



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De politiek van de zichtbaarheid

Kooijman, J.

Publication date

2014

Document Version

Final published version

Published in

Roze in beeld

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Kooijman, J. (2014). De politiek van de zichtbaarheid. In A. van Dam (Ed.), *Roze in beeld* (pp. 18-23). Xanten.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Ad van Dam

Roze in Beeld

Uitgeverij Xanten
Utrecht
2014

De politiek van de zichtbaarheid

Op 18 maart 1980 publiceerde de actiegroep Nederlandse Anti Spetters Actie, bestaande uit 'vrouwen, leden van politieke partijen en homoseksuelen', een pamflet waarin Spetters van regisseur Paul Verhoeven een 'gevaarlijke film' werd genoemd. Spetters zou seksistisch, homofobisch, agressief en bovendien commercieel zijn. Tijdens de televisieopnames van Sonja Barends *Goed Nieuws Show* besmeurden actievoerders Verhoeven met lippenstift, net zoals gebeurde met een homojongen in de film. Tot grote ergernis van Verhoeven schaarde Sonja Barend zich achter de actievoerders. Een film die vrouwen en homo's uithuilt puur uit commerciële sensatiezucht moest wel fout zijn.

Waar de actiegroep geen oog voor had is dat Spetters een van de meest uitgesproken coming-out scènes uit de Nederlandse filmgeschiedenis kent. Hoofdpersonage Eef wordt door een groep homomannen bruut verkracht. Dat Eef 'er niet vies van is' en door de groepsverkrachting beseft homo te zijn is ietwat problematisch. Maar de scène waarin Eef zijn strengelovige vader vertelt dat hij homo is – 'een nicht, een poot, een flicker ... ik ben wie ik ben' – is een krachtige uiting van homo-emanipatie. Eef laat zich door zijn vader in elkaar slaan maar weigert het dorp te verlaten: 'Ik win nog wel eens van hem.' Wat Spetters hiermee laat zien is dat de representatie van homoseksualiteit niet eenduidig is. Een film kan seksistisch en homofobisch overkomen en tegelijkertijd progressief zijn.

Twaalf jaar later kreeg Paul Verhoeven weer te maken met actiegroepen die protesteerden tegen het seksistische en homofobische karakter van zijn films, dit keer in Hollywood naar aanleiding van zijn erotische thriller *Basic Instinct*. Met name het personage gespeeld door Sharon Stone – een biseksuele psychopathische moordenaar – werd gezien als een conventioneel negatief stereotype waarbij homoseksualiteit gekoppeld wordt aan gevaar en criminaliteit. De meest prominente actiegroep was GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) die al tijdens het filmen in gesprek ging met Verhoeven om bezwaar te maken. Verhoeven verweerde zich door te stellen dat de homo-

seksuele hoofdpersonen in zijn films complexe personages zijn, juist niet gebaseerd op oppervlakkige stereotypen met slechts negatieve karaktereigenschappen. Maar volgens GLAAD bevestigde *Basic Instinct* de traditie van Hollywood om homoseksuelen als gevaarlijke psychopaten neer te zetten.

GLAAD's reactie past binnen de discussie over representatie van homoseksualiteit die in Amerika feller wordt gevoerd dan in Nederland. Dit heeft deels te maken met een lange Amerikaanse traditie van identiteitspolitiek waarbij culturele minderheden actief lobbyen in Hollywood om negatieve stereotypen te bestrijden. De Amerikaanse discussie is echter ook voor Nederland relevant, al is het alleen maar omdat veel Hollywood films en Amerikaanse televisieseries hier worden vertoond en populair zijn. Boeken als *The Celluloid Closet* van Vito Russo (en de gelijknamige documentaire uit 1995) en *Up from Invisibility* van Larry Gross geven een historisch overzicht van hoe homoseksuelen mannen en vrouwen in de Amerikaanse media worden gerepresenteerd. Beide boeken schetsen een ontwikkeling van onzichtbaarheid naar zichtbaarheid. Tot aan de jaren zeventig van de vorige eeuw was openlijke homoseksualiteit in film vrijwel afwezig; letterlijk als 'de liefde die zijn naam niet durft te noemen' werd homoseksualiteit geïmpliceerd door middel van negatieve stereotypen: de treurige jongeman, de flamboyante kunstenaar, de potige gymnastieklerares, die altijd alleen en ongelukkig achterbleven, zelfmoord pleegden of werden vermoord.

Vaak worden de New Yorkse Stonewallrellen van 1969 genoemd als het keerpunt waarop homoseksualiteit bovengronds ging en dus zichtbaar werd. Nadat de politie de homobar Stonewall Inn was binnengevallen kwamen de gearresteerde homomannen en travestieten in opstand. Het was het begin van de pride-beweging, inclusief de jaarlijkse pride parade, waarbij steeds meer homoseksuelen openlijk voor hun seksuele identiteit uitkwamen. Ook in de mainstream media werd homoseksualiteit zichtbaarder, hoewel mondjesmaat. In de documentaireserie *An American Family*, uitgezonden op de Amerikaanse publieke omroep in 1973, kwam de zoon van het gezin, Lance Loud, uit de kast. Zijn avonturen in de New Yorkse gay scene werden onderdeel van deze reality-televisieserie avant le lettre. Maar ook andere televisieseries kregen openlijk homoseksuele personages, zoals de sitcoms *All in the Family* en *Soap*, en de prime time soap *Dynasty*. Deze zichtbaarheid was niet

onomstreden. De duistere manier waarop de New Yorkse homoscene werd neergezet in bijvoorbeeld de films *Looking for Mr. Goodbar* en *Cruising* leidde tot protesten van de homobeweging. Maar anders dan eerder werd homoseksualiteit nu wel openlijk getoond.

De strategie van zichtbaarheid kreeg een vernieuwde politieke urgentie door de aids-crisis van de vroege tachtigerjaren. De angst voor aids leidde tot horrorverhalen in de media waarbij teruggegrepen werd op oude stereotypen, zoals de onverantwoordelijke, gevaarlijke en op seks beluste homoseksueel. Om de stigmatisering van homoseksualiteit in de media tegen te gaan werden politieke actiegroepen opgericht, zoals de eerdergenoemde GLAAD in 1985 en de AIDS Coalition to Unleash Power (ACT-UP) in 1987. Zichtbaarheid was van levensbelang, zoals de slogan van ACT-UP 'silence = death' aangaf. Beide organisaties bestaan vandaag de dag nog steeds, maar hebben zich wel in verschillende richtingen ontwikkeld. ACT-UP is nog steeds een politiekactivistische organisatie die zich inzet voor groepen in de samenleving die gemarginaliseerd worden door hiv-aids, vaak etnische minderheden. GLAAD daarentegen heeft zich ontwikkeld tot een lobbyorganisatie die zich richt op de zichtbaarheid van lesbiennes, homomannen, biseksuelen en transgenders (LGBT). Zo organiseert GLAAD een jaarlijks gala waar awards worden uitgedeeld aan acteurs, actrices, films en televisieseries die bijdragen aan een positieve representatie van de LGBT gemeenschap. De verschillende strategieën leggen een spanningsveld bloot: terwijl ACT-UP strijdt tegen de economische ongelijkheid en sociale uitsluiting van mensen met hiv-aids, is GLAAD een machtige speler in Hollywood geworden die wil laten zien dat alternatieve seksuele identiteiten ook 'normaal' zijn binnen die samenleving.

Zo'n spanningsveld kwam ook naar voren in de eerste mainstream Hollywood film die over aids werd gemaakt, *Philadelphia* uit 1993 van regisseur Jonathan Demme. Aan de ene kant was de film vooruitstrevend omdat 'de homoseksueel met aids' voor het grote publiek een menselijk gezicht kreeg. Tom Hanks – Amerika's favoriete (heteroseksuele) schoonzoon – speelde de hoofdrol, de advocaat Andrew Beckett die zijn werkgever aanklaagt nadat deze hem heeft ontslagen omdat hij aids heeft. Met Hanks als homoseksueel die overduidelijk onrecht werd aangedaan riep de film automatisch sympathie voor hem op. Aan de andere kant liet de film bijna niets zien van Andrews

homoseksuele levensstijl, terwijl zijn ouderlijk gezin uitgebreid aan bod kwam. Een scène waarin Andrew met zijn vriend (gespeeld door Antonio Banderas) in bed ligt werd uit de film geknipt. Andrew was met het virus besmet geraakt doordat hij eenmalig een bezoek had gebracht aan een homosauna, passend in het beeld dat de homoscene gevaarlijk is. Het ouderlijk gezin daarentegen wordt gepresenteerd als een veilige haven, zoals blijkt uit de slorscène die zich afspeelt na Andrews begrafenis. Beelden van Andrew als kind worden afgewisseld met beelden van zijn zwangere zus en zijn neefjes en nichtjes; kinderen fungeren hier als de belichaming van de onschuld, waarmee tegelijkertijd homoseksualiteit – ondanks de goede bedoelingen van de makers – weggezet wordt als het gevaar dat de onschuld en veiligheid van het kerngezin bedreigt.

Philadelphia staat niet op zichzelf. Het spanningsveld tussen enerzijds een positieve zichtbaarheid van een alternatieve levensstijl en anderzijds het 'normale' leven gebaseerd op het traditionele kerngezin komt in veel media-uitingen voor. Om deze tegenstelling te duiden wordt vaak (het lelijke woord) heteronormativiteit gebruikt. Op het eerste gezicht lijkt dit te zeggen dat heteroseksualiteit de norm is en homoseksualiteit dus de afwijking. Maar het gaat niet zozeer om het onderscheid tussen hetero- en homoseksualiteit. Heteronormativiteit wordt gebruikt om een specifieke vorm van heteroseksualiteit te benoemen, namelijk een die gebaseerd is op romantische liefde, monogamie en voortplanting, waarvan maatschappelijke instituten zoals het huwelijk en het kerngezin de belichamingen zijn. Alternatieve vormen van heteroseksualiteit vallen hier ook buiten. Door de nadruk te leggen op het ouderlijk kerngezin, de kindertijd, en Andrews monogame liefde voor zijn vriend probeerde *Philadelphia* te laten zien dat homoseksuele mannen met aids ook 'normaal' kunnen zijn, maar dan wel op een manier die past binnen die heteronormativiteit.

Een later voorbeeld van dit spanningsveld is zichtbaar in de populaire komedie *Will & Grace* (1998-2006), die in Nederland door *Nets* werd uitgezonden. De televisieserie draait om de dagelijkse beslomeringen van de homoseksuele Will Truman (net als Andrew uit *Philadelphia* een advocaat), zijn heteroseksuele beste vriendin Grace, zijn homoseksuele beste vriend Jack en de biseksuele huisvrouw Karen. Zoals de titel van de serie al aangeeft vormen

Will en Grace het voorbeeldkoppel, ware het niet dat Will homo is. Will is de ideale schoonzoon: knap, charmant, met een goede baan. Will en Grace zijn letterlijk nastreefbare waarden: 'will' betekent wilskracht (en Will is een 'Truman', ware man), 'grace' betekent sierlijkheid en gratie. Wills beste vriend Jack daarentegen voldoet volledig aan het stereotiepe beeld van de flamboyante en op seksbeluste relincht. In tegenstelling tot Will leidt hij een totaal onverantwoord leven. Hij werkt niet, verdoet zijn tijd met triviale hobby's (inclusief losbandige seks) en maakt constant misbruik van zijn vrienden. Doordat Jack als tegenpool van Will wordt gepresenteerd, namelijk als een sterk uitvergroet stereotype van mannelijke homoseksualiteit, biedt het personage van Will een aantrekkelijk alternatief. Wat *Will & Grace* suggereert is dat de homoman, ondanks zijn homoseksualiteit, aan de heteronormatieve standaard van de verantwoordelijke en monogame man kan voldoen.

Natuurlijk is *Will & Grace* slechts een komedie en veel van de humor is gebaseerd op de onmogelijkheid van Will en Grace beiden om aan het ideaalbeeld te voldoen. Maar de tegenstelling tussen Will en Jack speelt ook buiten de fictieve wereld van de serie een rol, zoals bleek toen de acteurs in 2004 te gast waren bij de talk show van Oprah Winfrey. Hoewel homoseksualiteit het komische uitgangspunt was van *Will & Grace*, werd over dat onderwerp niet gesproken. In plaats daarvan ging het gesprek over de zwangerschap van Debra Messing, die de rol van Grace speelt, en het heteroseksuele huwelijk en recente vaderschap van Eric McCormack, die Will speelt. Sean Hayes, de acteur die Jack speelt, was ook aanwezig maar vertelde niets over zijn persoonlijk leven, laat staan over zijn seksuele identiteit. Pas jaren later, in 2010, nadat de serie was afgelopen, kwam Hayes uit de kast.

Ironisch genoeg was het de veelbesproken coming-out in 1997 van Ellen, zowel het fictieve personage uit de gelijknamige komedieserie als de actrice Ellen DeGeneres, die de baan vrij had gemaakt voor het succes van *Will & Grace*. Maar Ellens ervaring had Sean Hayes wellicht ook huiverig gemaakt om als acteur uit de kast te komen. De serie bouwde langzaam op naar de dubbele coming-out die met veel publiciteit gepaard ging. De actrice Ellen kwam uit de kast op de bank bij *The Oprah Winfrey Show*; het personage Ellen kwam uit de kast op de bank van haar psychiater, gespeeld door Oprah. De hype rond Ellens coming-out zorgde niet alleen dat homoseksualiteit op televisie een

maatschappelijke discussie werd maar bewees ook dat het tot hoge kijkcijfers kon leiden. Echter, toen Ellen eenmaal uit de kast was, bleken kijkers en adverteerders minder geïnteresseerd. De show werd gecancelled. Voor het dagelijkse leven van het fictieve lesbische personage Ellen was geen plaats op de Amerikaanse televisie; de 'echte' lesbische Ellen maakte in 2003 alsnog een succesvolle comeback als talkshowhost van *The Ellen DeGeneres Show*.

De geschiedenis van de representatie van homoseksualiteit in de Amerikaanse media laat duidelijk een ontwikkeling zien van onzichtbaarheid naar zichtbaarheid. Vergeleken bij vijftig jaar geleden is er veel veranderd. Homoseksualiteit is niet langer meer gereduceerd tot een verzameling negatieve stereotypes. Zowel fictieve personages als 'echte' beroemdheden zijn uit de kast gekomen; het scala aan seksuele identiteiten is toegenomen. Ongeveer heeft dit geleid tot een bredere acceptatie van identiteiten die eerder als 'afwijkingen' werden gezien. Maar de ontwikkeling kent ook problematische kanten. Het blootleggen van negatieve stereotypen is relatief makkelijk; lastiger is het promoten van een positieve representatie zonder daarbij een nieuwe norm op te leggen en zo anderen die niet binnen het nieuwe plaatje passen uit te sluiten. Een kritische blik op het beeldscherm blijft dan ook nodig.

dr. Jaap Kooijman

Universitair hoofddocent Mediastudies
Universiteit van Amsterdam