

Madonna's kruisiging: van theatraal passiespel tot publiek steekspel¹

Anne-Marie Korte*

Madonna's kruisigingsscène: een fel omstreden passiespel

In de zomer van 2006 presenteerde Madonna, Amerika's grootste vrouwelijke popster aller tijden, de show *Confessions on a Dance Floor*, waarmee ze maandenlang door de Verenigde Staten en Europa toerde. In haar show was een kruisigingsscène opgenomen die onmiddellijk veel stof deed opwaaien, en die werd beschouwd als een ultieme provocatie. Madonna verscheen in deze scène terwijl ze aan een enorm, zilver oplichtend discokruis hing. Ze droeg een doornenkroon op haar hoofd, en ze zong haar bekende song *Live to Tell*, ditmaal in een met orgelmuziek doordrenkt, 'kerkelijk' getint arrangement. Aan het eind van dit nummer kwam ze van het kruis af en knielde in een houding van gebed op het podium. Achter haar werden op een groot scherm beelden geprojecteerd van Afrikaanse AIDS-wezen en teksten weergegeven uit het Nieuwe Testament, de bekende uitspraken van Jezus uit Matteüs (25, 35-36): 'Want ik had honger en jullie gaven mij te eten, ik had dorst en jullie gaven mij te drinken. Ik was een vreemdeling, en jullie namen mij op, ik was naakt, en jullie kleedden mij. Ik was ziek en jullie bezochten mij, ik zat gevangen en jullie kwamen naar mij toe.' Madonna liet al deze uitspraken achter zich afbeelden, tot en met: 'Alles wat jullie gedaan hebben voor een van de onaanzienlijksten van mijn broeders, dat hebben jullie voor mij gedaan.'

Vanaf het moment dat deze show werd opgevoerd werd deze kruisigingsscène mikpunt van heftige kritiek. De scène werd in de grote publieksmedia gehekeld, beschimpt en afgedaan als pompeus en melodramatisch.² De beschuldigingen aan Madonna's adres varieerden van grootheidswaanzin en slechte smaak tot godslastering en heiligschennis. Deze kritiek kwam voornamelijk van religieuze instellingen en organisaties, eerst in de V.S. maar al snel ook in Europa vanuit de verschillende landen waar Madonna zou gaan optreden. In Rome spraken katholieke, islamitische en joodse leiders zich gezamenlijk uit tegen de opvoering van haar kruisigungsact op een zondag in Rome, vlakbij het Vaticaan. De rooms-katholieke leiders noemden haar act

* *Universiteit Utrecht*, A.J.A.C.M.Korte@uu.nl

oneerbiedig, provocerend en een wansmakelijke publiciteitsstunt en zij trachten het optreden te verbieden: ‘Met een doornenkroon op aan een kruis hangen als een moderne Christusfiguur is absurd. Zo’n act opvoeren in de bakermat van het christendom heeft veel weg van godslastering.’³ De Vaticaanse kardinaal Ersilio Tonini noemde Madonna’s kruisigingsact ‘openlijk vijandig’ jegens de Rooms-Katholieke Kerk. Maar ook andere christelijke kerken oordeelden negatief over Madonna’s act. De Russisch-Orthodoxe Kerk veroordeelde de act als godslasterlijk en Margot Kässmann, de lutherse bisschop van Hannover en de eerste vrouw ooit die in Duitsland deze hoge kerkelijke positie bekleedde, verklaarde dat ‘jenzelf in de plaats van Jezus stellen een buitengewone vorm van zelfoverschatting is’.⁴ Ook in Nederland riep Madonna’s kruisigingsact afkeurende reacties op, en werden er door christelijke politici (SGP-jongeren) pogingen in het werk gesteld de show te verbieden. Zij deden daarvoor een beroep op de toenmalige minister van Justitie Donner, die de groepering doorverwees naar de civiele rechtspraak.

In reactie op de aanhoudende stroom van kritiek liet Madonna een officiële verklaring publiceren waarin zij de rol van de kruisigingscène in haar show toelichtte, en waarin zij zich teweer stelde tegen de ‘misverstanden’ die haar verschijning op het kruis had opgeroepen. Zij verklaarde dat zij met deze enscènering aandacht wilde vragen voor het blijvende belang van de strijd tegen AIDS. Met haar performance wilde ze mensen oproepen zich te bekommeren om de miljoenen Afrikaanse AIDS-wezen, een boodschap die volgens Madonna geheel in de geest van Jezus’ leer is. Volgens haar moest haar act worden gerelateerd aan het opnemen van je kruis zoals dat in Bijbelse termen wordt genoemd. Ze beschouwde haar optreden niet als antichristelijk, en evenmin als heiligschennis of godslastering. ‘Het is mijn appèl aan het publiek om elkaar als medemens te helpen. Ik geloof met heel mijn hart dat als Jezus nu zou leven, hij hetzelfde zou doen.’⁵ Zij eindigde haar verklaring met de oproep geen oordeel te vellen zonder de show te hebben gezien. De gehele tekst van haar verklaring luidde als volgt:

“I am very grateful that my show was so well received all over the world. But there seem to be many misinterpretations about my appearance on the cross and I wanted to explain it myself once and for all.

There is a segment in my show where three of my dancers ‘confess’ or share harrowing experiences from their childhood that they ultimately overcame. My ‘confession’ follows and takes place on a Crucifix that I ultimately come down from. This is not a mocking of the church. It is no different than a person wearing a Cross or ‘Taking Up the Cross’ as it says in the Bible. My performance is neither anti-Christian, sacrilegious or blasphemous. Rather, it is my plea to the audience to encourage mankind to help one another

and to see the world as a unified whole. I believe in my heart that if Jesus were alive today he would be doing the same thing.

My specific intent is to bring attention to the millions of children in Africa who are dying every day, and are living without care, without medicine and without hope. I am asking people to open their hearts and minds to get involved in whatever way they can. The song ends with a quote from the Bible's Book of Matthew: 'For I was hungry and you gave me food. I was naked and you gave me clothing. I was sick and you took care of me and God replied, "Whatever you did for the least of my brothers... you did it to me.'

Please do not pass judgment without seeing my show.⁶

Blasfemie, religieuze 'opdringerigheid' en de strijd om de publieke ruimte

Madonna's kruisigingscène en de uiteenlopende reacties hierop bestudeer ik als onderdeel van een breder onderzoek naar actuele kunstuitingen die beticht worden van blasfemie of heiligschennis. Het betreft hier een onderzoek op het snijpunt van religiewetenschap, cultuurfilosofie en genderstudies. Eigentijdse beschuldigingen van blasfemie, te beginnen met de fatwa van Ayatolla Khomeini over Salman Rushdie's *Satanic Verses* in 1989, spelen een eigen rol in de groeiende en nieuwe publieke presentie van religie in de moderne westerse cultuur.⁷ Aantijgingen van heiligschennis, maar ook aanklachten tegen 'misplaatste' uitingvormen en invloed van religie in de moderne seculiere samenleving, maken deel uit van de toegenomen publieke aandacht voor religie, die samenhangt met de inkrimping van het institutionele christendom en de toename van niet-westerse, individuele en nieuwe vormen van religie. Actuele beschuldigingen van heiligschennis, evenals aanklachten tegen 'opdringerige' religieuze manifestaties hebben in veel gevallen te maken met identiteitsprofilering en identiteitspolitiek die zich doelbewust afspelen in de publieke ruimte, en waarbij het claimen van – bepaalde vormen van – *verschil* tussen religie en moderne seculiere westerse cultuur centraal staat. Aantijgingen van blasfemie, evenals het verweer daartegen en de debatten en tegenaanklachten die hierdoor uitgelokt worden, kunnen in deze zin als seismografieën gezien worden van de strijd om macht, zichtbaarheid en erkenning in de publieke ruimte, die gevoerd wordt aan de hand van de vraag wat religie 'echt', 'eigenlijk' en 'zuiver op de graad' is, zowel in positieve als in negatieve zin. De concrete details van deze beschuldigingen, zoals de locatie, de aanleiding, het verloop en de afloop, en de rol van (groepen van) betrokkenen en van de media spelen in mijn onderzoek een belangrijke rol.

Want het ‘wat’ van wat hier als ‘geschonden heiligheid’ – of ter andere zijde, als ‘geschonden vrijheid’ – wordt beschouwd en geclaimd is onlosmakelijk verbonden met het ‘hoe’ en ‘waarom’ van deze eigentijdse conflicten.

Het gaat mij in dit onderzoek niet om de vraag of in het geval van Madonna’s kruisigingscène van blasfemie sprake is (zoals velen van haar critici stellen), of omgekeerd, van een oprechte religieus geïnspireerde performance (zoals Madonna in haar eigen verklaring lijkt te claimen). Ik zie Madonna als een buitengewoon succesvolle zakenvrouw en als een gedreven artieste met een breed, opmerkelijk, en per definitie controversieel oeuvre. Haar voortdurende en opzettelijke pogingen om te choqueren en te provoceren zijn een vorm van aandachttrekkerij die horen bij haar beroep als uitvoerend artiest.⁸ Zoals een kritische journalist opmerkt: ‘Madonna doet meer dan getuigen van haar tijd, ze is een actieve reflectie daarop, ze is een beeldenstormer en haar esthetiek is wars van “goede smaak”. Ze werpt zich op de trends van het moment met een vampier-achtige honger, haalt ze door haar geheel eigen molen en werpt ze dan in het gezicht van de gevestigde orde.’⁹

Wat ik wil weten is waarom precies *deze* *enscènering* van een kruisigingsscène zoveel commotie en controverse oproept, en waar dat nu precies aan ligt. Tenslotte is de christelijke kruisiging een van de meest afgebeelde en tegelijk ook een van de meest creatief en controversieel bewerkte religieuze voorstellingen in de westerse kunst en cultuur, en bestaan er al lange tradities van de opname van het passieverhaal in de volksdevotie en -cultuur, de literatuur, het theater en de film.¹⁰

Het feit dat juist deze creatie van Madonna zo aanstootgevend wordt gevonden heeft in ieder geval veel te maken met haar grote bekendheid en haar persoonlijke reputatie, en met de sterk gestileerde vrouwelijkheid en seksualiteit in haar optredens waarmee iedereen haar al bij voorbaat associeert. Voorts is het feit dat zij als vrouw de hoofdrol in het christelijke passiespel vervult op zichzelf al meer dan voldoende aanleiding voor heftig afwijzende reacties. Over deze aspecten van Madonna’s kruisigingscène heb ik elders gepubliceerd.¹¹ Hier gaat het mij om de vraag hoe de omstredeheid van deze scène samenhangt met de *enscènering* en heropvoering van deze scène in verschillende publieke ruimtes met hun bijbehorende mediapraktijken. Ik wil achterhalen, hoe Madonna’s passiespel onderwerp is geworden van de strijd om macht, zichtbaarheid en erkenning in de publieke ruimte. Ik licht de strekking van deze vraagstelling eerst nader toe.

Madonna's kruisiging als mediaspektakel

Onder de vele commentaren en besprekingen die ik inmiddels heb gezien van Madonna's optredens en betekenis trof me de analyse van Akbar Ahmed, antropoloog van de hedendaagse islam. Momenteel is hij hoogleraar in de sociologie te Washington en hij was lange tijd adviseur van de conservatieve regeringen in de V.S. In zijn boek *Postmodernism and Islam: Predicament and Promise* (1992) deed hij de opmerkelijke en vaak geciteerde uitspraak dat "de Islam vandaag de dag niet zozeer wordt bedreigd door Jezus, maar door Madonna."¹² Met deze uitspraak vat hij zijn visie samen op het wereldwijde effect van de commerciële westerse massamedia, die volgens hem het werkelijkheidsverstaan en de alledaagse leefwereld ingrijpend veranderen. In navolging van de Franse cultuur- en mediafilosoof Baudrillard betoogt Ahmed dat de massamedia een alternatieve (virtuele of hyper) werkelijkheid creëren die de plaats inneemt van de traditionele culturele en religieuze leefwerelden. Deze virtuele werkelijkheid draait om gebruiks- en consumptiewaarde, verwijst alleen naar zichzelf, en ontvreemdt het zicht op en het contact met de werkelijkheid in al haar complexiteit en meerduidigheid. De popster Madonna, de onovertroffen meesteres van de westerse populaire beeld- en geluidcultuur en van de entertainmentindustrie die deze cultuur wereldwijd verspreidt, is voor Ahmed het voorbeeld bij uitstek van deze overname. Hierdoor worden volgens hem de traditionele en lokale leefwerelden van de Islam, maar ook van andere religies verdrongen en uitgewist.

Wat ik opmerkelijk vind in dit betoog is dat Ahmed niet zoals de meeste critici of bestrijders van Madonna zijn pijlen richt op de persoon, de motieven, de intenties, de levensgeschiedenis, of de morele integriteit van Madonna, iets wat in de westerse pers en media al sinds het midden van de tachtiger jaren bon ton is. Voor Ahmed is namelijk niet Madonna als individuele persoon of artiest het probleem. Zijn kritiek betreft het *medium* dat zij zo buitengewoon bedreven gebruikt, te weten het 'materialistische entertainment' dat zij scheidt met behulp van de massamedia, de populaire beeldcultuur en de massale muziekpodia. Ik vind dit een interessante visie, niet vanwege de sombere conclusies, want die deel ik niet, maar vanwege de invalshoek die Ahmed gebruikt en zijn focus op mediapraktijken en -effecten. Deze invalshoek maakt het mogelijk enige afstand te nemen van de gevestigde kritiek op Madonna die steeds weer inzoomt op haar specifieke achtergrond (haar streng katholieke afkomst), haar persoonlijke motieven (haar geldingsdrang en winstbejag) en haar psychologische ontwikkeling (het verlies van haar moeder op heel jonge leeftijd). Deze gevestigde kritiek draait in laatste instantie,

naar goed christelijk gebruik, steeds weer om de vraag naar Madonna's recht-schapenheid c.q. haar verdorvenheid. Aan Madonna's verdediging te zien die ik zojuist toonde heeft dit tot effect dat Madonna zichzelf eveneens publiek-lijk in termen van goede intenties en oprechte bedoelingen denkt te moeten rechtvaardigen voor haar artistieke projecten en keuzes.

Akbar Ahmeds invalshoek nodigt uit tot een andere benadering van Madonna's kruisigingscène. Dit brengt mij ertoe te kijken naar de verschil-lende ruimtes waarin deze act is opgevoerd, hernomen, besproken en beoor-deeld, en te letten op de verschillende mediapraktijken en -effecten die deze act in het leven roept. Welke rol spelen deze verschillende ruimtes en de bijbe-horende mediapraktijken in het omstrede raken van deze kruisigingscène? De aandacht voor Madonna's performance heeft zich in 2006 bewogen van de artistieke en theatrale ruimte van de concertzalen naar de virtuele ruimte van de DVD, videoclip en de filmpjes op internet en vervolgens naar de ruimte van het publieke debat in kranten, t.v. en discussiefora en *communities* op het internet. In deze verspreiding is de performance van Madonna steeds meer omstrede geworden of in ieder geval als zodanig bestempeld geraakt. Hoe zich dat precies heeft voltrokken bekijk ik hier. Ik vergelijk Madonna's kruisi-gingscène daarvoor ook met enkele andere gevallen van omstrede artistieke uitbeelding van een vrouwelijke gekruisigde uit de afgelopen tijd, en ga daar-bij eveneens in op de rol die de verschillende ruimtes en media spelen waarin deze afbeeldingen of voorstellingen zijn ge- of vertoond.

1. Madonna's kruisigingscène in de theatrale ruimte: empowerment en eigentijdse spiritualiteit

Ik kijk als eerste naar de vormgeving en uitwerking van Madonna's kruisi-gingscène in de theaterruimte en op het poppodium. De scène maakt deel uit van een theatershow, op tournee uitgevoerd ter ondersteuning van een in 2005 uitgebrachte C.D., beide met *Confessions on a Dance Floor* als thema. Het thema 'confessions' (bekenntnissen of belijdenissen) krijgt in de songs en in de show gestalte in een aantal persoonlijke onthullingen, zowel van Madonna zelf als van de dansers en zangers die meewerken aan deze shows. Deze ont-hullingen, verteld als persoonlijke getuigenissen, zijn er op gericht psychi-sche en fysieke *empowerment* teweeg te brengen bij de toehoorders: het gaat hier om zaken zoals ballast afleggen, meer jezelf worden, kritisch durven zijn tegenover je omgeving en vooral tegenover dwingende politieke en religieuze machtstructuren, je eigen verwondingen benoemen, en je aandeel in het

verwonden en verwaarlozen van anderen onderkennen. Madonna engageert zich, gezien haar keuze van deze getuigenissen, daarbij in het bijzonder met homo's, met slachtoffers van seksueel en raciaal geweld, en nu dus ook uitdrukkelijk met AIDS-slachtoffertjes in Afrika.

Binnen de show heeft de kruisigingscène een tamelijk organische plaats; het is een onderdeel van een serie scènes en songs die heel direct gaan over persoonlijke bevrijding, religieuze belemmeringen en religieuze inspiratie. Daarbij wordt in beeld, tekst, beweging en zang verwezen naar zowel het christendom, het jodendom als de islam. Dit vormt samen een aparte afdeling in haar show, genaamd 'Bedoeïen'. In dit deel brengt Madonna een aantal expliciete boodschappen over tolerantie, naastenliefde en maatschappelijke verantwoordelijkheid voor het voetlicht. De kruisigingscène wordt op deze wijze verbonden met verschillende thema's en associaties van de gehele show.

Maar bovenal is deze scène een performance in de setting van een theater en een massaal popconcert en daarmee doet deze scène dus een beroep op een intense, meervoudige zintuiglijke ervaring. Het gaat om *Confessions* op een *Dance Floor*, en de aanwezigen worden uitgenodigd en aangevuurd om er ook zelf een dansfeest van te maken.

Fansites maken duidelijk hoe groot de impact is van deze show op de aanwezigen. De religieuze afdeling in de show, waar de kruisigingscène deel van uitmaakt, blijkt hierin een grote en zeer positieve rol te spelen. Zelfs doorgewinterde muziekcritici die aanwezig waren om deze show professioneel te verslaan hebben opgemerkt dat door deze thematiek en Madonna's opzweepende vormgeving daarvan onder het publiek een soort 'religieuze oefening' aan de gang leek te zijn, alsof de concertruimte zelf één grote 'yoga-ashram' werd, zoals een criticus het typeerde.

In dit opzicht bracht deze show een vorm van eigentijdse spiritualiteit teweeg, die volgens religieonderzoekers als bijvoorbeeld Paul Heelas en Linda Woodhead gekenmerkt wordt door zaken als groepsvorming, persoonlijke empowerment, zich erkend en bevestigd voelen en aangesproken worden op een groter verband dan alleen het eigen bestaan.¹³ Het publiek dat deze shows bijwoonde, bestond overigens niet voornamelijk uit vrouwen boven de veertig, de categorie die volgens godsdienstsociologen verreweg de grootste groep vormt onder de deelnemers aan 'eigentijdse spiritualiteit'.¹⁴ Naar Madonna's shows kwam juist een veel gemengder en jonger publiek, waaronder ook veel jonge mannen die op de fansites uitvoerig verslag deden van hun ervaringen bij deze concerten.

Het is, concluderend, het meest opmerkelijk dat onder degenen die vanuit hun eigen aanwezigheid bij de show verslag deden, dus zowel de fans als de

muziekcritici, niemand de kruisigingscène er apart uitlichtte om deze kritisch te belichten of te veroordelen. De meningen verschilden wel over het belang van deze scène: voor sommigen vormde deze het emotionele hoogtepunt van de show, voor anderen is het eerder een wat saaier onderdeel daarvan, een verplicht nummer in de stijl van 'popster doet oproep voor het goede doel'. Maar deze scène springt er voor de bezoekers van de show niet apart boven uit en was onder hen ook geen onderwerp van debat of verschil van mening. Binnen de theatrale werkelijkheid die Madonna met haar show opriep, vormde de kruisigingscène een vanzelfsprekend en voor zich sprekend onderdeel, dat geen aparte status of betekenis heeft, en geen discussies uitlokte over rechtzinnigheid of over de rol van religie als zodanig.

2. Madonna's kruisigingscène in de nieuwe elektronische media: bewondering, uitwisseling en interpretatie

Als we een blik werpen op de mediaruimte van internet en eigentijdse communicatienetwerken komt de uitwerking en doorwerking van deze show en deze scène op een andere manier in beeld. Degenen die de show bijwoonden communiceerden op fansites met elkaar, stuurden zelfgemaakte foto's en filmpjes door (in de regel betrof dit vooral de fans van Madonna) en zij traden corrigerend op tegenover de beeldvorming die over de show ontstond, met name tegenover degenen die meningen verkondigden zonder de show te kennen. Toen bijvoorbeeld de show op film en DVD beschikbaar kwam en verschillende televisiezenders in de V.S. en Europa weigerden om het gedeelte met de kruisigingscène uit te zenden, werd deze scène onmiddellijk op *YouTube* gezet en werd de link daarheen via *mailinglists* en andere media verspreid.

Op een aantal van de *fansites* valt te zien dat, in reactie op de commotie over de kruisigingscène waarvan de conventionele media getuigden, Madonna's kruisigingsact veel waardering en bewondering opriep, iets waar nauwelijks aandacht aan is besteed in de conventionele publieksmedia. Wel werd op de *fansites* veel gediscussieerd over de authenticiteit en de oprechtheid van Madonna's kruisigingscène en haar motieven. Het feit dat Madonna direct na haar *Confessions*-toernee een AIDS-weesje uit Malawi adopteerde – dat overigens niet volledig wees bleek te zijn – is zowel gezien als een bewijs voor de oprechtheid van haar intenties, als voor het tegendeel.

Nog een andere mediasetting waarin deze show en de kruisigingscène in het bijzonder zijn hernomen bestaat uit een circuit van commentatoren en wetenschappers op internet. Zij discussieerden met elkaar over de vormgeving

van deze scène, en wierpen de kwestie op in welke beeld- en theatertradities Madonna geplaatst moet worden, en in hoeverre Madonna al of niet bewust zaken uit deze beeld- en mediatrادات overneemt. Hier gaat het bijvoorbeeld om de vraag of Madonna's kruisigingsscène als een postmoderne vorm van het christelijke passiespel kan worden gezien, of hoe de vormgeving van haar scène aansluit op de film- en fotografietraditie van gekruisigde vrouwen (die zich op de grens van pornografie en erotische kunst bevindt).¹⁵ Ook de kwestie hoe Madonna's enscènering zich verhoudt tot de gestalte van de gekruisigde vrouw in de christelijke iconografie is hier ter sprake gekomen.¹⁶

Concluderend, in de ruimte van de nieuwe elektronische media en communicatienetwerken is Madonna's kruisigingsscène door bewonderaars aan elkaar doorgespeeld, door sympathisanten verdedigd en van de 'juiste' interpretatie voorzien, en is deze scène door geïnteresseerde commentatoren en wetenschappers in bredere interpretatiekaders geplaatst. Daarbij beklemtoonden deze laatsten juist niet het unieke en afwijkende ervan, maar lieten zij het normale en het acceptabele van deze scène zien door deze in verband te brengen met gevestigde religieuze, kunstzinnige en culturele tradities.

3. Madonna's kruisigingsscène in de conventionele publieksmedia: iconisering en kritiek

Wat onderhand duidelijk zal zijn geworden: Madonna's kruisigingsscène is pas volop omstreden geraakt en als aanstootgevend gebrandmerkt in het publieke debat dat zich afspeelde in de conventionele media van kranten, televisie en interactieve nieuwssites. Hier is felle kritiek geuit, zijn veroordelingen uitgesproken, en is de oproep gedaan om de opvoering of uitzending te verbieden. Hier vinden we ook af en toe bijdragen van mensen die Madonna's optreden verdedigden, of die opriepen om de toon van het debat te matigen.

Wat voor dispuut/geschil over deze kruisigingsscène is dit? Het is niet gebaseerd op (kennis van) de show zelf, maar op beelden en iconen daarvan, en op interpretaties en uitspraken van anderen daarover. Steeds weer zien we hier de afbeelding geciteerd van Madonna op het blinkende discokruis: dit beeld is volledig losgesneden geraakt van de verdere inhoud en opvoering van deze show. De standpunten en stellingnamen tegenover deze kruisigingsscène zijn vooral gekomen van kerkelijke en religieuze leiders, religieuze organisaties, en van columnisten, die Madonna's show aangrepen om een duidelijk religieus of politiek standpunt in te nemen. De toon is in de meeste gevallen zeer afwijzend en veroordelend, en inhoudelijk richtte men zich op Madonna's

moreel verwerpelijke gedrag in deze scène, dat meestal met de term heiligschennis werd aangeduid.

Om nog wat scherper in beeld te krijgen wat hier op het spel staat, maak ik hier een vergelijking met de aanstoot die de afgelopen twee decennia is genomen aan een aantal kunstwerken van vrouwelijke kruisiging die respectievelijk in kerkelijke en in museale ruimten te zien zijn geweest.

Omstreden Christabeelden en -schilderijen in de publieke en kerkelijke ruimte

Een bijzonder voorbeeld van omstreden artistieke afbeeldingen van een gekruisigde vrouw die ik hier vergelijk met de lotgevallen van Madonna's passiespel zijn de *Christa*-beelden en -schilderijen uit het laatste kwart van de twintigste eeuw. Het gaat hier om kunstwerken die zijn gemaakt in het kader van de politieke, culturele en religieuze emancipatie van vrouwen in de westerse wereld. Het is geen religieuze kunst: de afbeeldingen zijn niet bedoeld als object van devotie of meditatie, noch voor gebruik of plaatsing in een kerk of gebedsruimte. Volgens hun makers zijn het individuele, creatieve herenningen van het centrale christelijke symbool van de kruisiging. Ik noem hier met name het bronzen beeld *Christa* van de Amerikaanse Edwina Sandys (1974),¹⁷ het bronzen *Crucified Woman* van de Canadese Almuth Lutkenhaus-Lackey (1976)¹⁸ en het driedimensionele paneel *Bosnian Christa* van de Britse Margaret Argyle (1993).¹⁹

Al deze *Christa*'s ontketenden verontwaardigde reacties. Ik focus hier op de reacties op Sandys' *Christa*, oorspronkelijk uit 1974.²⁰ Van de genoemde kunstwerken werd dit bronzen beeld als eerste openbaar tentoongesteld. Zolang dat in *galleries* of lokale musea gebeurde was er niets aan de hand. De commotie ontstond pas tien jaar later, in 1984, toen dit beeld tijdens de Goede Week in een kerkelijke context werd getoond, namelijk naast het hoofdaltaar in de Episcopale Kathedraal van St. John the Divine in de stad New York. Het beeld riep zeer emotionele reacties op bij voor- en tegenstanders en het debat werd steeds verhitter door de bijdragen van geestelijken en publicisten ter beider zijde. Tegenstanders verklaarden het beeld 'symbolisch verwerpelijk' en 'theologisch en historisch gezien onverdedigbaar' omdat het een naakte, lijdende vrouw aan het kruis uitbeeldde.²¹ Voorstanders voerden juist aan dat het beeld de toeschouwer confronteerde met de inclusiviteit en de diepte van de theologische betekenis van Jezus Christus' belichaming van God.²² Na elf dagen werd het beeld vanwege voortdurende demonstraties verwijderd. Zes

maanden later deden zich soortgelijke taferelen voor in Californië, toen het beeld werd tentoongesteld in de Memorial Chapel van Stanford University.

Twee aspecten vallen hier op. Ten eerste werden de kunstwerken pas controversieel toen ze in een kerkelijke of liturgische ruimte werden geplaatst, wat met alle een aantal keren is gebeurd. Geen van de kunstwerken veroorzaakte een controverse bij expositie in andere openbare ruimtes, zoals een museum of galerie. Pas in een expliciete religieuze context was er sprake van een controverse, die onmiddellijk ook brede media-aandacht kreeg. Ten tweede bleken de gewraakte kunstwerken binnen diezelfde religieuze context in staat een productief theologisch debat aan te zwengelen over de betekenis van het kunstwerk. De drie kunstwerken werden alle blasfemisch gevonden omdat ze Christus van sekse veranderden en ze het goddelijke in verband brachten met het naakte lichaam en de seksualiteit van vrouwen. Maar alle drie de kunstwerken werden ook gewaardeerd omdat ze nieuw licht werpen op de kerngedachte van het christelijke geloof dat God mens is geworden en deelt in het leven en het lijden van de mensheid. Want de vrouwelijke Christus spreekt de gedachte tegen dat alleen een mannelijke gestalte het menselijke lijden kan symboliseren en 'dragen', en brengt het feitelijke maar vaak veronachtzaamde lijden van vrouwen direct onder ogen. Vermoedelijk hebben deze kunstwerken een dergelijk tweevoudig effect teweeg kunnen brengen omdat ze in een zeer abstracte en ingetogen stijl zijn uitgevoerd. Zo uitgebeeld vertonen deze *Christa's* grote gelijkenis met het lijdende lichaam van Christus, en in deze versmelting van beelden lijkt het gekruisigde vrouwenlichaam haar voornamelijk seksuele bijbetekenis te ontstijgen. Deze subtiele iconoclastische vormgeving heeft de acceptatie van deze *Christa's* zeker bevorderd. Maar mijns inziens betreft het hier een zeer ongewone en unieke uitkomst van de controverse over dit type kunstwerken, die ook alleen binnen het specifieke en afgegrensde kader van de kerkelijke en liturgische ruimte kon worden uitgevochten en opgelost.

Aanstootgevende feministische 'religieuze' kunstwerken in de museale ruimte

Een heel ander soort confrontatie speelde zich evenwel af bij een aantal meer recente omstrede kunstwerken van dit type waarbij de controverse niet in te dammen viel en uiteindelijk ook onophefbaar bleek. Het gaat hier om kunstwerken die duidelijk verwijzen naar bekende en geliefde religieuze afbeeldingen en waarin performatieve kunst een centrale rol speelt: de makers spelen

ook zelf een herkenbare rol in de afbeelding. Als voorbeelden noem ik hier *Ecce homo* (1998) van de Zweedse kunstenares Elisabeth Ohlson, *Yo mama's last supper* van Renee Cox (1999)²³ en *Our Lady (of Guadalupe)*²⁴ van Alma López (2001).²⁵ Opnieuw gaat het hier om werken van kunstenaressen die gender- en rassenongelijkheid aansnijden in hun kunst. Zij doen bovendien expliciet een beroep op hun religieuze en etnische achtergrond, en betrekken ook hun seksuele voorkeuren in hun werk.

Yo mama's last supper van Renee Cox was van februari tot april 2001 te zien in het Brooklyn Museum of Art in New York. Cox is een zwarte kunstenares van Jamaicaanse afkomst met een rooms-katholieke achtergrond die in fotokunst is gespecialiseerd, en in New York City woont en werkt. *Yo mama's last supper* is een vijfluik dat bestaat uit een gefotografeerd *Laatste Avondmaal* naar het gelijknamige werk van Da Vinci, met bekende zwarte kunstenaars in de rol van de apostelen en met Cox zelf, volledig naakt, als Jezus Christus. Met dit werk wilde de kunstenares vraagtekens plaatsen bij de manier waarop vrouwen en zwarten buiten de afbeeldingen en de machtstructuur van de christelijke kerk, en dan met name de Rooms-Katholieke Kerk, zijn gehouden.

Het paneel was al een keer eerder tentoongesteld tijdens de Biënnale van 1999 in Venetië, waar het, zonder veel ophef te creëren, in een rooms-katholieke kerk werd geëxposeerd. Die ophef ontstond wel toen het in het voorjaar van 2001 samen met andere werken van Cox te zien was in een overzichtstentoonstelling van het werk van zwarte fotografen (*Committed to the Image: Contemporary Black Photographers*) in het Brooklyn Museum. Dit museum was al eerder beticht van godslastering: twee jaar daarvoor had burgermeester Rudolph Giuliani van New York geprobeerd een deel van de subsidie aan dit museum in te trekken vanwege het exposeren van Chris Ofili's controversiële schilderij *The Holy Virgin Mary*, waarin, naar verluid, olifantenpoep was verwerkt.

Ditmaal beschuldigde burgemeester Giuliani het museum van 'anti-katholicisme' vanwege Cox' *Last Supper*. Het conflict liep hoog op. Lokale functionarissen van de Rooms-Katholieke Kerk en de Catholic League for Religious and Civil Rights, de nationale katholieke vereniging voor religieuze- en burgerrechten, sloegen de handen ineen om het werk te veroordelen, terwijl Renee Cox haar eigen werk zeer welsprekend verdedigde in vraaggesprekken in de pers en op televisie.²⁶ Het getouwtrek leidde ertoe dat Giuliani een commissie in het leven riep om zedelijkheidsnormen vast te stellen voor musea die in aanmerking komen voor gemeentelijke subsidie.

Ongeveer tegelijkertijd, in het voorjaar van 2001, exposeerde de Mexicaans-Amerikaanse kunstenares Alma López haar *Our Lady* in het International

Museum of Folk Art in Santa Fe, New Mexico, als onderdeel van een tentoonstelling met de naam *CyberArte: Tradition Meets Technology*. De in Mexico geboren, rooms-katholieke López groeide op in Los Angeles, waar ze kunstnares en verteller werd, daarbij gebruik makend van verf, fotografie en video. Naast lesbische thema's stelt ze in haar werk net als Cox emancipatoire en etnische vraagstukken aan de orde. *Our Lady*, een digitale fotocollage van de Heilige Maagd van Guadalupe, erkent en herneemt de geschiedenis van de Maagd Maria als symbool van vrijheid en gelijkheid voor Mexicaanse en Mexicaans-Amerikaanse christenen.

López kopieerde de klassieke devotieplaatjes van Onze Lieve Vrouwe van Guadalupe, maar beeldde de Maagd af als een moderne 'Chicana' (Mexicaans-Amerikaanse) naar haar eigen beeld, gekleed in een bikini, en verving de mannelijke engel aan de voeten van Maria door een vrouw met blote borsten, aldus zinspelend op haar lesbische relaties. Ook in dit geval lanceerden lokale rooms-katholieke leiders en de nationale Catholic League een gezamenlijke protestcampagne tegen het 'verwerpelijke, beledigende en zelfs godslasterlijke' kunstwerk. Zij eisten de onmiddellijke verwijdering van het werk uit het museum en het aftreden van de betrokken museumdirecteuren. Lokale politici mengden zich in de strijd en dreigden de geldkraan dicht te draaien. De museumdirectie hield voet bij stuk, verdedigde de expositie van *Our Lady* en organiseerde een openbaar debat over de controverse, maar moest uiteindelijk de hele tentoonstelling voortijdig beëindigen.²⁷

Beide kunstwerken werden dus het afgelopen decennium tentoongesteld in musea in grote Amerikaanse steden en werden het doelwit in de zogenoemde cultuuroorlog van religieus rechts tegen het met openbaar geld subsidiëren van 'aanstootgevende' en 'godslasterlijke' kunst. De protesten tegen het exposeren van dit soort kunst kwamen van goed georganiseerde groepen rooms-katholieken die niet eisten dat deze kunstwerken uit gewijde of liturgische ruimtes werden verwijderd, maar uit openbare musea die overheidssteun ontvingen. De aanstoot die deze groepen namen aan de kunstwerken had meer te maken met hun identiteit als rooms-katholieken in het algemeen, dan met hun persoonlijke geloofsovertuiging of hun godsdienstige dogma's. Zij verweten de openbare musea een antikatholieke houding en een gebrek aan respect voor religie, daarmee aangevend dat hun belangen rechtstreeks verband hielden met identiteitspolitiek en de publieke erkenning en zichtbaarheid van rooms-katholieken en andere christenen in de huidige multiculturele, multireligieuze samenleving.

Het opmerkelijke is dat ze deze vrij algemene verwijten en aantijgingen van antikatholicisme en oneerbiedigheid specifiek in verband brachten met

kunstwerken die een link leggen tussen Jezus Christus of de Maagd Maria en zwarte vrouwelijke lichamelijkeheid (die ze als seksueel of pervers ervoeren). Naar mijn mening werd deze selectie bekrachtigd door de individuele herkenbaarheid van de kunstenares en de andere personages in deze kunstwerken. Deze herkenbaarheid geeft het idee dat 'gewone mensen' zichzelf centraal zetten in een artistiek spel met heilige scènes, waardoor de meer verheven en ontzagwekkende aspecten van de religie verduisterd raken. Het feit dat het conflict over deze kunstwerken onverzoenlijk bleek en dat de museumdirecties zwichtten onder de druk van de tegenstanders, geeft aan dat de aanstootgevendheid van deze kunstwerken ook niet gerelativeerd of overwonnen kon worden.

Conclusies

De bovenstaande verkenning, die ingaat op de verschillende ruimtes en mediapraktijken waarin Madonna's kruisiging is opgevoerd en uitgespeeld, geeft inzicht in de grote verschillen in reacties en waardering die deze kruisigingsscène ten deel is gevallen.

We zagen dat een erg positieve waardering van deze scène heeft bestaan onder de bezoekers van de show en de fans van Madonna, wat af te lezen valt aan de manier waarop Madonna's show is gedeeld, besproken en onderzocht op *fansites* en andere *internetcommunities*. Wat in deze circuits is uitgewisseld, zagen we, staat grotendeels los van het zeer kritische publieke debat over Madonna's kruisigingsscène in de conventionele media. Hoewel in deze meer verborgen ruimtes en media een aantal serieuze vragen zijn opgeworpen over de authenticiteit, originaliteit, de artistieke kwaliteit en de religieuze betekenis van Madonna's kruisigingsscène, en hoewel Madonna's encensering en verantwoording ook in de richting wijzen van een weloverwogen citatie en herinterpretatie van de christelijke kruisiging, is het op grond van de uitingen op deze *fansites* niet meteen mogelijk om te concluderen of hier inderdaad sprake is van de vorming van 'eigentijdse spiritualiteit', en van welke type die dan zou zijn,²⁸ want daarvoor zou verder onderzoek nodig zijn onder de betrokken groeperingen.

Wel valt te concluderen dat doordat Madonna's passiespel zo sterk betrokken is geraakt in identiteitspolitieke conflicten via beschuldigingen van blasfemie die in de conventionele massamedia gestalte hebben gekregen, er in verhouding weinig aandacht is geweest voor de vraag welke mogelijke nieuwe toe-eigeningen en vormgevingen van de christelijke visie op lijden, verlos-

sing en opstanding zich hier voordoen, en op welke manieren het specifieke en het cultuurkritische potentieel van de grote religieuze tradities hier wordt aangesproken en wordt uitgedragen. Ik heb laten zien dat de omstreden *Christa*-sculpturen en -afbeeldingen die vanuit de kunstcircuits binnengehaald werden in de kerkelijke ruimte in staat waren om, binnen deze specifieke opstelling, inderdaad een intern-kerkelijk debat over deze kwesties op gang te brengen. Het feit dat *Christa*-sculpturen en -afbeeldingen sindsdien binnen christelijke kerken, liturgieën, publicatie-organen en op websites op bescheiden schaal meer ruimte en aandacht hebben gekregen, wijst op een voorzichtige verdere verbreiding van deze discussie.

Van een dergelijke genuanceerde receptie van Madonna's kruisigingsscène is in de conventionele media tot nu toe geen sprake geweest. De felle afwijzende reacties die hierin volstrekt domineren laten zich naar mijn mening het best vergelijken met de mobilisatie van het protest tegen de openbare vertoning van het werk van de kunstenaars die zichzelf expliciet afbeelden als Jezus of Maria, zoals Renée Cox en Alma López. Ik heb laten zien hoe sterk dit protest is verbonden met identiteitspolitiek en met profilering en erkenning van religieuze eigenheid en herkenbaarheid in de publieke ruimte die in handen is van de grote gevestigde mediaconcerns, en dat alleen welbepaalde kunstwerken, vertoond in grote en bekende musea, als schietschijf uitgekozen zijn om deze strijd te voeren. Hoewel de opvoering van Madonna's kruisigingsscène niet met publiek geld is gefinancierd en ook niet in publiekelijk gefinancierde ruimtes is vertoond, is deze performance, die breed bekend is geworden door de enorme media-aandacht, opgevat alsof het een politiek statement is, en bovenal als een projectiescherm om de eigen religieuze profilering tegenover te zetten.

Het is naar mijn mening geen toeval dat eigentijdse enscèneringen van de meest bekende en geliefde en de meest verbeelde christelijke geloofsvoorstellingen (het laatste avondmaal, de kruisiging, de ontfermende Maria) met een vrouwelijke kunstenaar herkenbaar in de hoofdrol 'iconen' van identiteitspolitieke strijd zijn geworden. De verontwaardigde en in zekere zin gemakkelijk te mobiliseren kritiek op de erotisering en commercialisering van 'heilige beelden' die zich juist op deze kunstwerken richt, zou, in de woorden van Philippe Kaenel, "een facade kunnen zijn waarachter het echte probleem schuilgaat van patriarchale religies die in de hedendaagse samenleving proberen de orthodoxie van beelden te handhaven te midden van wat beschouwd wordt als een ingrijpende culturele en beeldgerelateerde verandering."²⁹

Met deze opmerking keer ik terug naar de boven aangehaalde stelling van Akbar Ahmed dat juist gezien deze ingrijpende culturele en beeldgerelateerde

veranderingen in de moderne westerse cultuur de Islam meer te vrezen heeft van Madonna dan van Jezus. Waar Ahmed Madonna's superieure en gewiekste gebruik van de nieuwe elektronische massamedia hierbij identificeert als verdringing en uitwissing van traditionele en lokale religieuze leefwerelden, denk ik op grond van de bovenstaande analyse dat Ahmed met deze voorstelling van zaken de traditionele religies teveel tot slachtoffer maakt van de eigentijdse media (en van Madonna als de koningin van deze media). Omgekeerd vind ik het ook te simpel om Madonna enkel als slachtoffer van de morele en institutionele geldingsdrang van de gevestigde patriarchale religies te zien. Eerder laat de bovenstaande analyse volgens mij zien dat en hoe religie momenteel inzet van strijd is in en over de publieke ruimte.

Noten

- 1 Deze tekst is deels gebaseerd op mijn lezing getiteld 'Confessions on a Dance Floor: Madonna's passiespel' gehouden op het symposium 'Ruimte voor Ritueel' op 22 januari 2010 te Utrecht, georganiseerd in het kader van het NWO programma 'The Future of the Religious Past' door het Instituut voor Christelijk Cultureel Erfgoed van de Rijksuniversiteit Groningen, het Instituut voor Liturgische en Rituele Studies van de Universiteit van Tilburg en het Museum Catharijneconvent te Utrecht.
- 2 De reacties uit de media op Madonna's act die hieronder worden genoemd en geciteerd, zijn verzameld uit nationale en internationale kranten en het internet in de periode juni-december 2006.
- 3 Eerwaarde Manfredo Leone (van Rome's Santa Maria Liberatrice), geciteerd in: Rachel Sanderson, 'Rome Church condemns Madonna's crucifixion stunt' <http://press.jrc.it/NewsExplorer/clusteredition/en/20060803,MailGuardian-f60c4277853deo0512d-343d6686c572e.html>
- 4 Margot Kässmann, geciteerd in: Michael Pilz, "Madonna in Düsseldorf: Sex und Religion und großer Kitsch", <http://www.welt.de/data/2006/08/21/1005531.html>
- 5 Uitspraak op madonna.nation.com, 21 september 2006.
- 6 Press, Reuters (2006-09-26). "Madonna defends crucifixion". The Sydney Morning Herald (Fairfax Media), <http://www.smh.com.au/news/music/madonna-defends-crucifixion/2006/09/22/1158431871232.html>.
- 7 Voor analyses van blasfemie en heiligschennis in actuele situaties zie o.a. David A. Lawton, *Blasphemy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993); Leonard Levy, *Blasphemy: Verbal Offense Against the Sacred, from Moses to Salman Rushdie* (New York: Knopf, 1993); Anthony Fisher and Hayden Ramsay, "Of Art and Blasphemy," *Ethical Theory and Moral Practice* 3, no. 2 (2000), 137-167; S. Brent Plate, *Blasphemy:*

- Art that Offends* (London: Black Dog, 2006); David Nash, "Analyzing the History of Religious Crime: Models of "Passive" and "Active" Blasphemy since the Medieval Period," *Journal of Social History* 41, no. 1 (2007), 5-29; Jean-Pierre Wils, *Gotteslästerung* (Frankfurt am Main: Verlag der Weltreligionen, 2007).
- 8 Kritische analyses van Madonna's leven en werk die ik heb geraadpleegd zijn o.a. Cathy Schwichtenberg, *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory* (Boulder: Westview Press, 1993); Nicolaa Grigat, *Madonnabilder: Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1995); Grietje Dresen, "Van madonna tot Madonna, of: Het ideaal van de onbevleete vrouw" In *ibid.*, *Is dit mijn lichaam? Visioenen van het volmaakte lichaam in katholieke moraal en mystiek* (Nijmegen: Valkhof, 1998), 61-82; Hannah Bosma and Patricia Pisters, *Madonna: De vele gezichten van een popster* (Amsterdam: Prometheus, 1999); Georges-Claude Guilbert, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood, and the American Dream* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2002); Santiago Fouz-Hernández and Freya Jarman-Ivens (eds), *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations, 1983-2003* (Aldershot: Ashgate, 2004). Voor een analyse van Madonna's receptie in de Nederlandse media zie Anke van de Bilt, "De beeldvorming van Madonna in de Nederlandse pers, bezien vanuit de culturele industrie" (Master Thesis Opleiding Media en Journalistiek, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2007).
 - 9 Martine Trittoleno in *Vogue* 1993, geciteerd in: Guilbert, *Madonna as Postmodern Myth*, 148.
 - 10 Zie o.a. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Berlijn: Mann, 1981); Stanley E. Porter, Michale A. Hayes, David Tombs (red.), *Images of Christ: Ancient and Modern* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1997); Richard Harries, *The Passion in Art* (Aldershot: Ashgate, 2004).
 - 11 Anne-Marie Korte, 'Madonna's crucifixion and the female body in feminist theology', in: Rosemarie Buikema & Iris van der Tuin (red.), *Doing Gender in Media, Art and Culture* (New York: Routledge, 2009), 117-133; Eadem, "Madonna's kruisigingscène: Blasfemie of theologische uitdaging?" *Tijdschrift voor Theologie* 49 (2009), 125-140.
 - 12 Akbar S. Ahmed, *Postmodernism and Islam: Predicament and Promise* (New York: Routledge, 1992), 216.
 - 13 Paul Heelas & Linda Woodhead, *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality* (Malden: Blackwell, 2005).
 - 14 Kirstin Aune, Sonya Sharma and Giselle Vincett, *Women and Religion in the West* (Aldershot: Ashgate, 2008).
 - 15 Zie o.a. S. Brent Plate, "Madonna on the Cross, Again," in: *The Revealer: A Daily Review of Religion and the Press*, 26 November 2006 http://www.therevealer.org/archives/timely_002725.php; Philippe Kaenel, "Vera Icon: photography and blasphemy

- in the XXth Century.” Lecture presented at the international conference *Christ in Contemporary Cultures. A Cultural Studies Conference*, Gordon College, Wenham USA September 28-30, 2006. http://www.unil.ch/webdav/site/usagesdejesus/users/ndietsch/public/vera_icon/KAENEL_Vera_Icon.pdf.
- 16 Zie o.a. Anne-Marie Korte, “Dying to Tell: Madonna’s kruisigingsscène als icoon van heiligheid en zonde,” in D. Pollefeyt e.a. (ed.), ‘*Wil er iemand mijn Messias zijn?*’ (Leuven: Acco, 2010), 29-57.
 - 17 Edwina Sandys, *Christa*, bronzen sculptuur (54” x 40” x 8”), 1974.
 - 18 Almuth Lutkenhaus-Lackey, *Crucified Woman*, bronzen sculptuur (8 feet tall), 1976.
 - 19 Margaret Argyle, *Bosnian Christa*, driedimensionaal object met gemengde technieken (48” x 29”), 1993.
 - 20 Voor gedetailleerde informatie hierover zie Julie Clague, “The Christa: Symbolizing My Humanity and My Pain,” *Feminist Theology* 14, no. 1 (2005), 83-108.
 - 21 Kenneth A. Briggs, “Cathedral Removing Statue of Crucified Woman,” *New York Times* (28/04/1984).
 - 22 Michael J. Farrell, “Christa: Woman Climbs on the Cross to Challenge Christianity’s Male Dominance,” *National Catholic Reporter* (April 5, 1985), 11-12. Zie ook “Reflections on the Christa” – Special Issue of *Journal of Women and Religion* 4, no. 2 (1985).
 - 23 Renée Cox, *Yo Mama’s Last Supper*, 5-panels kleuren fotografie (lengte 5m), 1999.
 - 24 Alma López, *Our Lady*, Iris print op canvas, (14 by 17 inches), 1999.
 - 25 Voor een interessante analyse van deze werken vanuit het perspectief van feministische kunstcritiek, zie Eleanor Heartley, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art* (New York: Midmarch Arts Press, 2004).
 - 26 Karen Croft, “Using Her Body,” *Salon magazine* (22 February, 2001) http://dir.salon.com/sex/feature/2001/02/22/renee_cox/index.html
 - 27 Michael Janofsky, “Uproar Over Virgin Mary in a Two-Piece Swimsuit,” *The New York Times* (March 31, 2001); Sandra Matthews, “Icons, Heroes and Stories of Survival,” In *Masquerade: Women’s Contemporary Portrait Photography*, ed. Christine and Newton Rolph Kate (Cardiff, Wales: Fotogallery, 2003); Alma López, “Silencing our Lady? La Respuesta De Alma,” In *I Am Aztlan: The Personal Essay in Chicano Studies*, ed. Chon A. Noriega and Wendy Belcher, (Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2004).
 - 28 Zie o.a. Lynne Hume and Kathleen McPhilps (red.), *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment* (Aldershot: Ashgate, 2006); Paul Heelas, *Spiritualities of Life: New Age Romanticism and Consumptive Capitalism* (Oxford: Blackwell, 2008); Gordon Lynch, *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-first Century* (Londen: I.B. Tauris, 2007); Gordon Lynch (red.). *Between Sacred and Profane: Researching Religion and Popular Culture* (Londen: I.B. Tauris, 2007)
 - 29 Kaenel, “Vera Icon”, 16.

Literatuur

- Ahmed, Akbar S. (1992),
Postmodernism and Islam: Predicament and Promise, New York: Routledge.
- Aune, Kirstin, Sonya Sharma & Giselle Vincett, (2008),
Women and Religion in the West, Aldershot: Ashgate.
- Belting, H. (1981),
Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlijn: Mann.
- Bilt, Anke van de (2007),
 De beeldvorming van Madonna in de Nederlandse pers, bezien vanuit de culturele industrie, (Master Thesis Opleiding Media en Journalistiek, Erasmus Universiteit Rotterdam).
- Bosma, Hannah & Patricia Pisters (1999),
Madonna: De vele gezichten van een popster, Amsterdam: Prometheus.
- Brent Plate, S. (2006),
Blasphemy: Art that Offends, London: Black Dog.
- Brent Plate, S. (2006),
 Madonna on the Cross, Again, in: *The Revealer: A Daily Review of Religion and the Press*, 26 November 2006 http://www.therevealer.org/archives/timely_002725.php;
- Briggs, Kenneth A. (1984),
 Cathedral Removing Statue of Crucified Woman, in: *New York Times* (28/04/1984).
- Clague, Julie (2005),
 The Christa: Symbolizing My Humanity and My Pain, in: *Feminist Theology*, 14, no. 1, 83-108.
- Croft, Karen (2001),
 Using Her Body, in: *Salon magazine* (22 February, 2001). http://dir.salon.com/sex/feature/2001/02/22/renee_cox/index.html
- Dresen, Grietje (1998),
 Van madonna tot Madonna, of: Het ideaal van de onbevleete vrouw, in: Dresen, Grietje, *Is dit mijn lichaam? Visioenen van het volmaakte lichaam in katholieke moraal en mystiek*, Nijmegen: Valkhof, 61-82.
- Farrell, Michael J. (1985),
 Christa: Woman Climbs on the Cross to Challenge Christianity's Male Dominance, in: *National Catholic Reporter* (April 5, 1985), 11-12.
- Fisher, Anthony & Hayden Ramsay (2000),
 Of Art and Blasphemy, in: *Ethical Theory and Moral Practice*, 3, no. 2, 137-167.
- Fouz-Hernández, Santiago & Freya Jarman-Ivens (eds), (2004),
Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to Her Cultural Transformations, 1983-2003, Aldershot: Ashgate.

- Grigat, Nicoläa (1995),
Madonnabilder: Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas, Frankfurt am Main: P. Lang.
- Guilbert, Georges-Claude (2002),
Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood, and the American Dream, Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Harries, Richard (2004),
The Passion in Art, Aldershot: Ashgate.
- Heartley, Eleanor (2004),
Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art, New York: Midmarch Arts Press.
- Heelas, Paul & Linda Woodhead (2005),
The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality, Malden: Blackwell.
- Heelas, Paul (2008), *Spiritualities of Life: New Age Romanticism and Consumptive Capitalism*, Oxford: Blackwell.
- Hume Lynne & Kathleen McPhilips (red.) (2006),
Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment, Aldershot: Ashgate.
- Janofsky, Michael (2001),
 Uproar Over Virgin Mary in a Two-Piece Swimsuit, in: *The New York Times* (March 31, 2001).
- Kaenel, Philippe (2006),
 Vera Icon: photography and blasphemy in the XXth Century, (Lecture presented at the international conference Christ in Contemporary Cultures. A Cultural Studies Conference, Gordon College, Wenham USA September 28-30, 2006). http://www.unil.ch/webdav/site/usagesdejesus/users/ndietsch/public/vera_icon/KAENEL_Vera_Icon.pdf.
- Korte, Anne-Marie (2009),
 Madonna's crucifixion and the female body in feminist theology, in: Buikema, Rosemarie & Iris van der Tuin (red.), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, (New York: Routledge, 117-133).
- Korte, Anne-Marie (2009),
 Madonna's kruisigingsscène: Blasfemie of theologische uitdaging?, in: *Tijdschrift voor Theologie*, 49, 125-140.
- Korte, Anne-Marie (2010),
 Dying to Tell: Madonna's kruisigingsscène als icoon van heiligheid en zonde, in: Pollefeyt, D. e.a. (ed.), *'Wil er iemand mijn Messias zijn?'*, Leuven: Acco, 29-57.
- Lawton, David A. (1993),
Blasphemy, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Levy, Leonard (1993),
Blasphemy: Verbal Offense Against the Sacred, from Moses to Salman Rushdie, New York: Knopf.
- Religie & Samenleving*, Jrg. 6, nr. 1 (mei 2011)

- López, Alma (2004),
 Silencing our Lady? La Respuesta De Alma, in: *I Am Aztlan: The Personal Essay in Chicano Studies*, ed. Chon A. Noriega & Wendy Belcher, Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press.
- Lynch, Gordon (2007),
The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-first Century, Londen: I.B. Tauris.
- Lynch, Gordon (red.), (2007),
Between Sacred and Profane: Researching Religion and Popular Culture, Londen: I.B. Tauris.
- Madonna.nation.com, 21 september 2006,
 Madonna defends crucifixion, *The Sydney Morning Herald* (Fairfax Media), <http://www.smh.com.au/news/music/madonna-defends-crucifixion/2006/09/22/1158431871232.html>.
- Matthews, Sandra (2003),
 Icons, Heroes and Stories of Survival, in: *Masquerade: Women's Contemporary Portrait Photography*, ed. Christine & Newton Rolph Kate, Cardiff, Wales: Fotogallery.
- Nash, David (2007),
 Analyzing the History of Religious Crime: Models of "Passive" and "Active". Blasphemy since the Medieval Period, in: *Journal of Social History*, 41, no. 1 5-29.
- Pilz, Michael (2006),
 Madonna in Düsseldorf: Sex und Religion und großer Kitsch, <http://www.welt.de/data/2006/08/21/1005531.html>
- Porter, Stanley E., Michale A. Hayes & David Tombs (red.) (1997),
Images of Christ: Ancient and Modern, Sheffield: Sheffield Academic Press.
- "Reflections on the Christa" – Special Issue of *Journal of Women and Religion*, 4, no. 2 (1985).
- Welt Online,
<http://www.welt.de/data/2006/08/21/1005531.html>
- Sanderson, Rachel,
 'Rome Church condemns Madonna's crucifixion stunt' <http://press.jrc.it/NewsExplorer/clusteredition/en/20060803.MailGuardian-f60c4277853de0a512d343d6686c572e.html>
- Schwichtenberg, Cathy (1993),
The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory, Boulder: Westview Press.
- Wils, Jean-Pierre (2007),
Gotteslästerung, Frankfurt am Main: Verlag der Weltreligionen.