

Echt gemaakt

Camp, barok en de culturele productie van het echte

Mattijs van de Port

Hedendaagse constructies van authenticiteit – wortelend in de romantiek – proberen de notie van ‘het echte’ te produceren door alles wat met de natuur in verband kan worden gebracht te mobiliseren. In dit artikel wordt in een bespreking van het optreden van een Bahiaanse travestiet een andere dan de romantische notie van authenticiteit verkend, namelijk die van camp en barok, stijlen die elke notie van het natuurlijke als vals ontmaskeren om vervolgens het verlangende lichaam als ‘het onbetwistbare echte’ aan te wijzen.

Wat is echt?

Echte brie komt op een matje van stro. Echte indianen leven nog in harmonie met de natuur. De echte partijleider toont zijn leiderschap ‘als van nature’. En ware expressionistische kunst heeft het ‘naturel’ van kinderen en geesteszieken. Het moge duidelijk zijn: de link die Jean-Jacques Rousseau lang geleden smeedde tussen de notie van ‘het echte’ en ‘het natuurlijke’ is onverbrekelijk gebleken. Hedendaagse constructies van authenticiteit proberen ‘het echte’ te produceren door alles wat met de natuur in verband kan worden gebracht te mobiliseren. Van het gourmets tot de oerschreeuwtherapie en van de zigeunermuzikant tot het veldboek wordt ‘het echte’ gezocht en gemaakt – in de vele verschijningsvormen van het primitieve, het ongepolijste, het wilde: de ‘natuurlijke staat’ der dingen. Die onderstreping van het natuurlijke is ook aan te wijzen in de manier waarop het lichaam wordt gemobiliseerd in de scripts en scenario’s die een authentieke ervaring moeten opleveren: het ware Zijn proef je in de adrenalinekick van het bungeejumpen of de parachutesprong; het authentieke oordeel over een concert of film toont zich in spontane fysieke reacties als kippenvel en rillingen; het echte leven leer je kennen in het getergde lichaam dat tot het uiterste wordt gedreven. De Britse vrouw die te voet de Salar de Uyuni (de immense Boliviaanse zoutwoestijn) doorkruiste concludeerde:

‘I feel free, just as after the Sahara experience. I understood what was essential. Entering a milieu without trying to oppose it. It is not we human beings that set the rules (...). Every evening, out loud, I thank the Salar for helping me to achieve my desire.’

Inauthentiek is daarentegen het ‘bedachte’, ‘gemaakte’ en ‘gekunstelde’: de gemediatrainde, overgeregisserde en ‘Haagse clichés’ uitbrakende politici bijvoorbeeld, de popgroep die al te evident het product is van de marketingstrategieën

van de muziekindustrie of de bruiloft die strikt verloopt volgens de planning van de ingehuurde *weddingplanner*.

Deze associatie van het 'echte' met het 'natuurlijke' is dermate dwingend dat men bijna zou vergeten dat de authenticeringsstrategieën die wortelen in de romantische traditie slechts zicht bieden op één van de culturele registers waarvan de mens zich bedient om de notie van het echte te produceren. In Salvador da Bahia, Brazilië, waar ik sinds jaar en dag onderzoek doe, werd ik geconfronteerd met geheel andere culturele registers. Hier geen veldboeketten, maar stijf geschikte bloemstukken die in alles doen vermoeden dat de bloemist zijn uiterste best heeft gedaan om met zijn natuurlijke materialen alsnog een plastic bloemstuk te simuleren. De Bahianen leggen een voorkeur aan de dag voor de evidente fabricatie, voor dat wat 'echt gemaakt' is. Worden deze mensen dan niet geplaagd door de vraag wat echt is? Zijn zij gevrijwaard van twijfel over de echtheid van de culturele orde, en dus van de 'panick-stricken production of the real and the referential' die Jean Baudrillard (2001) zo kenmerkend achtte voor de postmoderne samenleving? In dit artikel zal ik betogen dat zulks niet het geval is. De culturele productie van het echte bedient zich echter niet noodzakelijkerwijs van de vermommelingen van het natuurlijke. In Bahia (en niet alleen daar) geeft men de voorkeur aan vormen die 'waarachtig vals' zijn, of beter nog: 'waarachtig want vals'.

Een travestiet die zichzelf Gina da Mascar noemt en ongekend populair is bij de bezoekers van een paar aftandse homokroegen in een achterafstraatje in het centrum van Salvador is voor mij de belichaming van deze andere zoektocht naar (en productie van) het echte. Ik zal haar optredens als vertrekpunt nemen voor een bespreking van die andere registers die mensen bespelen in de culturele productie van het echte: 'camp', 'barok' en de meer overkoepelende, tegendraadse cultuurvormen die in een rijke antropologische literatuur uit de jaren zeventig als 'symbolic inversions' werden benoemd. In het nu volgende zal ik uiteenzetten 1) hoe deze niet-romantische stijlen hun authenticerende werk doen; 2) welke werkelijkheidsopvatting erin besloten ligt; en 3) waarom die werkelijkheidsopvatting overtuigend is voor de mensen die deze stijl bezigen. Ik hoop daarmee de groeiende schare onderzoekers van wat inmiddels de 'authenticiteitscultuur' is gaan heten (Taylor, 1989; zie ook Guignon, 2004; Lindholm, 2007) erop te attenderen dat de pogingen het echte te produceren niet noodzakelijkerwijs verlopen via matjes van stro of spontane verflodders op het canvas.

Afbeelding 1



Gina da Mascars productie van het echte

Gina da Mascar heeft enkele van haar tanden zwart gestift. In Bahia wordt zo'n gehavend gebit niet zozeer geassocieerd met 'junkie' als wel met de massa's daklozen, zwervers en andere *marginais*. Haar slordig getoupeerde haar staat alle kanten uit en verandert voortdurend van kleur: van zwart naar rood naar blond naar blauw. De meeste van haar jurken zijn voddige, sliertige creaties die bij elke beweging iets van haar dikke witte lichaam laten zien (een opmerkelijk feit in dit zwarte Bahia: Gina da Mascar – geboren Aldo Zeck – is lelieblank). En dan is er die stem: hard, snerpend en vreemd monotoon, als van een goedkope plastic baby pop die 'mamma' zegt. Het is een stemgeluid dat goed past bij haar luidruchtige leefwereld: de Beco dos Artistas, een doodlopende steeg in het centrum van Salvador waar een aantal volkse homokroegen een clientèle van zwarte, arme homo's en lesbiennes trekt.

Op een filmpje op Youtube – gemaakt in de Beco tijdens een oudejaarsviering – wordt deze travestiet aan het woord gelaten om uit te leggen wie of wat zij is:

'Wie is Gina da Mascar?'

'Wel... Wat zal ik daar nu eens over zeggen. Ik ben nog steeds op zoek naar de juiste definitie, weet je, maar ik heb hem nog niet gevonden. Het enige wat ik weet is dat ze verloren is. Ik ben al zo lang op zoek naar de schat die Gina is, maar niemand weet wie ze is of waar ze vandaan komt.'¹

Het is uiteraard aan de *performer* zelf om het eerste (en laatste) woord te hebben over haar creatie. Maar in mijn allegorie zal ik Gina da Mascar opvoeren als de verzinnebeelding van Mislukking. *Failure Incorporated*. Mislukt kapsel, mislukte *make-over*, mislukte pogingen tot welgemanierdheid. Mislukte vrouwelijkheid (om het over mannelijkheid maar niet te hebben). Mislukte travestiet (Gina schijnt te zijn voortgekomen uit de glamoeruze *drag de luxu* Dina de Blanch). Mislukte Bambi, als we kijken naar Gina's vergeefse poging haar aaibaarheid te vergroten door enorme Walt Disney-achtige wimpers op haar gezicht te schilderen. Voor de zwarte bezoekers van de Beco dos Artistas, die in een truitje of blouse van de goedkope winkelketen Lojas Americanas al aanleiding zien langgerekte 'oooh's' en 'aaaah's' te produceren, is de in voddige jurken gehulde Gina da Mascar ook: de mislukte blanke, de mislukte moderniteit, de mislukte consument.

'Hé, Gina! Wat vind jij nou de lekkerste vent op aarde?'

'Ah! Die ik gisteren heb versierd in [de krottenwijk]Gamboa! Nagels van wel dertig centimeter lang! En een bad? Had-ie al zo'n maand of twee niet genomen! Een ware traktatie!'

Haar optredens, elke woensdagavond in een afgeladen Bar e Boate do Camarim, zijn – opnieuw – één theatrale opvoering van de Mislukking. Steeds opnieuw aborteert Gina da Mascar haar eigen ambities om een behoorlijke dragqueen te

1 <http://www.youtube.com/watch?v=mA0Ljj4gzf0>.

zijn. Terwijl ze staat te playbacken trekt ze de stekker uit de geluidsinstallatie. Plotsklaps, en zonder enige aanwijsbare aanleiding, loopt ze weg uit haar eigen dansje dat ze kort daarvoor met zoveel verve had ingezet. Ze ruikt opzichtig aan haar oksel om haar lichaamsgeur te checken en trekt een grimas van walging. Ze laat een scheet in de microfoon. Haar handen lijken zo hun eigen agenda te hebben: voortdurend betasten ze Gina's lichaam op intieme en verborgen plekken. Ze is constant aan het woord, maar haar zinnen lijken helemaal nergens heen te gaan. Af en toe zijn er echo's te beluisteren van moreel verantwoorde stellingnames over veilig vrijen of racisme, maar die teksten zijn al bezoedeld voordat ze goed en wel zijn uitgesproken. Als Gina wordt gevraagd wat haar goede voornemens zijn voor het nieuwe jaar zegt ze:

'We gaan veel seks hebben: veel seks met liefde, veel seks met seks, we gaan serieus de hoer uithangen! En we gaan een condoom gebruiken. We doen er een plastic zakje van de Bompreço [een bekende supermarktketen] omheen, we doen er zo'n zakje omheen waarmee je ijsklontjes kunt maken. Want waar het uiteindelijk om gaat is klaarkomen!'

Ik zou Gina da Mascars performance tekort doen als ik enkel zou wijzen op de issues van gender en seksualiteit die ze aan de orde stelt. In haar dialogen met het publiek wordt de imperfectie van elke denkbare categorie, identiteit, rol of act breed uitgemeten. Meedogenloos ontmaskert ze elk imago als niet meer dan een vorm van *make-belief*. Zonder terughoudendheid onderstreept ze de hopeloosheid van elk streven een overtuigende identiteit te claimen in de termen die de cultuur ons biedt. Je kunt maar beter niet op haar toneel terecht komen, verzeker ik u. Net zoals Gina er maar beter niet achter kan komen dat deze tekst in de maak is: ongetwijfeld zou ze insinueren dat die *gringo* antropologen de meest vreemde capriolen uithalen om in de belangstelling te komen van een lekkere zwarte man uit de Bar e Boate do Camarim (of iets van die strekking). Want het verlangen – het seksuele, zinnelijke verlangen – is zo ongeveer het enige wat Gina voor waar wenst aan te nemen.

'Gina, wat wens je de mensen het meeste toe in 2007?'

'Enkel het allerbeste! Het geluk dat een lengte heeft van 27 centimeter – of meer! Van achteren, van voren, van opzij! Als je maar klaarkomt, lieverd! Houd je niet in, laat jezelf gaan, geef jezelf over aan genot!'

Haar publiek gaat volledig voor dit spektakel. De toeschouwers schreeuwen schunnigheden naar Gina en sporen haar aan nog verder te gaan in haar radicale vertrekpunt dat alles maar dan ook alles behalve het geluk-dat-27-centimeterlang een valse poses is. Ze laten zich het podium opduwen, aangemoedigd door vrienden, slechts vaagjes tegenstribbeling veinzend, om zich dan door Gina te laten uitkleden. Letterlijk, tot op hun – vaak opmerkelijk modieuze – ondergoed. Maar ook figuurlijk, omdat dit uitkleden ook een soort van 'un-faking' is, het stukje bij beetje afbreken van de pose om te zien wat er uiteindelijk werkelijk overblijft. 'Hmmmmm, mooi hemd! Hmmmmm, mooi slipje! En eh, waar kom je

eigenlijk vandaan? Ohhh, Valéria [een aan de uiterste grens van de stad gelegen sloppenwijk]! Mensen! Deze hier komt uit Valéria!’

Soms mislukt zelfs Gina’s poging de Mislukking ten tonele te voeren. Dan wordt het pas echt schrijnend. Ik herinner me hoe ze op een avond naar een serieuzer register overschakelde om publieke erkenning voor haar kunstenaarschap te krijgen. De claim was gezien haar radicale performance zeker niet misplaatst. Maar om uit haar mond een pleidooi te horen voor de erkenning van Ware Kunst (en haar verlangen toegang te verkrijgen tot die categorie) was een volstreekte ondermijning van alles wat ze op dat podium stond te doen. Een vergelijkbaar gevoel dat haar show-van-de-Mislukking zelf een mislukking is deed zich voor toen ik mij – op het toilet – plotseling realiseerde dat de vieze wc’s, de goedkope decors, de slechte geluidskwaliteit, de betonnen vloeren en de kakkerlakken – hoezeer ook geëigend voor de act – alle glamour vormen die de Bar e Boate de Camarim kan bieden. Er is hier geen backstage waar Gina zich kan terugtrekken, geen geriefelijke, comfortabele normaliteit. In de Beco dos Artistas is er enkel mislukking (en het vermogen om daar dan maar eens een avond hard om te lachen).

De viering van het valse: camp

Als rechtgeaarde homoseksueel herkende ik het optreden van Gina da Mascar direct als een voorbeeld van camp. Als rechtgeaard antropoloog, behept met het besef dat betekenissen altijd plaats- en tijdgebonden zijn, maande ik mijzelf echter tot enige voorzichtigheid: de notie van camp kan niet onbecommentarieerd naar de Beco dos Artistas worden verplaatst. Om te beginnen weet vrijwel niemand in deze setting wat camp is. De uitdrukking die in het Braziliaanse Portugees het meest in de buurt komt is *montado* (letterlijk: in elkaar gezet). De karakterisering van Gina da Mascar als *montada* onderstreept haar ‘gemaakt zijn’: haar make-up, haar pruiken en geverfde haar, haar overdrevenheid, het onmiskenbare feit dat zij zichzelf in elkaar heeft gezet. Toch zegt de afwezigheid van het woord camp niet alles. In de jaren dat ik de Beco dos Artistas bezoek heb ik gemerkt hoezeer de homogemeenschap in Salvador de camp-repertoires van een opkomende *global gay style* absorbeert. De term zelf mag dan weinig bekendheid genieten, de bezoekers van dit achterafstraatje kennen camp-iconen als Madonna, Dolce & Gabbana, Whitney Houston, Pedro Almodóvars *Todo Sobre mi Madre* en *I’m-a-single-lady-Beyoncé*.

Belangrijker dan de term is het gegeven dat de performances van Gina da Mascar naadloos aansluiten bij de ‘geest’ van camp. Als gezegd, camp situeert het waarachtige in het valse. In haar essay *Notes on ‘Camp’* schreef Susan Sontag dat camp gekarakteriseerd wordt door ‘its love of the unnatural: of artifice and exaggeration’ (Sontag, 1990: 280).

‘Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a “lamp”; not a woman, but a “woman”. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater’ (Sontag, 1990: 280).

Afbeelding 2



Richard Dyer, die stelt dat deze stijl onlosmakelijk is verbonden met de subculturen van homoseksuelen ('the only heritage we've got'), omschreef camp als:

'(...) a way of prising the form of something away from its content, of reveling in the style while dismissing the content as trivial. If you really believed in the emotions and stories of classical ballet, in the rightness and value of royalty, in the properness of supervirility and fascism, then you would not find *The sleeping Beauty*, the Queen Mother, or John Wayne camp. What I value about camp is that it is precisely a weapon against the mystique surrounding art, royalty and masculinity – it cocks an irresistible snook, demystifies by playing up the artifice by means of which such things as these retain their hold on the majority of the population' (Dyer, in Cleto 1999: 111).

Camp is één grote uitstalling van uitzinnig bewerkte kapsels, plastic rozen, zonnebankbruine gezichten, schreeuwerige kleuren en de kitscherige glitter van nepdiamanten. De *aficionados* van de stijl verkiezen Franse poedels boven Duitse herders, Elisabeth Taylor boven Marilyn Monroe en de opgeblazen spierbundels van tekenaar Tom of Finland boven de sensuele foto's van Robert Mapplethorpe. Camp is het *au sérieux* nemen van de liefdesliedjes van ABBA, Versace-zonnebrillen en de chemisch tot stand gebrachte extase van Viagra en ecstasy.

Camp is ook het genoeg doen scheppen in de verbale duels die worden uitgevochten aan de toeg van de homokroegen, waar 'valse nichten' er steeds weer op uit zijn om elke verschijning als onechte pose en *make-belief* onderuit te halen. Camp is, kortom, de volledige aanval op de vanzelfsprekendheid van culturele vormen. Die aanval wordt prachtig geïllustreerd door de hilarische ansichtkaarten van Kissme-kwik die op het internet circuleren waarin de burgerlijk-elegant poserende modellen uit postordercatalogi uit de jaren zestig en zeventig opnieuw worden 'geframed'. (zie afbeelding 3)

Hoewel ironie een van de bestanddelen van camp is, moet tegelijkertijd worden vastgesteld dat stellingen als 'alles is vals', 'alles is enkel vorm' en 'wantrouw alles wat zich als natuurlijk presenteert' niet tot een volledige verwerping van die valse vormen leiden. Integendeel, de hoop en verwachting dat er ooit een hereniging

Afbeelding 3



zal zijn met het 'natuurlijke' is in veel camp-uitingen te bespeuren. Niemand zegt het beter dan Agrado, de travestiet uit *Todo sobre mi madre*, een film van de Spaanse grootmeester van de camp, Pedro Almodóvar. Over haar geheel door plastisch chirurgén 'verbouwde' lichaam zegt ze:

'I am very authentic. (...) The reshaping of my eyes, eighty thousand pesetas. Nose, two hundred thousand. A waste of money, as a year later someone punched it. (...) Breasts, two, because I'm not a monster. Seventy thousand each (...). Silicones in my lips, forehead, cheeks, hips, behind. Hundred thousand for one litre of that stuff. You do the counting yourself, I long lost track. (...) Chin correction, seventy five thousand. Permanent laser hair removal – as women too descend from the apes – sixty thousand per treatment. All I want to say: it costs to be authentic.'

Al Agrado's grappen en zelfspot vestigen de aandacht op de waarachtigheid van haar gemaakt-zijn, maar de strekking van haar betoog is eerder melancholiek: Agrado kan niet verhullen dat ze alles opgaf om haar gedroomde zelf in haar vlees te realiseren, een wanhopige poging om aldus met het 'natuurlijke' herenigd te worden. En zo is het steeds opnieuw in camp: de mededeling dat fake waarachtiger is dan het 'natuurlijke' gaat gepaard met een groot verlangen naar precies datgene wat als onmogelijk wordt verworpen. Camp is tranen vergieten – echte, zoute, zilte tranen – in het volle besef dat de aria's van Maria Callas *larger than life* zijn. Camp is het lichaam dat zich opwindt over de plaatjes van Tom of Finland, hoezeer de geest ook kan vaststellen dat dit soort mannenlichamen enkel in fantasierijke overdrijving bestaan. Camp is de droom van Ware Liefde hoog houden in de *darkroom*. Camp is alles afbreken, om vast te stellen dat enkel het-geluk-dat-27-centimeter-lang-is rechtovereind blijft staan. Camp mobiliseert het lichaam als antwoord op de ongeloofwaardigheid van de verhaalde werkelijkheid. En camp mobiliseert het verlangen: het verlangen dat het lekkende gat waaruit de vanzelfsprekendheid der dingen weg drupt gedicht zal worden.

Dit verlangen is zo onlosmakelijk met camp verbonden dat je je soms afvraagt of deze viering van fake die camp is er uiteindelijk niet om gaat dit verlangen aan te wakkeren: of de aantrekkelijkheid van deze vorm niet is gelegen in het vermogen

van camp het tekort in de culturele vorm te vervangen door de onontkoombare en niet te ontkennen waarheid van het verlangen. In die zin zie ik camp niet enkel – zoals Dyer beweert – als homoseksueel verzet tegen de conventies van een heteronormatieve wereld. Camp is ook een door en door nostalgische stijl en is in zekere zin de esthetiek van een gemeenschap in diaspora: de koestering van een onmogelijk verlangen naar de vanzelfsprekendheid waaruit homoseksuelen zijn verbannen.

Zo bezien is camp niet de ontkenning van het echte, maar een andere weg om ervaringen van het echte tot stand te brengen: een andere modus van authenticering. Waar de romantische authenticiteitsconstructies het gemaakte trachten te verbergen achter tekenen van natuurlijkheid, is camp de onthulling dat alles wat zich als natuurlijk presenteert in wezen gemaakt is – om vervolgens, *in die onthulling*, het verlangende lichaam als ‘enig echte’ aan te wijzen.

De viering van het valse: de barok

Het register waarvan Gina da Mascar zich bedient in haar performances zou ook benoemd kunnen worden als barok. In Salvador, de oude koloniale hoofdstad van Brazilië, treden de barokke krullerigheid, het exces en de theatrale overdrijving je overal tegemoet: in de vergulde protserigheid van de kerken, in de golvende motieven van de *calçada portuguesa*, in de krullerige omgangsvormen die de Bahianen erop na houden en in de eindeloze reeksen religieuze feesten en processies, culminerend in de collectieve extase van het carnaval. In dat verband bezien is Gina da Mascar's performance door en door barok.

De overeenkomst tussen het wereldbeeld dat in camp naar voren komt en de voorstellingen over de wereld die in de barok besloten liggen is opmerkelijk en fascinerend: net als in camp onderstreept de barok de gemaaktheid der dingen, en net als in camp gaat dit zichtbaar maken van fake gepaard met een diep verlangen naar hereniging met het echte, het ware.

Als historische stijl, zo hebben velen beweerd, was de barok een esthetiek die uitdrukking gaf aan de eerste scheuren in ‘the sacred canopy’, het hemels baldakijn dat de verschijnselen van de wereld als vanzelfsprekend in een goddelijk verband had geplaatst (Berger, 1967). De barok kwam op in de wereld van de reformatie en godsdienstoorlogen; in de wereld van de ontdekkingsreizen, die maakten dat mensen zich steeds meer hadden te verhouden tot Nieuwe Werelden waar andere goden werden aanbeden; alsook in een wereld waar de voortschrijdende wetenschappelijke inzichten de mens als beschouwer tegenover het universum hadden geplaatst. Door dergelijke ontwikkelingen ging de *vanzelfsprekendheid* van de goddelijke orde teloor. De barok gaf uitdrukking aan die teloorgang – maar was ook de esthetiek die dit verlies probeerde te verhinderen.

De expressieve vormen van de barok produceren dan ook steeds weer een dubbel effect. Aan de ene kant is er het barokke onderstrepen dat de wereld een samenbindende en harmoniserende kracht ontbeert, aan de andere kant is er de bespeeling van de zintuigen om de sensatie van samenhang en verband in het subject te produceren.

Die eerste dimensie is onmiddellijk zichtbaar in de barokke viering van het kunstmatige en ‘maniëristische’; in de barokke fascinatie voor het incongruente, het onharmonieuze, het monstrueuze; in de tendens tot het overmatige, de heterogeniteit, de fragmentatie; in de voorkeur voor bedrieglijke en desoriënterende vormen als het labyrint, de metamorfose, de vouw, de krul, het trompe-l’oeuil, alsook in de voorkeur voor de ondiepte van het oppervlak en de ‘inhoudelijke leegte’ van het embleem. Al deze stilistische gegevens maakten dat de wereld het aanzien kreeg van een imperfecte, al te zichtbaar in elkaar gezette orde, een schijnwereld die ieder moment uit elkaar kan vallen. Het is onnodig te zeggen dat dit precies is wat we Gina da Mascar zagen doen tijdens haar performances in de *Beco dos Artistas*.

Aan de andere kant gaat de barokke onderstreping van de gemaaktheid en imperfectie van de mensenwereld gepaard met een heftig verlangen naar de *splendeur* van het goddelijke, de enige macht die in staat is om een *harmonia mundi* te bewerkstelligen. Dit verlangen komt tot uitdrukking in de barokke cultus rond visionaire heiligen; de barokke mystici met hun extatische en erotisch-lichamelijke vocabulaires van transgressie en versmelting; de barokke fascinatie met het wonder, waarin het onmogelijke mogelijk blijkt en God zijn macht over de wereld bevestigt (‘Ik definieer wat mogelijk is’), maar niet zijn aanwezigheid in de wereld (aangezien het wonder altijd een ruimte voorbij het menselijke begrip evoceert). Ook echo’s van deze dimensie zijn terug te vinden in de performance van Gina da Mascar waar zij, in contrapunt met de gemaaktheid van het bestaan, de seksuele lust en het orgasme als enig niet te ontmaskeren waarheid ten tonele voert.

De aanwezigheid van de barok in een onwaarschijnlijke setting als de *Beco dos Artistas* onderschrijft de gedachte – door enkele auteurs geopperd – dat de historische barok niet meer is dan één verschijningsvorm van een esthetische impuls die in verschillende tijden en plaatsen kan worden aangewezen. Omar Calabrese spreekt in zijn boek *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (1992) dan ook over de barok als een transhistorische ‘category of the spirit’. De kunsthistoricus Frank Reijnders heeft in zijn schitterende *Metamorfose van de barok* (1991) laten zien hoe deze ‘geest’ steeds weer opduikt in de kunstgeschiedenis als een antiekunst die de aanval inzet op de valse belofte van de romantiek dat het sublieme kunstwerk de beschouwer in staat stelt deel te worden van de volmaakte schoonheid van de schepping. En ook de vele postmoderne denkers die de stijl hebben bediscussieerd en zich deze hebben toegeëigend (Chiampi, 1998; Day, 1999; Ndalians, 2004) getuigen van de voortdurende relevantie en zeggingskracht van de barok.

Dit denken over de barok in veralgemeniserende termen nodigt ertoe uit camp en barok niet te bezien als twee stijlen die opmerkelijke overeenkomsten vertonen, maar als twee modaliteiten van eenzelfde impuls; de impuls om de breuken en ongerijmdheden in onze wereldvoorstellingen niet te verhullen maar als onontkoombare waarheid te tonen. Net als de romantische vormen van authenticering waarmee ik dit artikel opende, zijn ook deze modaliteiten een voorbeeld van wat ik ‘de culturele productie van het echte’ heb genoemd. Maar deze productie verwerpt ‘het natuurlijke’ als de geprivilegieerde vorm waarin het echte tot uitdrukking komt. ‘Echt’ is de menselijke conditie dat wij het moeten stellen met cultu-

rele vormen die ontoereikend zijn. 'Echt' is het onmogelijke verlangen naar iets of iemand die deze ongelukkige staat van zijn ongedaan kan maken.

Het falen van de culturele vorm

Het nadenken over de onthullende registers in de culturele productie van 'het echte' bracht een rijke antropologische literatuur uit de jaren zeventig in herinnering over *tricksters*, *fools*, *clowns*, *freaks*, dorpsgekken en travestieten: figuren die gedooft werden in rituele settings 'to throw doubt on the finality of fact' (Babcock, 1975: 154). In alles doet Gina da Mascar aan deze figuren herinneren. Meer nog dan het bekritisieren van de dominante culturele ordeningen van haar samenleving toont haar performance het tekort van het principe van de culturele ordening als zodanig. Alles wat ze doet is erop gericht haar publiek te herinneren aan het gegeven dat de sociaal-culturele classificaties en ordeningen die de wereld het aanzien geven van een betekenisvol geheel willekeurig en ontoereikendheid zijn. Zoals Barbara Babcock schreef over de *trickster mythen* van de Winnebago-indianen:

'(...) the trickster tale affords an opportunity for realizing that an accepted pattern has no necessity. Its excitement lies in the suggestion that any particular ordering of experience may be arbitrary and subjective. It is frivolous in that it produces no real alternative, only an exhilarated sense of freedom from form in general, though it may well provoke thought of real alternatives and prompt action toward their realization' (Babcock, 1975: 184, mijn cursivering).

Bezien in het licht van deze literatuur over *tricksters* en andere culturele antihelden wordt duidelijk dat zowel camp als barok een voorbeeld is van de 'counteractive patterns of culture' waarmee mensen zichzelf inzicht verschaffen in het gegeven dat onze culturele ordeningen er niet in slagen een sluitend verhaal over de wereld te produceren. Toch moet ik vaststellen dat deze studies – hoe interessant ze ook zijn en hoezeer ze ook hernieuwde aandacht verdienen – veelal blijven steken in een bespreking van de 'logica' van deze ontregelende (stijl)figuren binnen de culturele grammatica van een samenleving. De vraag met welke biografieën en levenservaringen de *campy*, barokke viering van het valse resoneert, werd in deze literatuur niet of nauwelijks gesteld. Welke mensen omarmen en appreciëren deze stijlen (en welke niet)? En waarom juist deze mensen?

Ik meen er goed aan te doen hier een aantal Iacaniaanse denkers – Slavoj Žižek (1989; 1997; 1999), Yannis Stavrakakis (1999) en Terry Eagleton (2009) – te introduceren die een alternatief model voor de analyse van culturele vormen hebben uitgewerkt: een model dat de complexe wisselwerking tussen culturele vorm en subjectieve ervaring centraal stelt, en dat daarmee bijdraagt aan de beantwoording van bovenstaande vragen.

Een van de centrale uitgangspunten in het denken van deze auteurs is het *tekort* van wat in hun denken 'de symbolische orde' heet. Dat is een opmerkelijk verschil

met de cultuuropvatting die de meeste antropologen erop nahouden. Laatstgenoemden zijn er steeds weer toe geneigd de positieve, scheppende dimensies van cultuur te benadrukken. 'Laten zien hoe mensen erin slagen betekenisvolle werelden te creëren' zou een redelijk adequate samenvatting van de antropologische onderzoeksagenda zijn. Cultuur is in de antropologie een 'welcoming place', een thuis, een houvast biedende structuur. Zo niet bij deze lacanianen. Zij benadrukken dat de betekenisgevende structuren waarin mensen zichzelf verankeren door en door vervreemdend zijn. En ze beargumenteren die stelling overtuigend en met verve. De eerste bron van vervreemding betreft het gegeven dat het subject van kinds af aan in de mal van de symbolische orde wordt gekneed. 'In order to mean', schrijft Eagleton, 'the subject must draw on a great stockpile or repository of codes, rules not invented by ourselves' (2009: 85):

'(...) my demand to be recognized as uniquely myself is caught up in a medium over which none of us has proprietorship; which has its own logic quite independent of our will; and which 'speaks' me far more than I speak it' (ibidem).

In het lacaniaanse verhaal staat de toetreding tot de cultuur gelijk aan de onderwerping van het subject aan 'a supervening, deeply impersonal law which applies indifferently to all' (idem: 86). De symbolische orde is dan ook wel zo ongeveer de laatste plaats waar men het echte moet zoeken. Sterker nog, 'this blankly anonymous order' (idem: 84) is precies dat wat ons verhindert onszelf te zijn.

En daarmee komt een tweede bron van vervreemding in beeld. De symbolische orde is gegrond in het produceren van verschil en alteriteit: de verschijnselen die zich aan mensen voordoen kunnen enkel iets zijn door niet iets anders te zijn. Identiteiten ontlenen hun stabiliteit aan het taboe: het verbod bepaalde gedachten te denken, bepaalde gevoelens te voelen, bepaalde handelingen te verrichten. Dat is dan ook waar Eagleton op doelt als hij stelt dat 'to make yourself over to that impersonal structure of meaning that is the symbolic order is to do violence to the experience of being' (ibidem). Net zoals een massa die in een mal wordt geperst een rest produceert, produceert ook de symbolische orde altijd een 'teveel' in het subject, iets wat er weliswaar is maar niet kan zijn. Deze rest speelt steeds weer op in het bewustzijn, als een voortdurende aanvechting van de 'echtheid' van de symbolische orde.

Een beter begrip van 'dat-wat-rest' (*the-rest-of-what-is*, zoals ik het in mijn denken ben gaan benoemen) is cruciaal om de culturele productie van het echte zoals ik die in Bahia (en elders) ben tegengekomen te begrijpen. Eagleton beweert dat omdat wij ons nooit volledig thuisvoelen in de symbolische orde, wij deze 'rest' als onze meest eigen, unieke kern aanwijzen: 'the 'excess' in us which the symbolic order fails to assimilate forms the very core of our subjectivity' (2009: 84). Hier wordt mijns inziens de kern van registers als camp en barok verwoord. Het echte moet niet gezocht worden in de vormen die gegeven zijn, maar is enkel te vinden in *the-rest-of-what-is*, het residu van onzin dat betekenisgevende structuren produceren. Heel dat etaleren van de Mislukking, zoals dat naar voren kwam in het optreden van Gina da Mascar, positioneert het echte daar waar wij niet passen:

dát is waar we tot individu worden, enkel daar kunnen wij 'uniquely ourselves' zijn. Of om het in een contemporaine uitdrukking te zeggen: enkel in ons ongerijmd zijn, zijn we authentiek.

Gebroken biografieën en de overtuigingskracht van 'echt gemaakt'

Wat voegt dit lacaniaanse denken nu toe aan een beter begrip van de kwestie welke groepen of samenlevingen 'vallen' voor de noties van het echte die in stijlen als camp en de barok tot uitdrukking komen?

Als ik mij beperk tot de weerklank die camp in homoseksuele kringen krijgt, dan heeft die resonantie alles te maken met het proces dat wel de coming-out wordt genoemd. Bezien in de termen die ik hiervoor heb geïntroduceerd is dit 'uit de kast komen' de laatste stap in een lang proces waarin iemand zich bewust wordt dat hij/zij zich trachtte te voegen naar een culturele ordening die niet de zijne/hare was. Anders gezegd: coming-out is het publiek maken van de aanvaarding dat er 'iets' in jou huisde dat niet in de symbolische orde paste.

Uit eigen ervaring kan ik zeggen dat de coming-out ten minste twee dingen doet met de wijze waarop je de wereld percipieert. Ten eerste kom je het tekort van de symbolische orde onder ogen: de wereld zoals je die meende te kennen kon jouw seksuele verlangens niet plaatsen, oftewel, je *verhaal over* de wereld bleek niet in overeenstemming te zijn met je *ervaring van* de wereld. Ten tweede positioneert de coming-out het 'echte' buiten elk betekenisgevend raamwerk, in de zijnsdimensie die de lacanianen 'the Real' noemen. Laat me beide punten uitleggen, omdat ze beide van belang zijn om de overtuigingskracht van de alternatieve authenticeringsstrategieën die ik heb besproken te duiden.

Het simpele gegeven dat niemand wordt opgevoed om homo te zijn geeft aanleiding te denken dat, hoe divers de geschiedenissen van de coming-out ook mogen zijn, ze allemaal doortrokken zijn met gevoelens van vervreemding. Coming-out betekent namelijk altijd een breuk met een Zelf dat niet alleen als heteroseksuele man/vrouw werd opgevoed, maar als *naturally straight*. Heteronormativiteit is immers niet enkel een verzameling van ideeën en normen, maar wordt genaturaliseerd door deze normen en ideeën in het lichaam en de zintuigen 'in te schrijven'. Om van jongens 'echte mannen' te maken moeten jongenslichamen op een bepaalde 'mannelijke' manier eten, drinken, lopen, zitten, staan, hurken, gebaren, kijken, dansen en spreken (zie verder Mauss, 1973; Bourdieu, 1990). De coming-out impliceert een breuk met deze belichaamde mannelijkheid: er rest de homoseksueel geen andere conclusie dan dat de natuurlijkheid van mannelijkheid een aangeleerde pose was. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat juist homo's een levenslange argwaan koesteren jegens alles en iedereen die het label 'natuurlijk' claimt. De collectieve ervaring van het demasqué van de symbolische orde – een orde die zichzelf als 'natuurlijk' voordoet, maar dat niet is – is precies de ervaring die in camp tot uitdrukking wordt gebracht. Er is, met andere woorden, een directe link aan te wijzen tussen de gebroken biografieën van homo's en hun appreciatie van een stijl die alles tussen aanhalingstekens wil

plaatsen (en, zoals ik verderop zal beargumenteren, het echte enkel wenst te herkennen in dat wat buiten de symbolische orde is gelegen).

Uiteraard zijn niet alleen homoseksuele levens getekend door een gebroken biografie; net zoals homo's niet de enigen zijn die afscheid hebben moeten nemen van de vanzelfsprekende natuurlijkheid die een culturele orde had geschraagd. Elders heb ik beschreven hoe mensen in (het voormalige) Joegoslavië, waar ik onderzoek deed kort voor, tijdens en na het uitbreken van de oorlog, afscheid moesten nemen van een verhaal over zichzelf en de wereld dat tot op grote hoogte 'natuurlijk' had geleken. De kern van een traumatische gebeurtenis als oorlog is precies die teloorgang van de normaliteit, de vanzelfsprekendheid der dingen: verder te moeten leven in het besef dat de normaliteit niet gegeven is maar gemaakt, en daarmee in de angst dat de naoorlogse normaliteit opnieuw onderuit kan gaan (zie verder Van de Port, 1998). De psychiaters Cheryl Benard en Edit Schlaffer hebben dit in hun studie naar oorlogsslachtoffers uit Bosnië helder verwoord:

'Een trauma heeft meerdere componenten. (...) Het ernstigste gevolg is echter meestal van psychisch-mentale aard. Wat gebeurd is had niet mogen gebeuren. Als het toch gebeurd is, dan was alles wat het slachtoffer tevoren geloofde onjuist. De wereld van het slachtoffer, zijn gedachten en gevoelens en overtuigingen, het wordt allemaal beschadigd, zwaar aangevochten, soms definitief vernietigd. Met zo'n ernstige shock gaan mensen verschillend om. (...) Maar wat vernield is kan niet worden hersteld: het fundamentele vertrouwen in een zinvolle wereld met een mensheid die in hoge mate het vertrouwen waard is' (1994: 106).

In Servië was er geen Gina da Mascar om dat inzicht naar voren te brengen, maar wel de imaginaire Zigeuner die de Serviërs – als een ware trickster – voorhoudt dat de natuurlijke vanzelfsprekendheid van werkelijkheidsopvattingen bedrieglijk is (zie verder Van de Port, 1998).

Een heel ander voorbeeld van de link tussen gebroken biografieën en een bijbehorende esthetische onderstropping van het inzicht dat alles 'echt gemaakt' is, betreft de 'kitscherige' esthetiek van migrantenhuiskamers zoals ik die ben tegengekomen bij mijn burens in Amsterdam-Oost en in stadswijken als Bos en Lommer en Geuzenveld. Ook hier was sprake van een volstreekte afwezigheid van het veldboekje of andere tekenen van het 'natuurlijke'; de huiskamers werden gedomineerd door glimmende, kitscherige objecten in de bouwpackettenesthetiek van Ikea-meubels en Wehkamp-interieurs. De vraag dient zich aan of ook hier niet een relatie bestaat tussen deze stijl en de breuken in de biografie van de mensen die hun leefwereld dit aangezicht gaven.

Al deze voorbeelden suggereren dat het natuurlijke van culturele vormen zoals we die kennen uit onze authenticiteitscultuur niet altijd overtuigen. De hierboven genoemde groepen hebben lessen geleerd over de valsheid van dat wat zich als natuurlijk presenteert; en in hun esthetische voorkeuren getuigen ze van dat inzicht.

De authenticiteit van het verlangen

Rest mij nog er andermaal op te wijzen dat ook het onderstrepen van de gemaaktheid der dingen het verlangen naar een wereld die simpelweg *is* – onbevraagd en onbetwijfeld – niet weet te temperen. Laat mij daarvoor terugkeren naar het voorbeeld van de coming-out. Ik heb in het voorafgaande al opgemerkt dat de coming-out de ontmaskering van het natuurlijke impliceert, maar dat die ontmaskering hand in hand gaat met een diep verlangen naar die onmogelijke staat van ‘natuurlijk zijn’. De lacanianen hebben mij het inzicht verschaft dat we dit verlangen zélf – dat wil zeggen, de drive die het verlangen is, en niet het object waarop het verlangen gericht is – onder de loep moeten nemen als we de campy, barokke productie van het echte willen doorgronden. Het voortdurend aanwakkeren van het verlangen, zoals dat in camp en barok is terug te vinden, moet wellicht begrepen worden in verband met het gegeven dat deze drive een van de weinige ervaringsgronden is die zich niet laat herleiden tot iets anders (een punt dat ook Gina da Mascar lijkt te maken in haar constante verwijzing naar het orgasme als het enige wat er werkelijk toe doet). ‘Het pure verlangen’, schrijft Eagleton,

‘is entirely without meaning and glacially indifferent to all the objects in which it invests, which it uses simply for its own fruitless self-reproduction. [And yet, desire is that] which I can experience from the inside of my body with incomparably greater immediacy than I can know anything else’ (2009: 156).

Jezelf overgeven aan je verlangen staat gelijk aan het je overgeven aan iets wat méér je ‘zelf’ is dan enige denkbare handeling of overpeinzing. Anders gezegd, de echtheid van het verlangen an sich laat zich niet ontkennen, en het is precies die kwaliteit die maakt dat het verlangen houvast kan bieden in een biografie vol breuken en in een wereld waar de gemaaktheid der dingen voortdurend zichtbaar is.

Om die houvastgevende rol van het verlangen met een concreet voorbeeld te illustreren kan ik andermaal uit eigen ervaring putten. Als er één ding is in mijn bestaan dat ik niet betwijfel dan is het de gerichtheid van mijn seksuele verlangens. Dat verlangen gaat ondubbelzinnig één richting uit: mannen. Ik kan me verbazen over die zekerheid. Ik ken mijzelf immers als iemand die van alles en nog wat betwijfelt. Als antropoloog heb ik geleerd iedere essentialistische uitspraak te deconstrueren (en dus te relativieren), en ik schep er genoeg in de onmogelijkheid van het verlangen te onthullen dat onderstaande T-shirts en buttons tot uitdrukking brengen. (afb. 4)

Maar ik kan enkel vaststellen dat de gerichtheid van mijn seksuele verlangens – mijn homoseksualiteit – immuun is voor iedere poging haar te deconstrueren. Zeker, ik maak deel uit van een homoseksuele subcultuur die mij instrueert dat verlangens te omarmen; die dat verlangen steeds opnieuw aanwakkerd; die mij op duizenden verschillende manieren voorhoudt dat ik dat verlangen in diepste wezen bèn. Maar deze aansporingen en instructies werken enkel en alleen omdat ze gegrond zijn in die naamloze, beeldloze, immateriële drive die zich ongevraagd,

Afbeelding 4

ongewild en in tegenspraak met hoe ik de wereld had leren zien, in mij manifesteerde: een seksuele gerichtheid op mannen. Dát verlangen is niet gemaakt. Het is. De echtheid van dat verlangen staat buiten kijf. Dat verlangen is, in de ware zin van het woord, authentiek. Dat ik dat verlangen omarm, dat ik het tot het fundament van mijn identiteit maak en het elke keer opnieuw aanwakker, hoeft niet echt te verbazen: het fundament dat het mij biedt is immers onwrikbaar.

Ten slotte

Studies die de culturele productie van het echte tot onderwerp hebben, wijzen bij herhaling op het belang van ‘naturalisering’: de verhulling van de gemaaktheid van werkelijkheidsopvattingen en identiteiten door middel van een esthetiek die de tekenen van het natuurlijke mobiliseert. Ik heb in dit essay willen beweren dat deze verhullende esthetiek niet het enige register is in de culturele productie van het echte. Camp en barok zijn voorbeelden van registers die de gemaaktheid der dingen juist onthullen, en op het eerste gezicht lijken deze registers dan ook alles-behalve de culturele productie van het echte na te streven. Wanneer echter wordt bekeken wat die onthullende esthetiek doet in de ervaringen van het subject, blijkt ook deze gepreoccupeerd te zijn met de productie van het echte. De onderstreping van het valse blijkt immers een onstuitbaar verlangen te genereren naar dat wat echt is. Dit verlangen richt zich op fantasieobjecten als ‘de perfecte man’ of ‘de ware liefde’ (in camp) of ‘de goddelijke interventie’ (in de barok), en mobiliseert het lichaam om in seksuele of religieuze extase momenten te produceren die voorbijgaan aan classificaties als ‘echt’ en ‘vals’. Maar in deze onthullende esthetiek is het uiteindelijk het verlangen zelf dat de sensatie van het echte verwezenlijkt: het verlangen an sich, diep gevoeld, onloochenbaar aanwezig en als fundamentele ‘drift’ niet te herleiden tot de menselijke verbeelding of regievoering.

Groepen met radicale breuklijnen in hun collectieve biografie lijken ontvankelijk te zijn voor een esthetiek die de waarachtigheid van het valse onderstreept om aldus het verlangen te voeden. Voor homoseksuelen heb ik dat in het voorafgaande uitgebreid beschreven. Hier zou ik er nog op willen wijzen dat het opmerkelijk is dat juist de volkeren die door hun heftige, bloedige geschiedenissen de gemaaktheid van sociale ordes (en de bijbehorende verhalen over de mens en de

wereld) onder ogen hebben moeten zien zichzelf graag karakteriseren met termen die verwijzen naar dit ongrijpbare, tragische maar o zo genietbare verlangen: zich onderdompelen in en laven aan de weemoed die in Servië *merak* heet, in Bosnië *sevdah*, in Andalusië *duende*, in Duitsland *Sehnsucht*, in Portugal en Brazilië *saudade*, in Turkije *hüzün* en in Armenië *karot*, en die ongetwijfeld vele, vele equivalenten heeft in andere delen van de wereld. Andermaal ben ik geneigd om dit zwelgen in verlangen te zien als het houvast zoeken in een sensatie waarvan de echtheid niet betwijfeld hoeft te worden.

In algemenere zin heb ik in dit essay aandacht willen vragen voor het lacaniaanse denken zoals ik dat ben tegengekomen in de geschriften van Slavoj Žižek, Yannis Stavrakakis en Terry Eagleton. Er is geen beter vertrekpunt voor de bestudering van de culturele productie van het echte – van authenticiteitsopvattingen en authenticeringsstrategieën – dan hun stelling dat alle culturele vormen falen. Het is dan aan de onderzoeker om te laten zien wat mensen in het werk stellen om zich, in het licht van de onmogelijkheid van *symbolic closure*, min of meer coherente, stabiele, ‘authentieke’ identiteiten aan te meten.

Geraadpleegde literatuur

- Babcock, B. (1975). ‘A Tolerated Margin of Mess’: The Trickster and his Tales Reconsidered. *Journal of the Folklore Institute* 11 (1/2) 145-86.
- Baudrillard, J. (2001). *Selected Writings*. Cambridge: Polity.
- Benard, C. en E. Schlaffer (1994). *Dicht bij ons bed: De gruwelijke oorlog in Bosnië en de apathie van het Westen*. Baarn: Ambo.
- Berger, P. (1967). *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. New York: Random House.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Calabrese, O. (1992). *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton: Princeton University Press.
- Chiampi, I. (1998). *Barroco e modernidade: Ensaio sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Cleto, F. (1999). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject—a Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Day, G. (1999). Allegory: Between Deconstruction and Dialectics. *Oxford Art Journal* 22 (1) 105-118.
- Eagleton, T. (2009). *Trouble with Strangers: A Study of Ethics*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Guignon, C. (2004). *On Being Authentic*. Londen: Routledge.
- Lindholm, C. (2007). *Culture and Authenticity*. Londen: Blackwell.
- McCannell, D. (1999). *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Mauss, M. (1973). Techniques of the body. *Economy and Society* 2 (1) 70-88.
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: MIT Press.
- Port, M. van de (1998). *Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild: Civilization and its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Reijnders, F. (1991). *Metamorfose van de barok*. Amsterdam: Duizend & Een.
- Sontag, S. (1990). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.

- Stavrakakis, Y. (1999). *Lacan and the Political*. Londen, New York: Routledge.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, C. (1999). It Takes a Serb to Know a Serb: Uncovering the Roots of 'Obstinate Otherness' in Serbia'. *Critique of Anthropology* 19 (1) 7-30.
- Taylor, C. (2004). Registers of Incontestability: The Quest for Authenticity in Academia and Beyond. *Etnofoor* 17 (1,2) 7-23.
- Žižek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Londen: Verso.
- Žižek, S. (1997). *The Plague of Fantasies*. Londen: Verso.
- Žižek, S. (1999). *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*. Londen: Verso.