

## Zie de mens

### Het queer potentieel van homo-Jezus in Elisabeth Ohlson Wallins *Ecce Homo*

Mariecke van den Berg\*

#### **Summary**

*This article analyzes the photo-exhibition *Ecce Homo* (1998) by Swedish artist Elisabeth Ohlson Wallin. In *Ecce Homo*, which depicts twelve moments from the life of Jesus Christ, traditional church art is mixed with the themes and symbols of contemporary LGBT-culture. In the article it is investigated, through a queer focus, whether *Ecce Homo* has the potential to destabilize the rather strict oppositional pairing of religion and homosexuality in contemporary debates in post-secular societies like Sweden. Based on a discussion of three works (*The Annunciation*, *Palm Sunday* and *Calvary*) it is argued that *Ecce Homo* connects traditional Christian motives such as the love for one's neighbor, (self)sacrifice and charity to queer concepts such as the instability of gender and sexuality and the destabilizing potential of 'darkness' as an aesthetic theme. As queer and Christian concepts inform each other they are given meaning in relation to each other, thus indeed (for the most part) suggesting that queer and Christian themes are relevant to one another and sometimes overlap.*

#### **I Inleiding**

In 1998 was heel Zweden in de ban van de tentoonstelling *Ecce Homo* ('zie de mens') van de fotografe Elisabeth Ohlson Wallin.<sup>1</sup> In twaalf foto's verbeeldt zij momenten uit het leven van Jezus, waarbij ze zich baseert op traditionele kerkelijke kunst en gebruik maakt van de symbolen, thema's en mensen uit LHBT<sup>2</sup>-gemeenschappen in het moderne Zweden. In Ohlsons *Palmpasen* bijvoorbeeld heeft Jezus zijn ezel ingewisseld voor een fiets waarop hij in

---

\* Mariecke van den Berg werkt als wetenschappelijk onderzoeker bij Atria, Kenniscentrum voor Emancipatie en Vrouwengeschiedenis, waar zij onderzoek doet naar de beeldvorming van transgender personen in de media. Daarnaast is zij secretaris van de Nederlandse Onderzoekschool voor Theologie en Religiewetenschap (NOSTER). Tot juni 2016 was zij werkzaam als postdoctoraal onderzoeker binnen het NWO-project 'Contested Privates'.

de Stockholm Pride belandt over voor hem op de grond uitgespreide regenboogvlaggen. In *Het Laatste Avondmaal* dineert hij met travestieten. Ohlsons *Pieta* is een uitgemergelde, HIV-geïnfecteerde Jezus aan een infuus. De foto's werden al controversieel bevonden toen ze tentoongesteld werden tijdens de Stockholm Pride, maar zouden voor een groot nationaal debat zorgen toen de toenmalige Aartsbisschop van de Kerk van Zweden, K.G. Hammar, toestemming gaf om *Ecce Homo* tentoon te stellen in de kathedraal van Uppsala, de religieuze hoofdstad van Zweden (Ahlström 1999). Elisabeth Ohlson zou met haar tentoonstelling vervolgens het hele land doorreizen. Daarbij kreeg ze soms te maken met dreigbrieven, demonstraties en vandalisme – een van haar foto's werd deels weggesmolten door een boze bezoeker die een aansterker bij zich had. Na de twee jaar durende tour door Zweden zouden de foto's ook in andere steden in Europa en de VS te bezichtigen zijn. *Ecce Homo* zou aan geen enkele stad ongemerkt voorbij gaan. Met name veertien jaar later, in 2012, zorgde *Ecce Homo* voor veel beroering toen de foto's te zien waren tijdens de Pride Week in Belgrado, Servië. Maar liefst 2000 politieagenten werden ingezet om de tentoonstelling te bewaken.

In *Ecce Homo* komen twee zaken samen die in het publieke discours vaak als elkaars tegenovergestelde worden gezien: religie en homoseksualiteit. Deze tegenstelling laat zien hoe in postseculiere samenlevingen de toegenomen rechten en openlijke zichtbaarheid van LHBT-burgers schuren met de nog altijd aanwezige traditionele normen over de regulering van seksualiteit. Linda Woodhead (2007, 239-241) lokaliseert de oorsprong van deze tweedeling in de seksuele revolutie van de jaren 60. Deze periode kende volgens Woodhead een 'turn to the self', een behoefte van de jeugdcultuur om eerder het eigen innerlijk en persoonlijke overtuigingen dan externe regels en dogma's als moreel kompas te aanvaarden. Deze 'turn' uitte zich misschien nog wel het meest in de omgang met seksualiteit: een vrije seksuele moraal verving de kerkelijke leer, waarbij het traditionele huwelijk plaats maakte voor een vrijere omgang met seksualiteit waarbinnen ook ruimte kwam voor homoseksualiteit. Een vrije omgang met seks werd een belangrijke indicator van het afstand nemen van wat velen als de benauwde regels van de jaren 50 ervoeren. Doordat de kerk vervolgens in veel gevallen reageerde met het aanscherpen van de seksuele moraal werd de tegenstelling alleen maar groter (idem, 240). Dat debatten over religie en homoseksualiteit zo verhit kunnen raken, bijvoorbeeld in discussies over de weigerambtenaar of het ontslaan van homoseksuele docenten op religieuze scholen, valt vanuit deze historische duiding te begrijpen als een symptoom van het gegeven dat religie en homoseksualiteit niet op zichzelf staan, maar elk voor zich een aantal andere

zaken vertegenwoordigen die in de samenleving belangrijk gevonden worden. Homoseksualiteit is in sterke mate verknoopt geraakt met secularisering, het afwerpen van het juk van het christendom dat mensen in de kast hield, en met de autonomie die garandeert dat mensen op relationeel vlak eigen keuzes kunnen maken en hun eigen levensgeluk kunnen zoeken. Religie is in deze opvatting een relikwie uit het verleden die geassocieerd wordt met de sociale controle van de gemeenschap, de autoriteit van de priester en geloofsopvattingen die schuren met moderne idealen over seksualiteit en relaties. Omgekeerd klinken vanuit religieuze (met name christelijke) hoek bezorgde geluiden over de uitholling van de 'soevereiniteit in eigen kring'. Kan de overheid zich zomaar bemoeien met het personeelsbeleid van bijzondere scholen? Mag de gemeente bijzonder ambtenaren van de burgerlijke stand dwingen om huwelijken te sluiten tussen mensen van hetzelfde geslacht? Tast emancipatiewetgeving de godsdienstvrijheid aan? Welke ruimte is er voor religieuze gemeenschappen om op hun eigen manier en in hun eigen tempo vorm te geven aan de emancipatie van seksuele minderheden? Debatten over religie en homoseksualiteit gaan niet zelden impliciet ook over de rol die religie speelt of mag spelen in de publieke sfeer in gesecculariseerde westerse samenlevingen.

*Ecce Homo* doorbreekt deze tegenstellingen door de levens van LHBT's te verweven met het levensverhaal van Jezus. In de hoedanigheid van kunst spreekt *Ecce Homo* daarbij een andere taal dan die van beleidsmakers, journalisten en theologen die het debat domineert. Door gebruik te maken van de iconische beelden uit verschillende tradities en gemeenschappen (het kruis, de avondmaalstafel, de regenboogvlag) brengt kunstenaar Elisabeth Ohlson het christendom en homoseksualiteit op verrassende manieren bij elkaar. Daarbij kan ze, meer dan in de gesproken taal of geschreven stukken van politici en journalisten, appelleren aan de soms tegenstrijdige emoties die door deze symbolen worden opgeroepen. De tentoonstelling nodigt mensen uit om zich, wat hun religieuze of seculiere overtuigingen ook mogen zijn en hoe zij ook mogen denken over seksuele emancipatie, te verhouden tot de vermeende onverenigbaarheid van homoseksualiteit en christendom, en de relatie tussen beide opnieuw te doordenken. Een dergelijke heroriëntatie is hard nodig, om verschillende redenen. De eerste is dat de verliezers van deze tegenstelling degenen zijn die zich in het midden ervan bevinden: religieuze (in dit geval: christelijke) LHBT's. Vaak wordt de strijd om de rol van religie in de moderne samenleving over hun hoofd uitgevochten en niet zelden verdwijnt hun perspectief vrijwel geheel naar de achtergrond. De tweede reden is dat de tegenstelling alleen kan bestaan bij een vrij absoluut, soms zelfs generaliserend beeld van zowel religie als homoseksualiteit en secularisme.

De realiteit is echter genuanceerder. Ook onder niet-gelovige mensen komt homonegativiteit voor. En ook seculieren, die volgens de hierboven geschetste historische ontwikkelingen de hoeders zouden moeten zijn van de vrije seksuele moraal, laten zich bij hun keuzes in seksuele activiteiten vaak leiden door de autoriteit van anderen in hun omgeving. Ondertussen hebben theologen als S.J. Ridderbos, A. Klamer, A.J.R. Brussaard en pater J. Gottschalk in de jaren 50 en 60 van de vorige eeuw belangrijk pionierswerk verricht op het gebied van homo-emancipatie (Bos 2010, 16). Door de nadruk te leggen op begrippen als naastenliefde lieten zij, in een periode waarin homoseksualiteit nog maar nauwelijks bespreekbaar was, zien dat het christendom ook het idioom kan leveren voor bevrijding en emancipatie. Bovendien zijn christelijke gemeenschappen in de praktijk vaak lang niet zo 'benauwd' als de Wolkersen 't Hartgeneratie wellicht denkt. Uit een in 2013 verschenen bundel van de hand van Wielie Elhorst en Tom Mikkers, *Coming-Out Churches*, blijkt dat er vele kerkelijke gemeenten zijn waar het huwelijk van paren van gelijk geslacht gezegend wordt. De vaak vergeten maar belangrijke rol van theologen in de emancipatie van LHBT's brengt me bij een derde reden die mij inspireert bij het doorbreken van de tegenstelling tussen religie en homoseksualiteit, namelijk mijn persoonlijke overtuiging dat het christendom ook een rol kan spelen als cultuurkritische lens waar een bevrijdende werking van uit kan gaan.

In dit artikel wil ik, aan de hand van enkele afbeeldingen uit *Ecce Homo*, bezien in welke mate Elisabeth Ohlson er met haar foto's in slaagde om de tegenstelling tussen christendom en homoseksualiteit te doorbreken. Daarbij wil ik eigenlijk nog een stap verder gaan, want ik ben vooral benieuwd naar de manier waarop *Ecce Homo* religie en homoseksualiteit weet te 'queeren'. Het begrip 'queer' wordt in paragraaf 2 nog verder uitgelegd. Voor nu is het voldoende op te merken dat ik vermoed dat *Ecce Homo* niet alleen betekenis heeft in apologetische zin, door bijvoorbeeld aan te geven dat LHBT's 'niet zo slecht zijn' als de kerk wel eens heeft betoogd en dat het christendom 'niet zo afwijzend is' als haar wel eens is toegeschreven. Ik wil juist onderzoeken of *Ecce Homo* ons ook het vreemde, het storende, het afstotende en abnormale kan laten zien waarmee zowel religie als homoseksualiteit de normativiteit van het alledaagse kunnen doorbreken. Ik kies voor deze insteek omdat ik het doel van Elisabeth Ohlson, ondanks haar goede bedoelingen, enigszins beperkt vind. Ohlson gaf in vele interviews aan dat zij met *Ecce Homo* hoopte te bereiken dat de Zweedse samenleving oog zou krijgen voor de barmhartigheid van Jezus voor onderdrukte minderheden zoals LHBT's. Haar plei-

dooi voor barmhartigheid wekt mijns inziens echter de indruk dat ze een minderheid (LHBT's) wil 'redden', terwijl die minderheid nauwelijks uit haar slachtofferrol komt. Het is mogelijk om haar doel te bereiken zonder dat de normativiteit van heteroseksualiteit daadwerkelijk ter discussie wordt gesteld. 'Barmhartigheid' zou kunnen inhouden dat heteroseksualiteit als ideaal blijft bestaan terwijl het enige wat van gelovigen gevraagd wordt is dat zij zich vervolgens minder hard opstellen tegenover degenen die niet aan deze norm kunnen of willen voldoen. Ik besef overigens dat hierbij moet worden opgemerkt dat Ohlsons tentoonstelling alweer bijna twintig jaar oud is. In het Zweden van 1998 moest zij het doen met de haar beschikbare opvattingen, beelden, theorieën en mogelijkheden. Toonaangevende wetenschappers als Tiina Rosenberg en Don Kulick zouden het begrip 'queer' introduceren in de Zweedse universiteiten pas vanaf de millenniumwisseling, de tijd dat ook LHBT-organisatie RFSL zich intensiever en explicieter met queer vraagstukken zou gaan bezighouden. Desalniettemin denk ik dat het werk van Elisabeth Ohlson de potentie heeft om het in eerste instantie gestelde doel van het confronteren van de kerk met haar eigen opvattingen over homoseksualiteit te overstijgen en een voorloper is van queer religieuze kunst. Als zodanig kan *Ecce Homo* vastgeroeste denkpatronen rond religie en seksualiteit doorbreken en ons een andere werkelijkheid voorhouden.

Ik zal hieronder eerst ingaan op het concept 'queer' en hoe dit begrip, wanneer het in relatie tot beeldende kunst begrepen wordt, een perspectief kan bieden op de normen van gender, seksualiteit en religie. Daarna bespreek ik drie werken uit *Ecce Homo: De Aankondiging, Palmpasen en Golgotha*. Ik sluit af met een concluderende paragraaf.

## 2 Queer kunst, homoseksualiteit en religie

Onder 'queer' wordt over het algemeen verstaan het bevragen van *heteronormativiteit*: het gegeven dat de samenleving is ingericht rond de aanname dat mensen heteroseksueel zijn en een leven willen leiden dat daar volgens de gangbare opvatting bij hoort zoals het vinden van een partner van het tegenovergestelde geslacht, trouwen en kinderen krijgen. Queer, ooit een scheldwoord voor homo's maar nu als geuzennaam omarmd door sommige delen van de LHBT-beweging, wordt vaak gezien als een kritiek op deze vanzelfsprekendheid en vraagt aandacht voor mensen, verlangens en levensstijlen die buiten de heteronorm vallen. Deze *outsider* positie heeft zowel betrekking op gender als op seksualiteit. Het gaat niet alleen om de vraag met wie mensen

‘het doen’, maar ook om hoe ze zichzelf identificeren. Queer betekent vaak dat mensen zich niet herkennen in de dominante normen van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Queer theorie ontkent dat er een vanzelfsprekend verband bestaat tussen biologie, identiteit en verlangen: dat iemand als man geboren is wil nog niet zeggen dat hij zich tot vrouwen aangetrokken zal voelen of dat hij wil voldoen aan de maatschappelijke verwachtingspatronen van mannelijkheid. Voor iemand die als vrouw geboren wordt, geldt uiteraard hetzelfde. Queer wijst juist op allerlei inconsistenties die in dergelijke verwachtingspatronen aanwezig zijn. Zo wordt een substantieel deel van de mensen überhaupt al niet geboren met een duidelijk definieerbaar biologisch geslacht. Uit de grote moeite die mensen zich getroosten om binnen de kaders van mannelijkheid of vrouwelijkheid te vallen blijkt wel dat een genderidentiteit mensen niet vanzelfsprekend komt aanwaaien, maar dat daar hard voor gewerkt moet worden. Judith Butler (1990; 1993) spreekt in dit kader van gender als een *performance*: mannelijkheid of vrouwelijkheid worden eerder herhaaldelijk ‘opgevoerd’ dan dat ze de uiting zijn van een voorgegeven identiteit.

Hoe kan queer *kunst* vervolgens bijdragen aan het ‘queeren’ van de vanzelfsprekendheden rond homoseksualiteit en religie en de daarop gebaseerde tegenstelling tussen beiden? Judith/Jack Halberstam reikt in zijn<sup>3</sup> beide boeken *In A Queer Time And Place* (2005) en *The Queer Art Of Failure* (2011) de bouwstenen aan voor het denken over queer kunst. Voor Halberstam is het belangrijk om in de eerste plaats te rade te gaan bij de wijze waarop ‘tegenpublieken’ (*counterpublics*) normatieve opvattingen over gender en seksualiteit bevragen. Deze virtuele, discursieve en fysieke tegenpublieken worden gevormd door mensen die zich buiten de gevestigde heteroseksuele orde geplaatst zien en hebben volgens Halberstam bijvoorbeeld een ander perspectief op plaats en tijd (2005, 1). Seksuele minderheden hoeven veel minder te voldoen aan het uitgestippelde heteroseksuele pad met bijbehorende mijlpalen als het huwelijk en het krijgen van kinderen en al hún mijlpalen van veterstrik-, zwem- en schooldiploma’s en eerste verkeringen. Zij kunnen een alternatief, minder ‘platgetreden’ pad volgen (Ahmed 2006). Dat wil natuurlijk niet zeggen dat LHBT’s niet trouwen of geen kinderen krijgen – vaak is dat wel het geval – en ook niet dat LHBT’s er collectief op zitten te wachten om een alternatieve levensloop te volgen. De maatschappelijke verwachting rond hun levensweg veronderstelt de heteroseksuele mijlpalen wel in veel mindere mate dan bij mensen die zich als heteroseksueel identificeren, wat een zekere ruimte oplevert om andere dan de gebaande paden te verkennen. Queer tegenpublieken zijn zodoende stemmen binnen de maatschappij die de vaststaande kaders van seksualiteit en gender bevragen. Met name transgender

mensen belichamen volgens Halberstam, zowel met hun fysieke lichaam als in de wijze waarop zij verbeeld worden in films en beeldende kunst, het futuristisch potentieel voor de “postmoderne belofte van genderfluiditeit” (2005, 18). Voor Halberstam zit dit potentieel voornamelijk vervat in het gegeven dat het transgender lichaam een plek is waar technologische en esthetische vernieuwing elkaar vinden in het scheppen en het verwijderen van organen. Het transgender lichaam ontstaat uit de samenwerking tussen mensen, technologie en visuele mogelijkheden en laat zien dat er andere mogelijkheden denkbaar en te verbeelden zijn dan het cisgender lichaam.<sup>4</sup> Wat Halberstam niet als zodanig verwoordt, maar wat ik hierbij wil opmerken, is dat uit een dergelijke vernieuwende versmelting van mens, technologie en esthetiek een zekere *eschatologische* dimensie voortvloeit waarin gender-innovatie zichtbaar, tastbaar en voorstelbaar wordt. Beeldende kunst die zich verhoudt tot (trans)gender kan, door het lichaam-in-de-maak te laten zien in plaats van het lichaam als ‘eindproduct’, de ‘eindtijd van gender’ inluiden. Queer kunst kan beelden oproepen van de bevrijding die spreekt uit een toekomstige wereld waar men waarde hecht aan de speelse en creatieve (en soms ook rauwe en teleurstellende) omgang met dit proces en niet aan de normatieve evaluatie van de uitkomst ervan.

In *The Queer Art of Failure* gaat Halberstam dieper in op een ander aspect van queer kunst: de kunst van het falen. Falen is iets waar queers traditioneel erg bekwaam in zijn, zo betoogt Halberstam, en dat is maar goed ook: “Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (Halberstam 2011, 2-3). Een bewuste focus op de kunst van het falen kan queer mensen volgens Halberstam de mogelijkheid geven om een tegenstem te bieden aan de manier waarop in populaire cultuur queer en de dood aan elkaar verknoopt zijn geraakt, bijvoorbeeld in veelvuldige verbeelding van de Aidsepidemie, zoals in *Philadelphia* (1993), of door de onvermijdelijke dood van homo’s en lesbiennes in speelfilms (vgl. Smelik 1998). Voorbeelden van deze ‘onvermijdelijke dood’ zijn de poging tot zelfdoding van hoofdpersonage Manuela in de lesbische ‘oerfilm’ *Mädchen in Uniform* (1931) en de daadwerkelijke zelfdoding van Manuela in de remake van 1958 en van haar moderne evenknie Paulie in de op *Mädchen* gebaseerde film *Lost and Delirious* (2001). Queer kunst heeft zich in dit project gemengd door de nadruk te leggen op de onzekerheid van queer levens en door deze levens als ‘duister’ voor te stellen. Dit laatste wordt door Halberstam bekritiseerd, omdat hij vindt dat kunstenaars zo veel te veel meegaan in de dominante voorstelling van queer levens als verknoopt met de dood. Desalniettemin denkt hij dat het

voorstellen van queer levens als ‘duistere levens’ niet per se negatief hoeft te zijn: “I propose that one form of queer art has made failure its centerpiece and has cast queerness as the dark landscape of confusion, loneliness, alienation, impossibility, and awkwardness. Obviously nothing essentially connects gay and lesbian and trans people to these forms of unbeing and unbecoming, but the social and symbolic systems that tether queerness to loss and failure cannot be wished away; some would say, nor should they be” (Halberstam 2011, 97-98). De queer kunst van het falen gaat vooral over het soort levensverhalen dat voorstelbaar is wanneer mensen (per ongeluk of met opzet) falen in het volgen van de dominante scripts van heteroseksualiteit en gendernormen, en zelfs leren om hun voordeel te doen met het gevoel van instabiliteit en verlies die deze scripts hen in het verleden hebben opgelegd. Uit de door Halberstam aangedragen inzichten zou ik de volgende definitie van queer kunst willen voorstellen: een kunstwerk dat de constructie van gender en seksualiteit verbeeldt door de onzekere grenzen tussen het menselijke en het niet-menselijke (cosmetica, technologie, esthetiek) te laten zien, en dat het potentieel creëert voor de uitdrukking van queer narratieven die gebaseerd zijn op het gefaalde herhalen van heteroseksueel verlangen en conventionele genderscripts.

Wat kan queer kunst vervolgens betekenen voor ook het ‘queeren’ van *religie*, in dit geval de Zweedse, Lutherse variant van het christendom en in het verlengde daarvan wellicht ook die van andere denominaties? Religie is vaak bestempeld als de natuurlijke vijand van (overigens ten onrechte als seculier voorgestelde) emancipatoire bewegingen zoals het feminisme (Braidotti 2008; Bracke 2008). Het zou om die redenen niet vreemd zijn wanneer queer kunstenaars religie links lieten liggen. Queer kunst die zich wel tot religie verhoudt kan echter inzichtelijk maken op welke wijze religie betrokken is bij het ontstaan en in stand houden van de scripts van gender en seksualiteit, maar ook op welke wijze religie deze scripts juist kan bevragen en doorbreken. Er is bijvoorbeeld al vaker gewezen op het feit dat de centrale figuur van het christendom, Jezus, als ongetrouwde en kinderloze dertiger nu niet bepaald voldeed aan de normen van seksualiteit en gender die men in zijn tijd als leidend veronderstelt. *Eccle Homo* biedt, zoals ik hieronder zal betogen, nog meer aanknopingspunten voor een herontdekking van Jezus als een queer personage.



### 3 Religie en homoseksualiteit in *Ecce Homo*

*Ecce Homo* volgt de chronologie van het leven van Jezus zoals weergegeven in de evangeliën. Gebeurtenissen die verbeeld worden zijn de aankondiging, geboorte en doop van Jezus, schermutselingen met de Farizeeën, Palmpassen, het Laatste Avondmaal, het verraad van Judas, de kruisweg, Golgotha, de kruisafname, de opstanding en de hemelvaart. Voor zowel de Jezus-figuur als andere karakters zoals Maria (de moeder van Jezus), de apostelen of de Farizeeën deed Elisabeth Ohlson een beroep op amateurs: LHBT's uit haar vrienden- en kennissenkring. Jezus wordt steeds door een andere man verbeeld. In eerste instantie werden de foto's alleen van een titel voorzien, maar gedurende de expositie bleek dat de Zweden over onvoldoende bijbelkennis beschikten om alle beelden te kunnen plaatsen. Ohlson besloot daarna om de foto's te voorzien van een relevant bijbelcitaat. De drie afbeeldingen die ik hieronder wil bespreken zijn *De Aankondiging*, *Palmpassen* en *Golgotha*. Ik heb deze beelden gekozen omdat ze samen de breedte van de tentoonstelling bestrijken, zowel qua toonzetting (van vrolijk tot meer serieus) als qua genderrepresentatie (zowel mannelijke als vrouwelijke figuren spelen een belangrijke rol) en seksuele diversiteit (van meer klassieke homoseksuele koppels tot uitbundige 'leernichten').

#### 3.1 *De Aankondiging*

De eerste afbeelding uit de expositie, *De Aankondiging*, is voorzien van een citaat uit Lucas 1:30-31:

'Maar de engel zei tegen haar: 'Wees niet bang, Maria, God heeft je zijn gunst geschonken. Luister, je zult zwanger worden en een zoon baren, en je moet hem Jezus noemen.''<sup>5</sup>

In *De Aankondiging* (zie afbeelding op p. 258) zien we twee vrouwen in witte kleding die op bed zitten. Ze houden elkaars hand vast. Eén van de vrouwen is zichtbaar zwanger. Er valt licht op hun gezichten, de achtergrond is donker. Rechts in de afbeelding zien we het hoofd en de romp van een engel die de afbeelding 'in zweeft'. In zijn rechterhand houdt hij een reageerbuisje. De zwangere vrouw kijkt naar hem op, de andere vrouw houdt haar vast en houdt haar ogen gesloten.



***De Aankondiging* (Elisabeth Ohlson Wallin, 1998)**

*De Aankondiging* verknoopt op speelse wijze het bijbelse narratief van de wonderbaarlijke oorsprong van Jezus met het moderne gegeven van lesbisch ouderschap. Het Lucasevangelie leert dat Jezus niet door de seksuele omgang tussen zijn moeder en een man werd verwekt, maar doordat Maria zwanger werd van de Heilige Geest (Lucas 1:35). Het wonder herhaalt zich, zo lijkt *De Aankondiging* te willen zeggen, bij kinderen die via kunstmatige inseminatie verwekt worden. Wat Maria in het jaar nul voor onmogelijk zal hebben gehouden en wat ook voor veel vrouwen na haar buiten hun bereik heeft gelegen, namelijk zwanger worden zonder met een man naar bed te gaan, wordt mogelijk gemaakt door de moderne technologie. Zwangerschap en ouderschap worden hiermee niet alleen een optie voor sommige vrouwen die in de geschiedenis als biologisch ‘onvruchtbaar’ bestempeld zouden zijn – de Bijbel staat bol van dergelijke vrouwen die vaak goed zijn voor een wonderverhaal, zoals Sarah, Hannah en Elisabeth – maar ook voor lesbische stellen.

Ohlson maakt in *De Aankondiging* een dubbele beweging. Enerzijds voorziet ze het bijbels narratief van een queer interpretatie, anderzijds verschaft ze de huidige techniek van kunstmatige inseminatie van een bijbels precedent. Dit is een belangrijke beweging om te maken in het licht van veel conservatief-christelijke weerstand tegen deze ‘onnatuurlijke’ wijze van zwanger raken, een weerstand waar uiteraard niet alleen lesbische stellen maar ook sommige heteroseksuele koppels mee te maken krijgen. Ook Jezus, lijkt Ohlson te willen uitdrukken, kwam op ‘onnatuurlijke wijze’ tot stand, waarmee de Heilige Familie (Maria, de hier buiten beeld blijvende want op dit moment in het verhaal tamelijk irrelevante Jozef, en Jezus) verwordt tot wat in het Zweeds ook wel een *regnbågsfamilj*, een queer familie, genoemd wordt. *De Aankondiging* kan op zijn minst geïnterpreteerd worden als een legitimatie van medisch-technologische ingrepen om zwanger te raken, waarbij er een bondgenootschap verondersteld wordt tussen heteroseksuele en lesbische koppels die om verschillende redenen zonder deze ingreep ongewild kinderloos zouden blijven. Door kunstmatige inseminatie in te schrijven in het oorsprongverhaal van Jezus beweegt Ohlson zich richting Halberstams opvatting van queer kunst als datgene wat ons de grenzen tussen het menselijke, het technologische en het esthetische doet heroverwegen ten faveure van een toekomstbeeld waarin de mogelijkheden van gegerende en seksuele identiteit worden opgerekt. Evenals Donna Haraway enkele jaren eerder in haar *Cyborg Manifesto* (1985) zien Halberstam en Ohlson, zij het elk op eigen wijze, moderne technologie voornamelijk als een reservoir van mogelijkheden om gender en seksualiteit op nieuwe manieren vorm te geven. Een reservoir waar overigens niet alleen de culturele ‘monsters’ – mensen die een diepe weerstand oproepen omdat hun lichamelijke hen zichtbaar buiten de gevestigde orde plaatst (Shildrick 2002, 2) – gebruik van maken. Technologie is bepalend voor vrijwel alle lichamen in de moderne tijd die gedurende hun levensloop op allerlei wijzen worden aangepast via dentale, medische en cosmetische ingrepen en producten. Er is goedbeschouwd maar weinig ‘natuurlijks’ aan ons. In die zin is het interessant om de ‘Jezusfiguur’ uit deze afbeelding als zodanig serieus te nemen.

Waar *Ecce Homo* in de overige afbeeldingen voornamelijk gebruik maakt van de figuur die in het ‘archief van de verbeelding’ met zijn baardje, witte mantel, vriendelijke ogen en lange haar in een scheiding als de traditionele Jezusfiguur herkenbaar is geworden (Morgan 1998), bevat *De Aankondiging* bij wijze van uitzondering een alternatieve Jezus-figuur. Jezus is immers op dit moment een op de afbeelding nog onzichtbare foetus die, zo suggereert *De Aankondiging*, het resultaat is van de versmelting van een eicel met

een zaadcel die afkomstig is van sperma uit een reageerbuisje. Jezus wordt hier begrepen vanuit zijn bijzondere oorsprongverhaal. Ohlsons interesse voor de bijzondere verwekking van Jezus resoneert in de interpretatie van queertheoloog Graham Ward. Ward (2000, 98) betoogt dat het bijzondere oorsprongverhaal tot gevolg heeft dat de mannelijkheid van Jezus van meet af aan op losse schroeven is komen te staan. Als product van de maagd Maria en een Vader-God die eerder 'formeel' dan materieel participeert in de zwangerschap, is het onduidelijk hoe het lichaam van Jezus nu precies vorm heeft gekregen. In *De Aankondiging* wordt het vaderschap in sterkere mate in materiële zin uitgedrukt (het reageerbuisje) en vervaagt juist de formele, actieve bijdrage van de vaderfiguur. De geestelijke bijdrage van de Heilige Geest aan de zwangerschap maakt plaats voor de mystiek-technologische bijdrage van de vader als een anonieme leverancier die, althans in deze afbeelding, geen narratieve of sociale bijdrage levert en daarmee iets Jozef-achtigs krijgt. *De Aankondiging* reikt hiermee een nieuwe interpretatie aan van zowel vaderschap als van Jezus. Aan vaderschap wordt een variant toegevoegd waarbij de vader een schakel vormt in een keten van technologische mogelijkheden, maar die verder geen noodzakelijke emotionele of sociale rol vervult. Ervoor in de plaats komt (lesbisch) ouderschap. De nadruk ligt op degenen die direct betrokken zullen zijn bij de opvoeding, waarmee de betekenis van het vaderschap gerelativeerd wordt. Ook de Jezusfiguur verandert van betekenis. Deze Jezusfiguur is in de afbeelding nog zonder gender of seksualiteit: alles is nog mogelijk. Hij zal niet als man geboren worden, maar tot man gemaakt worden. Het doet de toeschouwer realiseren dat deze gender en seksualiteit later pas aan hem zijn toegeschreven en allerminst vaststaan.

*De Aankondiging* is in het thematiseren van de relatie tussen moderne medische technologie, lesbisch ouderschap en de geboorte van Jezus een duidelijk voorbeeld van hoe kunst zowel homoseksualiteit als religie kan 'queeren'. Tegelijkertijd brengt juist het thema van zwangerschap en kinderen krijgen ook enkele vragen met zich mee. Worden kinderen krijgen en opvoeden de nieuwe norm voor homoseksuele stellen? Schrijft dat niet opnieuw 'heteroseksuele tijd' (Halberstam 2005) met daaraan verbonden heteroseksuele 'mijlpalen' (Ahmed 2006) in in het verhaal van seksuele minderheden? En hoe zit het met de verhouding tussen lesbische stellen, die via deze techniek relatief eenvoudig kinderen kunnen krijgen (mits zich geen medische complicaties voordoet) en homostellen voor wie het krijgen van kinderen in vergelijking een stuk lastiger is? Biedt *De Aankondiging* ook ruimte voor samengestelde gezinnen waarin de zaaddonor wel degelijk betrokken is bij de opvoeding?

### 3.2 *Palmpasen*

Palmpasen (zie afbeelding op p. 262) is de vijfde gebeurtenis uit het leven van Jezus die door Elisabeth Ohlson verbeeld wordt. Bij *Palmpasen* komt de begeleidende tekst uit Lucas 19:37-40:

“Toen hij op het punt stond de Olijfberg af te dalen, begon de hele groep leerlingen vol vreugde en met luide stem God te prijzen om alle wonderdaden die ze hadden gezien. Ze riepen: “Gezegend hij die komt als koning, in de naam van de Heer! Vrede in de hemel en eer aan de Allerhoogste!” Enkele Farizeeën in de menigte zeiden tegen Jezus: “Meester, berisp uw leerlingen.” Maar hij antwoordde: “Ik zeg u: als zij zouden zwijgen, dan zouden de stenen het uitschreeuwen.”

Enkele voor velen bekende details uit het verhaal (en uit de omschrijvingen van de gebeurtenis in Mat. 21:1-11, Mar. 11:1-11 en Joh. 12:12-19) worden in dit citaat niet weergegeven: dat Jezus Jeruzalem binnenreed op een ezel en dat de discipelen hun mantels en palmtakken voor hem op de grond spreidden. Deze details zijn wel verwerkt in de interpretatie van Elisabeth Ohlson. Uit het spandoek op de achtergrond wordt duidelijk dat de scene zich afspeelt in Stockholm, tijdens de Gay Pride (‘Stockholms homofestival’). Jezus staat centraal in het werk en is herkenbaar aan de traditionele witte mantel die hij ook in veel andere kunstwerken draagt. In plaats van op een ezel zit hij op een fiets. De volgelingen worden verbeeld door queer bezoekers van het festival, waaronder leernichten, een zoenend lesbisch stel in bruidsjurken en mensen die de regenboogvlag op hun gezicht geschminkt hebben. In plaats van mantels leggen zij regenboogvlaggen neer op de weg.



*Palmpasen* (Elisabeth Ohlson Wallin, 1998)

*Palmpasen* speelt duidelijk met het narratief van de coming-out. In beide gevallen, het bijbelse verhaal en de interpretatie van Ohlson, wordt er een moment gemarkeerd waarop publiek gemaakt wordt wat verborgen was. In Lucas is *Palmpasen* het moment waarop Jezus voor het eerst in het openbaar met 'koning' wordt aangesproken door zijn volgelingen. *Palmpasen* legt daarmee een theologische (Jezus als de beloofde Messias) en een politieke (Jezus als leider/bestuurder) opvatting over Jezus bloot die tot op dat moment, op zijn eigen verzoek, stilgehouden werd. *Palmpasen* is een belangrijk moment van identiteitsmarkering, zoals dat ook door veel LHBT's ervaren wordt wanneer ze uit de kast komen. In het verlengde daarvan is *Palmpasen* (anders dan het werk *De Aankondiging*, dat zich in de privésfeer afspeelt) een statement over het claimen van de publieke ruimte. In *Ecce Homo* neemt Ohlson het spontane straatfeest van de discipelen die Jezus door hun gejuich ter plekke tot koning maken als uitgangspunt voor de collectieve coming-out van de Gay Pride. *Palmpasen* krijgt zo een meer politiek karakter. Zowel *Palmpasen* als de Gay Pride zijn feestelijke aangelegenheden die een rauwere dagelijkse werkelijkheid impliceren. In het Lucasevangelie luidt *Palmpasen* immers de

keten van gebeurtenissen in die tot de dood van Jezus zal leiden: het laatste avondmaal, het verraad door Judas, de arrestatie en ten slotte de kruisiging. Roze straatfeesten zijn traditiegetrouw momenten waarop de homobeweging door haar massale aanwezigheid de vanzelfsprekende heteroseksualiteit van de publieke ruimte – en alles wat daarbij komt kijken – ter discussie stelt. In het dominante narratief van Gay Parades (en in Nederland een evenement als Roze Zaterdag) speelt *Christopher Street Day* een belangrijke rol: de herdenking van de New Yorkse *Stonewall Riots* van 1969 waar LHBT's in opstand kwamen tegen pesterijen van de politie. Gay Pride is een feest tegenover een allerm minst feestelijke achtergrond, namelijk een realiteit van uitsluiting en geweld. Door Palmpasen aan de Gay Pride te koppelen vraagt Ohlson aandacht voor de feestelijkheid en bevrijding van het claimen van je identiteit, maar ook voor de risico's die dit met zich meebrengt.

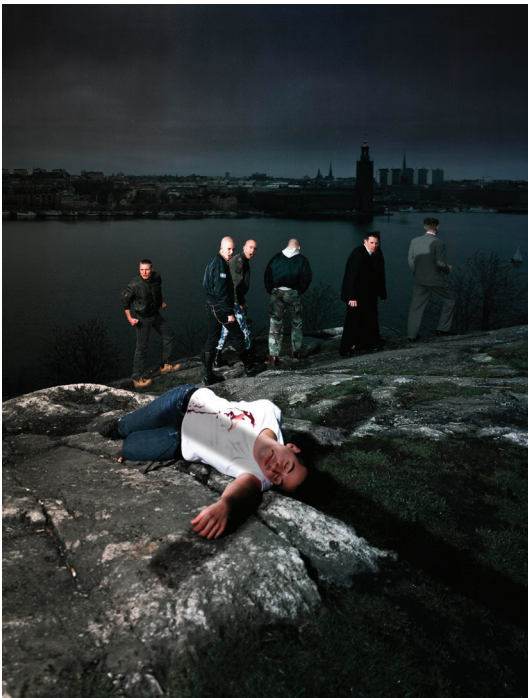
Het lijkt me goed om nog iets beter te kijken naar de figuur die in dit kunstwerk zo centraal staat: Jezus. Zoals hierboven vermeld markeert Palmpasen het moment waarop aan Jezus de rol van publieke leider wordt toegeschreven en als zodanig markeert dit verhaal hoe hij een politieke figuur wordt (eerder dan bijvoorbeeld een rabbijn of een genezer). Door hem de centrale figuur van de Gay Pride te maken laat Ohlson Jezus niet simpelweg de kant van de LHBT-gemeenschap kiezen, maar maakt ze hem ook de leider van deze gemeenschap, de centrale figuur van het meest politieke moment waarop de gemeenschap de gevestigde orde uitdaagt. Het thema van Jezus Christus als de 'verlosser' van de homogemeenschap zal nog vaker terugkeren in *Ecce Homo*. Het is nog maar de vraag of dit ook een queer beweging impliceert. Hoewel Ohlson hier een sterk statement maakt met betrekking tot de zichtbaarheid van LHBT's, reduceert zij hen ook tot een groep mensen in nood die gered moeten worden en die daarbij een sterke figuur, een *outsider* nodig hebben die alles recht komt zetten. De Jezus uit *Palmpasen* wordt niet bijzonder queer verbeeld, maar eerder op een traditionele Jezus-manier. Het feit dat hij op een fiets rijdt maakt hem zeer gewoontjes, in Zweedse termen zelfs 'Svensson', de gemiddelde Zweed. Hij contrasteert sterk met de mensen om hem heen. Van hen wordt juist hun homoseksualiteit of queerheid benadrukt: in de regenboogvlaggen, het leer, het zoenen. Uit de hoek van de Zweedse LHBT-gemeenschap kwam, niet onbegrijpelijk, verzet tegen de wijze waarop zij in het werk van Ohlson verbeeld werden. Men vond het veel te stereotypebevestigend (Ahlström 1999, 67). Hoe het ook zij, door de wijze waarop de deelnemers van de Pride verbeeld worden, wordt het contrast met het 'normale' en traditionele karakter van Jezus extra duidelijk. Jezus blijft onaangedaan, onveranderd. In deze afbeelding is hij de redder van de queers, maar is hij zelf niet één van hen.

### 3.3 *Golgotha*

Ohlsons interpretatie van Golgotha (zie afbeelding hieronder), de heuvel waarop Jezus gekruisigd werd, is een van de meer ‘duistere’ werken van de tentoonstelling. *Golgotha* heeft niet het vrolijke, kleurrijke, licht spottende optimisme van veel van de andere werken. De begeleidende tekst is uit Mattheus 27:45-46:

‘Rond het middaguur viel er een duisternis over het hele land, die drie uur aanhield. Aan het einde daarvan, in het negende uur, gaf Jezus een schreeuw en riep luid: “*Eli, Eli, lama sabachtani?*” Dat wil zeggen: “Mijn God, mijn God, waarom hebt u mij verlaten?”’

De figuur op de voorgrond is een man die op de grond ligt, op de rotsen langs het water, met gesloten ogen en bloed op zijn T-shirt. Een schaduw in de vorm van een kruis valt over zijn lichaam. Op de achtergrond zijn zes mensen te zien die weglopen, vermoedelijk degenen die hem hebben aangevallen. Vier van hen kijken over hun schouder naar het slachtoffer. Een vijfde lijkt in het water te plassen. De zesde loopt weg zonder om te kijken.



*Golgotha* (Elisabeth Ohlson Wallin, 1998)



De Jezus in *Golgotha* verschilt aanzienlijk van de Jezussen in de meeste overige werken. Terwijl Jezus daar vaak op traditionele wijze wordt verbeeld, zowel qua kleding als qua verlosser-thematiek, is de Jezus uit *Golgotha* een 'gewone' man die aan zijn kleding niet te herkennen is als Jezus. Alleen zijn lichaamshouding doet denken aan bekende kruisigingsschilderijen. In deze afbeelding zien we Jezus dus voor het eerst als zelf onderdeel van de LHBT-gemeenschap, delend in ervaringen van uitsluiting en geweld, in plaats van als de redder van deze gemeenschap die er feitelijk boven staat. Net als in de Bijbel, waar de executie van Jezus plaatsvindt buiten de stad, is ook het Golgotha van Ohlson buiten de stad gesitueerd. Op de achtergrond valt de skyline van Stockholm te herkennen. De rol van Stockholm is, zeker in vergelijking met *Palmpasen*, opvallend. In *Palmpasen* vormt de Zweedse hoofdstad de achtergrond van het feest van de overwinning, waar de wortels en het activisme van de LHBT-emancipatie liggen. Nu homofoob geweld het onderwerp is, wordt de scene naar buiten de stad verplaatst. De hoofdstad lijkt te worden gereserveerd voor de positieve kant van LHBT-emancipatie, terwijl homogereleerd geweld zich buiten de muren afspeelt. In deze keuze voor locatie resonneert de gangbare opvatting dat de stad gezien wordt als de modern-seculiere plaats waar voor queers alles mogelijk is en waar ze zich kunnen bevrijden van de onderdrukking van het behoudende en religieuze platteland, waar de mensen 'nog niet zo ver zijn'. Deze voorstelling van zaken doet uiteraard geen recht aan het feit dat veel homogereleerd geweld zich juist in steden afspeelt.

*Golgotha* geeft, anders dan *De Aankondiging* en *Palmpasen*, een inkijkje in wie Elisabeth Ohlson in gedachten heeft als de antagonisten van LHBT-emancipatie. Van de zes figuren zijn er vier te herkennen als skinheads: sommigen zijn kaal en dragen camo-broeken en bomber jacks. Op één van de jassen is duidelijk zichtbaar een Zweedse vlag aangebracht, een indicatie van ultra-nationalistische sympathieën. De overige twee mannen zijn minder duidelijk te identificeren als leden van een marginale subcultuur: zij dragen nette pakken. De keuze voor de locatie heeft invloed op hoe de aanvallers 'gelezen' worden. Er is in Stockholm geen plek voor Ohlsons ultra-nationalisten. Zij horen kennelijk thuis in de periferie van Zweden en zijn niet zo 'Svensson' als de Jezus van *Palmpasen* op zijn fiets. Daarnaast zijn de geweldenaars in Ohlsons *Golgotha* volkomen geïsoleerd. In het bijbelse narratief is de kruisiging een publiek evenement waar veel toeschouwers bij aanwezig zijn, waaronder vertegenwoordigers van de Romeinse machthebber, maar ook volgelingen van Jezus. In Ohlsons interpretatie vindt het geweld plaats op een verborgen plek, zonder toeschouwers. Alleen de aanvallers en het slachtoffer zijn aanwezig, zonder getuigen. De bezoekers van de tentoonstelling worden

uitgenodigd om als zodanig op te treden. Hoe dan ook wordt homofob geweld hier voorgesteld als iets on-Zweeds, juist omdat het door een marginale groep van ultranationalisten wordt uitgevoerd die niet behoren tot de kern van het sociale en politieke Zweden.

Een ander interessant element aan *Golgotha* is de rol die duisternis speelt. Jack Halberstam waardeert het thema van duisternis in queer kunst zolang het de mogelijkheid van losse einden, onzekerheid en ongemak behoudt. De vraag die vervolgens rijst is of de schemer van *Golgotha* vooral de tragedie van en voorwaarden voor homofob geweld illustreert, of dat die hier een extra laag aan toevoegt. Je zou kunnen beargumenteren dat de duisternis in het bijbelse narratief van de kruisiging, die plaatsvond midden op de dag, niet bedoeld was om de gebeurtenis van de dood van Jezus te verhullen maar juist de bijzonderheid ervan te markeren. Zoals toegepast door Ohlson kan deze goddelijke duisternis zich uitstrekken tot de slachtoffers van homofob geweld. Dit heeft een aantal gevolgen. In de eerste plaats suggereert de duisternis dan een parallel tussen Jezus en LHBT's, die beiden het niet voldoen aan de verwachtingen met de dood moeten bekopen. In het geval van Jezus betreft het verwachtingen over zijn aardse koningschap, in het geval van LHBT's de verwachtingen van heteroseksualiteit, mannelijkheid en vrouwelijkheid. In de tweede plaats wordt het voorstelbaar om, nu Jezus en de slachtoffers van homogereleerd geweld in elkaar overvloeien, dit geweld te zien als een daad tegen God. Door specifiek *deze* duisternis, de duisternis van Golgotha, te claimen voor de queer zaak, schrijft Ohlson LHBT's niet in in het gangbare verhaal van homoseksualiteit en dood, maar vraagt zij de toeschouwer om homofob geweld te interpreteren vanuit de heiligheid van de veilige ruimte.

#### 4 Conclusie

Het doel van dit artikel was om via een queer interpretatie momenten in de expositie *Ecce Homo* op het spoor te komen waarop vanzelfsprekendheden over homoseksualiteit en christendom bevraagd worden. Wat gebeurt er met homoseksualiteit, gender en christendom in deze expositie? Hoe verhouden ze zich tot elkaar en krijgen ze betekenis in relatie tot elkaar? Kan *Ecce Homo* als voorbeeld dienen van hoe op esthetisch niveau de tegenstelling tussen homoseksualiteit (en gendernonconformisme) en christendom bevraagd kan worden? Ik denk dat *Ecce Homo* op deze punten zowel kansen biedt als beperkingen kent.

Om met de kansen te beginnen: in *Ecce Homo* neemt Elisabeth Ohlson consequent queer 'tegenpublieken' als uitgangspunt. Alleen al door de figuren op de foto's te rekruteren uit haar eigen roze vriendenkring en hun narratieven over belangrijke anderen, familievorming, de Aidsepidemie en ervaringen van uitsluiting en geweld centraal te stellen, vormen deze tegenpublieken haar belangrijkste bron van inspiratie. Daarbij is er in *Ecce Homo* ruimte voor de door Jack Halberstam benoemde duistere kant van het LHBT-bestaan, maar ook voor de frivoliteit, feestelijkheid en 'camp' van de hedendaagse queer cultuur. Minstens even interessant is wat er in de expositie gebeurt met religie, vooral in de persoon van Jezus. *Ecce Homo* is emancipatoir te noemen in die zin dat 'oude' christelijke begrippen als barmhartigheid, naastenliefde en zelfopoffering betrokken worden op de sociale positie van LHBT's. Naast de 'vertrouwde' Jezus die bij deze begrippen hoort, maakt Ohlson echter ook gebruik van een 'onduidelijke' Jezus die steeds andere vormen aanneemt: van een witte substantie in een reageerbuis tot blonde, 'Svensson'-Zweed op een fiets of een anonieme jongen in een spijkerbroek en een T-shirt. Het is niet verwonderlijk dat de Zweden bij het zien van de expositie in verwarring verkeerden: keken ze hier, zo was voor velen de hamvraag, nu naar een homoseksuele Jezus? Elisabeth Ohlson zou dit in interviews steeds ontkennen, maar in de expositie lijkt het antwoord op deze vraag bewust in het midden gelaten. Ohlson laat vooral de veranderlijkheid en ongrijpbaarheid van Jezus zien: niet alleen het model verandert steeds, maar ook de mate waarin de Jezus-figuur soms aansluit bij traditionele Jezus-vertebeeldingen en soms bij een meer queer verbeelding. De Jezus-figuur in *De Aankondiging* komt naar mijn mening het dichtst in de buurt van de eschatologische belofte die op basis van de theorie van Jack Halberstam ontleend kan worden aan de verbeelding van het lichaam-in-de-maak. Zowel de gender als de seksualiteit van Jezus worden in deze afbeelding verhuld en uitgesteld. De nadruk ligt niet op wie of wat hij is, maar op het samenspel van de sociale (het lesbische ouderpaar), technologische (de reageerbuis) en spirituele (de engel) interventies waardoor hij tot stand komt. Door het proces van kunstmatige inseminatie te vergelijken met de 'ontvangenis van de Heilige Geest' geeft Ohlson blijk van een positieve houding ten opzichte van deze, vanuit conservatief-christelijke hoek vaak bekritiseerde, 'onnatuurlijke' vorm van ouderschap. Wat daarbij opvalt is dat hoewel Elisabeth Ohlson bij herhaling aangaf te willen oproepen tot kerkelijke 'barmhartigheid' voor LHBT's in navolging van Jezus, *Ecce Homo* zeker geen eenzijdig appèl is in de zin dat het vooral de kerk is die zou moeten 'moderniseren' in haar seksuele moraal. *Ecce Homo* lijkt in de eerste plaats te suggereren dat de kerk zich niet zozeer hoeft aan te passen, maar oog moet

krijgen voor het feit dat de aanzet voor een vrijere opvatting over relaties al aanwezig is in de evangeliën. De koppeling van kunstmatige inseminatie aan het bijzondere oorsprongverhaal van Jezus, van de publieke coming-out aan Palmпасen en van het slachtofferschap van homofoob geweld aan de kruisdood van Jezus wijzen in de richting van queer elementen die in de Bijbel aanwezig zijn. Uiteraard is daar voor nodig dat de Bijbel met enige souplesse en creativiteit gelezen wordt. In de tweede plaats lijkt het in *Ecce Homo* niet alleen te gaan om de kerkelijke houding ten opzichte van homoseksualiteit en gendernonconformisme, maar ook om hoe een queer interpretatie van de traditie betekenisvol kan zijn voor de hedendaagse Zweedse samenleving. Met name *Golgotha* kan geïnterpreteerd worden als een christelijke kritiek op het maatschappelijke, collectieve ‘wegkijken’ van homofoob geweld.

*Ecce Homo* is echter niet in alle opzichten een expositie die de tegenstelling tussen christendom en homoseksualiteit kan ‘queeren’, voornamelijk omdat Ohlson zich herhaaldelijk bedient van nogal stereotype beelden van zowel homoseksualiteit als religie. Deze stereotypering heeft niet noodzakelijkerwijs een remmend effect op het queer potentieel – de traditionele Jezus die de Stockholm Pride binnenrijdt heeft juist een bevreedend effect van ‘misplaatst’ zijn – maar wanneer de stereotypen zich herhalen ontstaan soms toch patronen die met name LHBT’s op een wat beperkte wijze weergeven. Zij lijken bij Ohlson mensen die ofwel vooral willen feesten in kinky outfits (*Palmпасen*), ofwel mensen die vooral ‘normaal’ willen zijn en ‘gewoon’ kinderen willen krijgen en opvoeden (*De Aankondiging*). Opvallend is dat hoe meer het thema met familieleven te maken heeft, hoe ‘normaler’ (dat wil zeggen hoe meer conform geldende gendernormen) de personages worden. De expositie had scherper gekund door bijvoorbeeld kinky ouderschap voor te staan: een familie waarin de veelkleurige personages uit *Palmпасen* ook voor het ouderschap in aanmerking komen. Ook Ohlsons Jezus kent weer zo zijn grenzen. Jezus blijft bijvoorbeeld (met uitzondering van *De Aankondiging*) wit en man, zoals over het geheel genomen de hele expositie opvallend wit is.

Op sommige punten generaliseert *Ecce Homo* enigszins en volgens sommige kunstcritici is de tentoonstelling zelfs ‘kitsch’. Daarin schuilt echter naar mijn mening nu juist ten dele de aansluiting met ‘camp’ cultuur en het queer potentieel. Tegelijkertijd biedt de tentoonstelling allerlei mogelijkheden om homoseksualiteit, gendernonconformisme en religie juist in relatie tot elkaar te begrijpen en niet alleen in oppositie tot elkaar. Oude, traditionele begrippen zoals barmhartigheid, openbaring en naastenliefde kunnen een nieuwe invulling krijgen wanneer ze op een speelse en creatieve wijze verbeeld worden en wanneer ze inhoud krijgen door ze met een queer blik te interpreteren.

De tentoonstelling bevindt zich zodoende, net als de Nederlandse 'hodo's' uit de jaren 50 en 60 en de 'trouwguides' van Elhorst en Mikkers, in een stroming binnen de traditie die aan de poorten van de in mijn ogen te scherpe tegenstelling tussen religie en homoseksualiteit rammelt.

## Noten

- 1 Dit onderzoek werd mogelijk gemaakt door financiering van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO). Ik wil graag RFSL, *Riksförbundet för homosexuellas, bisexuellas, transpersoners och queeras rättigheter*, bedanken voor het gebruik van hun archief. De afbeeldingen in dit artikel zijn opgenomen met toestemming van Elisabeth Ohlson.
- 2 LHBT staat voor lesbisch, homoseksueel, biseksueel en transgender.
- 3 Halberstam schreef veel boeken onder de voornaam 'Judith'. Zijn meest recente boek *Gaga Feminism* (2012) werd uitgebracht onder J. Jack Halberstam. Deze wissel in wat over het algemeen als een vrouwelijke en mannelijke naam wordt gezien levert vragen op over het persoonlijk voornaamwoord dat Halberstam preferereert. Op zijn blog geeft hij aan hier geen eenduidig antwoord op te kunnen geven: <http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/>. In dit artikel gebruik ik bij gebrek aan genderneutrale varianten in de Nederlandse taal het persoonlijk voornaamwoord 'hij' en het bezittelijk voornaamwoord 'zijn'. Deze keuze is gebaseerd op de meest recente eigenaam 'Jack' die ik interpreteer als een mannelijke eigenaam.
- 4 Cisgender wil zeggen dat iemand geen discrepantie ervaart tussen de eigen genderidentiteit en het biologisch geslacht dat men bij de geboorte had.
- 5 Alle bijbelcitaties zijn afkomstig uit de Nieuwe Bijbelvertaling (2004).

## Literatuur

- Ahlström, G. (1999),  
*Ecce Homo: Berättelsen om en utställning*, Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Ahmed, S. (2006),  
*Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham/London: Duke University Press.
- Bos, D.J. (2010),  
*De aard, de daad en het Woord: een halve eeuw opinie- en besluitvorming over homoseksualiteit in protestants Nederland, 1959-2009*, Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Bracke, S. (2008),  
 Conjugating the Modern/Religious, Conceptualizing Female Religious Agency: Contours of a 'Post-Secular' Conjunction, in: *Theory, Culture and Society*, 25 (6), 51-67.

- Braidotti, R. (2008),  
 In Spite of the Times: the Postsecular Turn in Feminism, in: *Theory, Culture and Society*, 25 (6), 1-24.
- Butler, J. (1990),  
*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York: Routledge.
- Butler, J. (1993),  
*Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, London/New York: Routledge.
- Elhorst, W. & T. Mikkers (2013),  
*Coming-Out Churches: gids voor kerk en homo*, Zoetermeer: Meinema.
- Halberstam, J. (2005),  
*In A Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press.
- Halberstam, J. (2011),  
*The Queer Art of Failure*, Durham/London: Duke University Press.
- Haraway, D. (1985),  
 Manifesto for cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980s, in: *Socialist Review*, 80, 65-108.
- Morgan, D. (1998),  
*Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*, Berkeley/Los Angeles/Londen: University of California Press.
- Shildrick, M. (2002),  
*Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*, London: Sage.
- Smelik, A. (1998),  
 Gay and Lesbian Criticism, in: Hill, J. en P. Church Gibson (red.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, 135-147.
- Ward, G. (2002),  
*Cities of God*, Londen en New York: Routledge.
- Woodhead, L. (2007),  
 Sex and Secularization, in: Loughlin G. (red.), *Queer Theology: Rethinking the Western Body*, Oxford: Blackwell Publishing, 230-244.