van een objectiverende <i>male gaze</i> . (zie Afb.9)

10	1:03:08 – 1:03:11	Introductie Jane op de paardenrennen.	<p>We zien Jane in een opwaartse verticale panbeweging een VIP-locatie betreden op de paardenrennen. Door de camera vanaf haar voeten tot aan haar gezicht te laten bewegen, wordt extra nadruk gevestigd op haar lichaam. (zie Afb.10a en Afb.10b) Bovendien zorgt haar strakke broek en gecentreerde jasje ervoor dat haar figuur duidelijk afgelijnd is. Door haar intrede in de ruimte op die manier in beeld te brengen, lijkt het alsof we een bepaalde (<i>male</i>) <i>gaze</i> volgen, die haar van kop tot teen opneemt. Anderzijds wordt dit effect afgezwakt, aangezien dit beeld geen deel uitmaakt van een shot-reverse shot waarbij voor of na dit beeld een ander personage getoond wordt dat naar haar lijkt te kijken. Dit shot heeft eerder een objectiverende functie puur voor het kijkend publiek. Toch lijkt dit niet het hoofddoel van dit shot, aangezien dit beeld slechts een drietal seconden inneemt.</p>
11	1:03:28 – 1:03:37	Introductie Sabina op de paardenrennen.	<p>Sabina verschijnt links in beeld, waarna we haar verder via een opwaartse verticale panbeweging te zien krijgen. Door de camera vanaf haar voeten tot aan haar gezicht te laten bewegen, wordt extra nadruk gevestigd op haar lichaam. (zie Afb.11a en Afb.11b) Door haar op die manier in beeld te brengen, lijkt het alsof we een bepaalde (<i>male</i>) <i>gaze</i> volgen, die haar van kop tot teen opneemt. Anderzijds wordt dit effect afgezwakt, aangezien dit beeld geen deel uitmaakt van een shot-reverse shot waarbij voor of na dit beeld een ander personage getoond wordt dat naar haar lijkt te kijken. Bovendien is het objectiveren van Sabina niet het hoofddoel van dit shot, aangezien dit beeld slechts een drietal seconden te zien is. De belangrijkste focus van dit shot is de baseballknuppel die</p>

			ze in haar handen vastheeft. Hierna zien we haar in een long shot weghuppelen, terwijl ze met de stok op haar achterwerk tikt. (zie Afb.11c)
12	1:03:38 – 1:03:47	Introductie Rebekah <i>Bosley</i> op de paardenrennen.	Rebekah <i>Bosley</i> wordt op het terrein geïntroduceerd via een opwaartse verticale panbeweging . Door de camera vanaf haar voeten tot aan haar gezicht te laten bewegen, wordt extra nadruk gevestigd op haar lichaam. (zie Afb.12a en Afb.12b) Bovendien zit haar broek strak om de heupen, waardoor haar figuur duidelijk afgelijnd is. Daarnaast draagt ze een top met een ver openstaande V-hals, wat de kijker uitdaagt tot een inkijk in haar boezem. Door Rebekah <i>Bosley</i> op die manier in beeld te brengen, lijkt het alsof we een bepaalde (<i>male</i>) <i>gaze</i> volgen, die haar van kop tot teen opneemt. Zoals bij de vorige gelijkaardige shots, wordt hier opnieuw geen close-up van een ander personage getoond dat naar Rebekah <i>Bosley</i> lijkt te kijken. Bijgevolg is er dus ook geen expliciete uitwerking van een <i>male gaze</i> . Bovendien neemt het shot slechts een drietal seconden in.
13	1:32:54 – 1:33:34	Dansroutine.	Jane begint de dansroutine met het omhooggooien van haar knie. De jurk die ze draagt is vrij kort, waardoor haar been praktisch volledig ontbloot is. Bovendien is dit in een medium shot te zien, wat deze beweging goed zichtbaar maakt. Hierdoor valt ook de wapenholster op, die ze rond haar dijbeen draagt. Op het eerste gezicht lijkt het alsof ze een panty draagt, waardoor dit Jane een verleidelijke aanblik geeft. (zie Afb.13a) Later wordt een subtiele neerwaartse verticale panbeweging op Janes lichaam gemaakt, waardoor haar heupen in een medium shot te zien zijn. Hierdoor wordt de aandacht gevestigd op haar heupen, die

			vervolgens een voorwaartse dansbeweging maken. Door dit zo nadrukkelijk in beeld te brengen, krijgen deze bewegingen een sensuele lading. (zie Afb.13b)
14	1:43:16	Gevecht tussen Jane en Hodak.	Deze beweging werd frontaal en in een medium shot gefilmd. Hierdoor zijn Janes ondergoed en achterwerk volledig en duidelijk te zien. Hoewel dit beeld amper enkele milliseconden te zien is, creëert dit een indruk van Jane als een stoere en toch sexy vrouw. Enerzijds maakt Jane als personage er geen punt van om in een kortgerokte feestjurk een gevecht aan te gaan, maar anderzijds, door dit zo in beeld te brengen, wordt toch de nadruk gelegd op het feit dat Jane ook een sexy vrouw is. Jane is hier dan wel een actief personage, toch wordt ze door de cameravoering als een object van verlangen neergezet. (zie Afb.14)

2. Afbeeldingenlijst



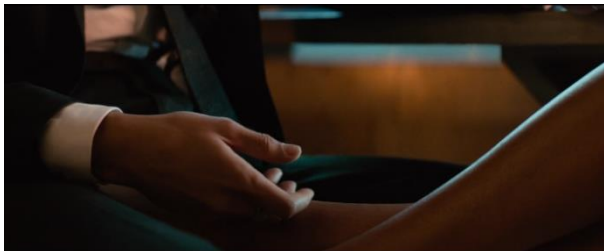
1.



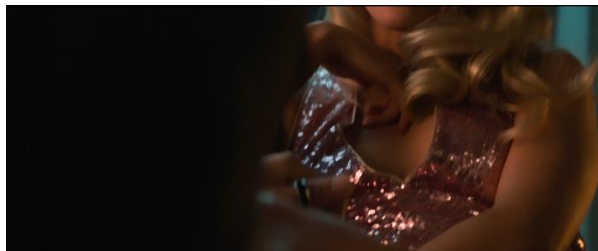
2a.



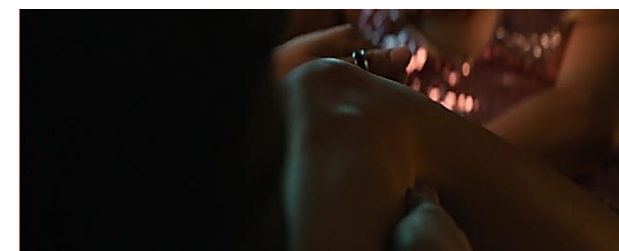
2b.



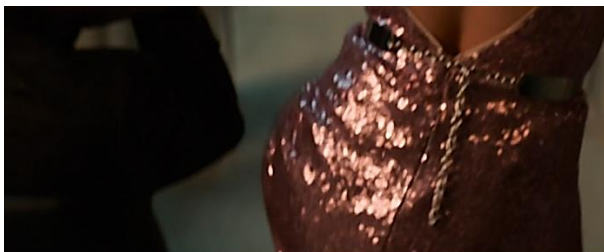
3a.



3b.



3c.



4a.



4b.



5.



6.



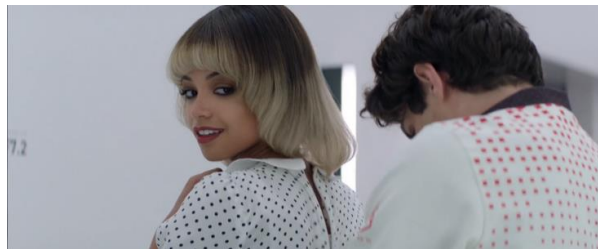
7.



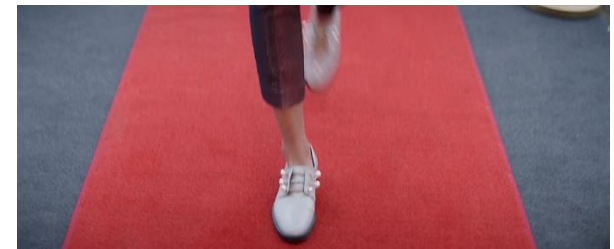
8a.



8b.



9.



10a.



10b.



11a.



11b.



11c.



12a.



12b.



13a.



13b.



14.