

CAMP

TUSSEN KUNST EN KITSCH



MARIJE DEN DEKKER

DOCENT BEELDENDE KUNST EN VORMGEVING. DUAAL '12/'13
FONTYS ABV. THEORIE DER KUNSTEN

CAMP, TUSSEN KUNST EN KITSCH

DE ONTWIKKELING, INVLOED EN UITINGEN VAN HET FENOMEEN
CAMP DOOR DE JAREN HEEN

MARIJE DEN DEKKER
DUAAL '12/'13

FONTYS ACADEMIE VOOR BEELDENDE VORMING
DOCENT BEELDENDE KUNST EN VORMGEVING
THEORIE DER KUNSTEN

'Well here they come, swishing and screaming, weeping noisily, laughing hysterically, living in luxury, dying in penury, knighted or in prison, chaste or promiscuous, loved or reviled, touched by sheer genius or driven by mere egoism, from many countries and most ages: the diverse, perverse legion of the camp.'

George Melly
(Core, 1984, p.5)

INHOUDSOPGAVE

Abstract.	p. 02
1. Inleiding.	p. 04
2. Kunst en kitsch.	p. 06
Wat is kunst?	p. 07
Wat is kitsch? Wat is het verschil tussen kunst en kitsch?	p. 08
3. 'Notes on Camp'. De eerste beschrijvingen en kaders rondom Camp.	p. 11
4. Verdere definiëring en ontwikkeling. De invloed van Camp op de cultu- rele wereld door de jaren heen en de veranderingen in de maatschappelijke visie op het fenomeen.	p. 15
De oorsprong van Camp als tegensubcultuur en cultuurkritiek	p. 16
Ontwikkelingen in de jaren '60	p. 16
Camp versus kitsch - it's all in the eye of the beholder	p. 18
Verdere ontwikkelingen in het kader van Camp	p. 19
Camp = dood?	p. 22
5. Camp en de wereld van film, tv, muziek en theater.	p. 25
Army of Lovers	p. 26
Showgirls	p. 28
The adventures of Priscilla, queen of the desert	p. 30
Lady Gaga	p. 32
6. Camp als onderdeel van de beeldende kunst en design.	p. 34
Jeff Koons	p. 35
David LaChapelle	p. 38
Philippe Starck	p. 41
7. Besluit.	p. 44
8. Bijlagen.	p. 47
Bijlage 1	p. 48
Bijlage 2	p. 51
9. Referentielijst.	p. 53
Boeken, samengesteld werk en overige publicaties	p. 54
Publicaties beschikbaar via internet	p. 54
Afbeeldingen	p. 56

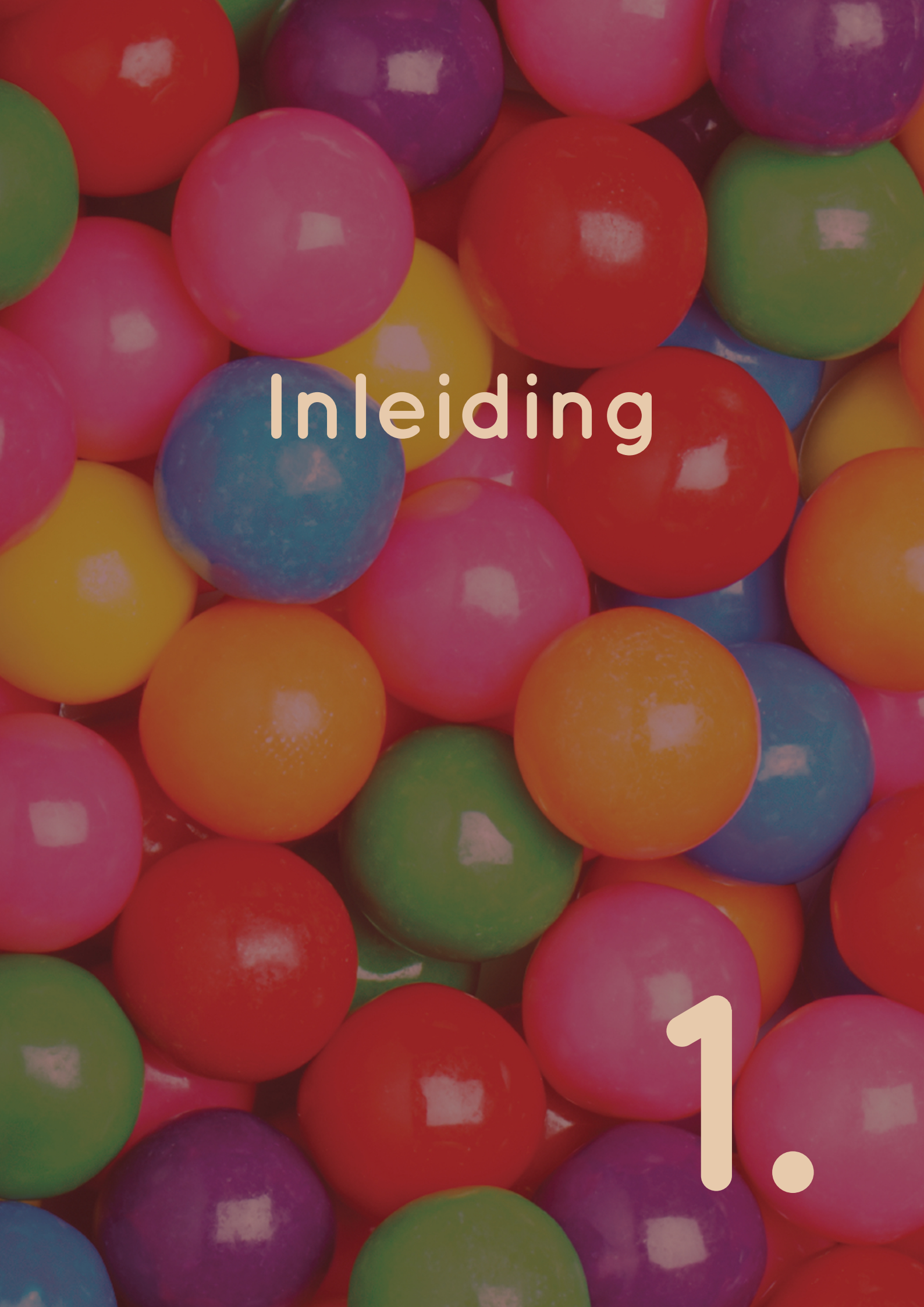


Abstract

Deze scriptie onderzoekt de ontwikkeling, invloed en uitingen van het fenomeen Camp door de jaren heen. Aangezien Camp zich bevindt op de scheidingslijn tussen kunst en kitsch vormt de betekenis van deze twee begrippen het startpunt van deze scriptie. Vervolgens wordt gekeken naar de bestaande definiëringen en kaders rondom Camp. In het verlengde hiervan wordt een beeld gecreëerd van de manier waarop Camp zich door de jaren heen heeft ontwikkeld en welke invloed het heeft uitgeoefend. Hieruit wordt bovendien duidelijk dat de manier waarop de maatschappij door de jaren heen naar het fenomeen heeft gekeken eveneens is veranderd. Camp is ontstaan als een tegensubcultuur die een nood heeft om zich af te zetten tegen de maatschappij, maar het fenomeen kan momenteel niet meer als zodanig omschreven worden. Dit gegeven creëert de mogelijkheid om te komen tot de constatering dat Camp doodverklaard zou kunnen worden.

Deze stelling wordt in de scriptie echter weerlegd. Hierop volgend wordt een weergave gepresenteerd van de manier waarop Camp momenteel deel uitmaakt van de culturele wereld, namelijk als onderdeel van de queer-cultuur en als blijvende mogelijkheid van een specifieke groep mensen om te koketteren met hun goede smaak voor wansmaak. Deze specifieke en kleine groep gebruikt het fenomeen Camp in onze huidige tijd als een manier om dat wat door en voor de massa gemaakt is met een esthetisch genoegen te beschouwen.

Als afsluiting van deze scriptie worden een aantal voorbeelden aangehaald die, vanuit de juiste context en invalshoek, uitstekend onder de noemer Camp geplaatst kunnen worden. Deze voorbeelden - bestaande uit *Army of Lovers*, *Showgirls*, *The adventures of Priscilla queen of the desert*, Lady Gaga, Jeff Koons, David LaChapelle en Philippe Starck – geven gezamenlijk een duidelijk beeld van het brede en gelaagde fenomeen en benadrukken nogmaals dat Camp weldegelijk een springlevend element vormt van onze culturele wereld.



Inleiding

1.

Welke invloed heeft Camp door de jaren heen uitgeoefend op de wereld van kunst en cultuur en op welke manier heeft het fenomeen zich ontwikkeld?

Welke huidige kunst- en cultuuruitingen passen vanuit de juiste visie in het beeld van Camp?

Bovenstaande vragen geven de richting aan van het onderzoeksgebied van deze scriptie en het bijbehorende discours dat zich door de jaren heen rond het fenomeen Camp heeft gevormd. Het onderzoek naar de beantwoording van deze vragen kan echter pas aanvangen wanneer antwoord is gegeven op de vraag: Wat is Camp? Een schijnbaar eenvoudige vraag, maar vanwege het moeizame en alles behalve eenduidig gebied waarin Camp zich bevindt, is deze vraag verre van eenvoudig te beantwoorden. Camp is namelijk een moeilijk grijpbaar begrip. Het kan niet zomaar in een paar regels gedefinieerd worden. Het begrip Camp is gelaagd en moet vanuit verschillende invalshoeken bekeken worden voor men daadwerkelijk tot een kern van betekenis kan komen. Het is een bepaalde vorm van estheticisme, een stijl, een artistieke categorie, een sensibele, een cultuuruiting, een kunstbenadering, een leefwijze en eigenlijk nog veel meer.

Voordat het fenomeen Camp echter nader bekeken wordt, worden eerst de principes van kunst en kitsch onder de loep genomen. De oorsprong en kern van Camp bevinden zich namelijk ergens op de scheidingslijn en in het spanningsveld tussen deze eveneens niet eenvoudig te definiëren begrippen. Zonder dit spanningsveld - zonder het bestaan van kunst en kitsch - zou Camp niet bestaan. Kunst en kitsch vormen het vertrekpunt. Om Camp volledig te begrijpen is het daarom noodzakelijk te starten met een heldere uiteenzetting met betrekking tot beide begrippen.

Het onderzoekskader van deze scriptie start met de beantwoording van de vragen 'Wat is kunst?', 'Wat is kitsch?' en daarop aansluitend 'Wat is het verschil tussen kunst en kitsch?'. Vervolgens wordt ingegaan op de eerste beschrijvingen en theoretische kaders rondom Camp. Vandaaruit wordt gekeken naar verdere definiëring en ontwikkeling van het fenomeen en bijgevolg naar de invloed van Camp op de culturele wereld door de jaren heen en de bijbehorende veranderingen in de maatschappelijke visie. Na deze uiteenzetting volgt een bespreking van een aantal kunst- en cultuuruitingen die vanuit de juiste visie in het beeld van Camp passen. Deze kunst- en cultuuruitingen worden onderverdeeld in twee groepen, namelijk 'de wereld van film, tv, muziek en theater' en 'beeldende kunst en design'.

Ter afsluiting van deze inleiding rest mij nog het creëren van een woord van dank.

Al diegenen die mij geholpen hebben om deze scriptie tot een goed einde te brengen, zij het via het bijdragen van kleine kiezelsteentjes, stevige bouwstenen of zelfs via grote zwerfkeien, wil ik bij dezen bedanken voor hun steun en hulp.

Een speciaal woord van dank wil ik richten aan Karen Embrechts, wier kennis en enthousiasme mijn eerste begeleiders waren in de wereld van het prachtige fenomeen Camp en zodoende de aanzet vormden voor de onderwerpskeuze van deze scriptie.

Eveneens gaat mijn welgemeende dank speciaal uit naar Christianne Niesten en Simone Rijs voor hun begeleiding en vertrouwen en voor het vinden en accentueren van de rode draad in het geheel.



Kunst en kitsch

2.

WAT IS KUNST?

De beantwoording van deze vraag geschiedt via twee mogelijke manieren. Ofwel vormt het antwoord daadwerkelijk een definitie van het begrip, waarbij kritiek op voorgaande definities vaak onderdeel is van de nieuwe definitie. Ofwel wordt er een poging gedaan om aan te geven dat een definitie niet mogelijk is. (Barnes, 2007-2013) Algemeen kan gesteld worden dat de omschrijving van kunst niet in een zin te omvatten is. Een waterdichte, onveranderbare en universeel bruikbare definitie van het begrip zal waarschijnlijk nooit volledig bestaan. Kunst is een breed begrip dat zich, vanwege de grote hoeveelheid aan aspecten dat het omvat, op tal van manieren laat definiëren afhankelijk van de gebruikte invalshoek, inzichten, context en de bijbehorende tijdsgeest. (Barnes, 2007-2013; Groot, de, 2002) Zo wordt er in de oudste definities van kunst, door bijvoorbeeld Aristoteles, gesproken over mimesis als belangrijkste eigenschap van het begrip, ofwel het vermogen om de natuur te imiteren. Als reactie daarop kan vervolgens het begrip expressie gezien worden, de vervanging van mimesis en representatie als essentieel onderdeel van de definitie van kunst. Dit gegeven resulteerde in een tegenreactie in de vorm van niet-expressieve kunst. Daarnaast ontwikkelde de expressieve kunst zich echter eveneens via de toevoeging van de notie van sociale verantwoordelijkheid. Deze sociale verantwoordelijkheid werd gecombineerd en uitgebreid met het overbrengen van solidariteit en het creëren van eenheid. Het kunstwerk diende als communicatiemiddel hiervoor. Uiteraard voldeden vervolgens niet alle kunstwerken aan één van deze definiëringen, terwijl ze toch daadwerkelijk als kunst bestempeld konden worden. De eerdere definities werden ontoereikend gevonden. Vanaf dat moment is de, zich nog steeds afspelende, discussie ontstaan omtrent het wel of niet mogelijk zijn van het creëren van een sluitende definitie wat betreft kunst. De tegenstanders van een dergelijke definiëring geven onder andere aan dat kunst een open concept is en dat ondanks het bestaan van verschillende karakteristieke kenmerken en bijbehorende overeenkomsten van kunstwerken, er niet één algemeen kenmerk of groep van kenmerken te benoemen is dat ook daadwerkelijk teruggevonden kan worden in alle bestaande kunstwerken. Het is daarom volgens hen gewoonweg onmogelijk een juiste definitie van kunst vast te leggen. Voorstanders van een specifieke definiëring van het begrip kunst geven daarentegen aan dat er juist wel één karakteristiek kenmerk te benoemen is dat alle kunstwerken bezitten en dat hen tot kunstwerken maakt. Dit kenmerk is te omschrijven als een bepaald soort status, al dan niet verkregen en benadrukt via één of meerdere kunsttheorieën. Wanneer een object bijvoorbeeld gerelateerd kan worden aan een erkend kunstwerk via een theoretische onderbouwing wat betreft de aard, waarde en context van kunst, dan verkrijgt het object, vanuit deze visie, zelf de status van kunst. (Barnes, 2007-2013)

Vanuit de voortdurende discussie omtrent het wel of niet kunnen definiëren van het begrip kunst blijft er een tegenstrijdigheid bestaan. Zo blijft men zich zowel inspannen om kunst te definiëren alsook juist sterk maken om aan te duiden dat een definiëring simpelweg niet mogelijk is. (Barnes, 2007-2013)

Het Van Dale woordenboek heeft een poging gedaan om kunst samen te vatten in een vijftal korte punten. Het omschrijft het begrip als volgt:

Kunst (de; v; meervoud: kunsten)

1 *verkregen vaardigheid in het een of ander: de kunst van het koken*

2 *het vermogen om schoonheid te scheppen en esthetisch genot op te wekken*

3 *kunstwerken*

4 *vaardigheid, handigheid: dat is geen kunst, is eenvoudig; een koud kunstje, iets gemakkelijks*

5 *rare streek; frats*

(Van Dale Online)

Om het begrip kunst op een toegankelijke manier verder uit te diepen en inzichtelijk te maken kunnen in bijlage 1 een aantal kernachtige uitspraken gevonden worden die betrekking hebben

op de verschillende aspecten en takken van het begrip.

WAT IS KITSCH? WAT IS HET VERSCHIL TUSSEN KUNST EN KITSCH?

Het woord kitsch vindt zijn ontstaan in de tweede helft van de 19^e eeuw en is vanuit het Duits letterlijk in andere talen overgenomen.¹ Het heeft ontegenzeggelijk te maken met 'slechte smaak' of wansmaak, in welke vorm dan ook. Kitsch vormt een verzamelnaam voor het verschijnsel van de slechte smaak. Kitsch en slechte smaak kunnen zodoende eigenlijk gezien worden als synoniemen van elkaar. (Eco, 1988) Het geven van een sluitende definitie van deze slechte smaak is echter, net zoals bij kunst, niet eenvoudig. Iedereen weet wat het is, maar dit exact en kloppend onder woorden brengen gaat vaak moeizaam. (Eco, 1988, p.69) Umberto Eco omschrijft slechte smaak in zijn essay 'De structuur van de slechte smaak' als volgt:

'Slechte smaak, op het terrein van de kunst, willen wij definiëren als het opdringen van een geprefabriceerd effect.'
(Eco, 1988, p.70)

In het verlengde van het opdringen van een geprefabriceerd effect kan bovendien toegevoegd worden dat het bij slechte smaak, of kitsch, eveneens gaat over het verlangen om een gevoel, of een gevoelsmatig effect op te roepen. Het gaat er zelfs om dit effect pasklaar en met eventuele gebruiksaanwijzing aan te bieden zodat het ook daadwerkelijk op de juiste manier de toeschouwer bereikt. Het effect dat een bepaalde uiting van kitsch dient op te roepen staat al vast. Het gaat wat betreft kitsch bijgevolg om sentiment, om gevoelsmatige prikkels. Kitsch wil de beschouwer een bepaald effect laten voelen via deze prikkels, met de achterliggende gedachte dat in de door de beschouwer gevoelde emotie een vorm van esthetisch genot verpakt en verwerkt zit. (Anderson, 2010; Eco, 1988)

'Het is dan ook logisch dat kitsch, als licht verteerbare 'Ersatz' van kunst, het ideale voedsel blijkt te zijn voor een lui publiek dat de waarden van het schone wenst aan te hangen

¹ De officiële oorsprong van het woord kitsch is nog altijd vrij vaag. Hiervoor kan onder andere gekeken worden naar de definitie van Kitsch in de Oxford Encyclopedia of Aesthetics *'The German term Kitsch appears to have been invented around 1870 in the art circles of Munich, but its origins remain obscure. English dictionaries tell us the word derives from the orthographically identical German word, but German dictionaries tell us the word may actually come from English, from the word sketch. On this etymological hypothesis, the English, touring Bavaria and seeking souvenirs, would ask merchants and craftspeople to provide quick sketches of local scenery to take back home, and one can easily imagine that these Bavarian landscapes might have included saccharine, proto-Hummel inhabitants. According to another etymological hypothesis, kitsch derives from German's obscure, colloquial verb kitschen, which means to stroke, pet, smear, or lump together - a semantic space not too distant from smarmy and unctuous, which are among kitsch's tacky cousins.'* En *'I have said that the term kitsch was invented around 1870, but that while variously anticipated, for example, by Nietzsche and Fry, the explicit characterization of kitsch did not occur until the 1930s.'* (Bearn, 2007-2013)

In 'De structuur van de slechte smaak' van Umberto Eco kunnen we bovendien het volgende over kitsch lezen: *'Ludwig Giesz, in Phänomenologie des Kitsches, ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik, Heidelberg, Rothe Verlag, 1960, suggereert enkele etymologieën van deze term. De eerste verklaring is dat de term 'kitsch' is ontstaan in de tweede helft van de negentiende eeuw, toen Amerikaanse toeristen in München een niet te duur schilderij wilden kopen en vroegen naar een schets (sketch). Daar zou de Duitse term vandaan komen, die duidt op de vulgaire, waardeloze kunstvoorwerpen die werden aangeschaft door mensen die uit waren op gemakkelijk esthetisch genot. In het Mecklenburgse dialect bestond echter het werkwoord kitschen al voor 'modder van de straat rapen'. Een andere betekenis van hetzelfde werkwoord zou zijn: 'meubels zo bewerken dat ze antiek lijken'. Daarnaast bestaat er een werkwoord verkitschen voor 'goedkoop verkopen.'* (Eco, 1988, p.365-366)

en het idee wil hebben van deze waarden te genieten zonder er zelf enige moeite voor te hoeven doen.'
(Eco, 1988, p.73)

Kitsch gaat naast het gefabriceerde effect en sentiment om clichés, om reproductie, herhaling en oppervlakkigheid. Door de pure oppervlakkige benadering van kitschobjecten kan er geen verbinding met het intellect ontstaan. Het uitblijven van een dergelijke connectie illustreert het onderscheid tussen kunst en kitsch, het intellect moet namelijk betrokken worden wil men over zogenaamde authentieke kunstwaardering spreken. Kitsch mist de achterliggende gedachte, waar kunst dit gegeven als een noodzakelijke functie aan het object toevoegt. (Anderson, 2010; Eco, 1988)

'The fates of art and kitsch are linked because kitsch is simply what remains of the arts once we have removed from art all but its autonomous, formal delights.'
(Bearn, 2007-2013)

Kitsch creëert zodoende voor de massa, voor de zogenaamde 'middencultuur', een gemakkelijke en toegankelijke mogelijkheid om zijn culturele behoeften te bevredigen, zonder zich te vermoeien en zonder dat daar bewust over nagedacht hoeft te worden. Het behoeft voor hen op dat moment geen volwaardig esthetisch verantwoord kunstgenot te zijn, het enkel vervullen van de wens te genieten van bepaalde gevoelsmatige effecten voldoet. Kitsch produceert zulke effecten en wil bovendien pretenderen kunst te zijn. Deze gecombineerde boodschap draagt het uit. Kitsch kan daarmee bovendien gezien worden als een vorm van bedrieglijke en valse kunst. (Eco, 1988, p.73-75)

Afbeelding 1. Delfts Blauw souvenir



'Kitsch is criticized for being too easy, for being too formulaic, and for being a lie.'
(Bearn, 2007-2013)

Kitsch manipuleert, het wil overbrengen dat het daadwerkelijk om een volmaakte esthetische ervaring gaat, hoewel dit niet het geval is. Kitsch vervult zodoende de wens van de massa en kan daarmee gezien worden als een zeer evident en onmisbaar element van de consumptiemaatschappij en massacultuur.² (Eco, 1988, p.73-75)

'(...) dat kitsch niet zozeer betrekking heeft op kunst, als wel op een levenshouding: kitsch kon immers niet zo welig tieren als er geen 'Kitsch-Mensch' bestond, die er behoefte aan heeft zich met een dergelijke leugenachtige kunstvorm te identificeren.'
(Eco, 1988, p.75)

'Soms is kitsch gelegen in de boodschap zelf, soms in de intentie van degene die haar in zich opneemt of van degene die haar ter consumptie aanbiedt als een product dat niet is wat het lijkt.'
(Eco, 1988, p.127)

2 Op de volgende pagina zijn een drietal aanvullende afbeeldingen van kitschvoorbeelden te vinden.

Afbeelding 2. Beeldje van een engeltje



Afbeelding 3. Tuinkabouter, miniatuurmolen en dito huisje



Afbeelding 4. Kitsch compilatie





‘Notes on Camp’

De eerste beschrijvingen
en kaders rondom Camp

3.

Zoals in de inleiding al is vermeld vormt Camp een moeilijk grijpbaar begrip waarvan het ontstaan en de kern zich ergens op de scheidingslijn en in het spanningsveld bevinden van de eveneens niet eenvoudig en eenzijdig te definiëren begrippen kunst en kitsch. Camp kan bovendien gezien worden als een gelaagd begrip waardoor de noodzaak ontstaat het te bekijken vanuit verschillende invalshoeken om tot de daadwerkelijke kern van betekenis te komen. Het is een bepaalde vorm van estheticisme, een stijl, een artistieke categorie, een sensibiliteit, een cultuuruiting, een kunstbenadering, een leefwijze en eigenlijk nog veel meer.

De oorsprong van Camp als verschijnsel is terug te leiden naar het einde van de 17^e eeuw en het begin van de 18^e eeuw.³ Hierbij zijn onder andere het bij deze periode behorende gevoel voor kunstmatigheid, oppervlakkigheid, symmetrie en de smaak voor het pittoreske duidend voor de verbinding met Camp. In de 19^e eeuw bloeide het op en kan het zelfs duidelijk waarneembaar worden aangeduid, bijvoorbeeld in het estheticisme, in decadente kringen en in het leven en werk van auteurs zoals Oscar Wilde en Jean Cocteau. (Core, 1984; Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995; Sontag, 2009)

De eerste woordenboekvermelding van Camp is terug te vinden in 'Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase' van J. Redding Ware's uit 1909. Camp wordt daarin als volgt gedefinieerd:

'Actions and gestures of an exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by person's of exceptional want of character, e.g. 'How very camp he is.'
(Geciteerd in: Ross, 2010, p.2)

Hierop volgend is pas in 1952 de eerste, korte beschrijving van het verschijnsel op papier verschenen. De auteur Christopher Isherwood laat een van zijn personages in de roman 'The World in the Evening' spreken over Camp. Het personage geeft onder andere aan dat het begrip Camp moeilijk te duiden is en dat je kunt spreken van 'Low' en 'High' Camp. Wat betreft 'High Camp' gaat het volgens het personage altijd om een bepaalde onderliggende ernst. Je kunt niet 'campen' met iets dat je niet serieus neemt. Je haalt je plezier eruit, zonder het belachelijk te maken. Je brengt onder woorden wat voor jou fundamenteel ernst is in termen van kunstigheid, plezier en smaakvolheid. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995; Ross, 2010; Sontag, 2009)

De eerste, uitvoerige beschrijving van Camp, die momenteel nog steeds geldt als zeer van belang in de duiding van het verschijnsel, is het essay 'Notes on Camp' van schrijfster, publicist, regisseuse en mensenrechtenactiviste Susan Sontag uit 1964. Haar essay is enorm van betekenis geweest in het verspreiden van Camp onder een breder publiek en is zodoende vaak geciteerd en gebruikt.

Sontag start haar essay aan de hand van het volgende statement:

'Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility - unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it - that goes by the cult name of 'Camp.'
(Sontag, 2009)

Sontag beschrijft haar verdere ideeën over en haar uiteenzetting van het begrip Camp op een puntsgewijze manier aan de hand van 58 korte notities. Ze ziet Camp eerder als een sensibiliteit

3 Wanneer naar het woord Camp zelf gekeken wordt, kan vermeld worden dat er wat betreft oorsprong geen geheel eenduidig beeld bestaat. Zo kan het als waarschijnlijk gezien worden dat het woord afgeleid is van het Franse se camper, dat 'poseren' of 'een houding aannemen' betekent. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995; Ross, 2010) In het verlengde daarvan kan het Italiaanse 'campeggiare' aan Camp gelinkt worden, met ongeveer dezelfde betekenis als se camper. (Ross, 2010, p.2) Wellicht is het woord Camp eveneens terug te leiden naar het Engelse theater van de zestiende eeuw, waar het woord 'camping' een omschrijving gaf van jonge mannen die in vrouwenkostuums optraden. (Saks & Herwitz, 2007-2013)

dan een rationeel idee. Het is daarnaast bovenal een bepaalde vorm van estheticisme, een manier om de wereld te beschouwen als esthetisch fenomeen, niet uitgedrukt in termen van schoonheid, maar in termen van een bepaalde graad van kunstmatigheid, van stilering. De essentie van Camp is volgens Sontag dan ook de liefde voor het onnatuurlijke, voor kunstmatigheid en overdrijving met in het verlengde daarvan theatraaliteit, de geest der buitenissigheid, extravagantie en dingen-die-zijn-wat-ze-niet-zijn. De metafoor van het leven als schouwtoneel wordt op het gebied van de sensibiliteit zo ver mogelijk doorgevoerd. Camp is bovendien een zienswijze, een manier om dingen te bekijken. Het kan eveneens gezien worden als een hoedanigheid die op te merken is in objecten en in het gedrag en de houding van bepaalde personen. (Sontag, 2009)

Camp heeft met bepaalde kunstvormen meer affiniteit dan met andere. Opera, klassiek ballet, film, theater en mode lenen zich vanwege de theatrale en decoratieve elementen die zij bevatten perfect voor Camp. Camp-kunst is vaak decoratieve kunst waarin de nadruk wordt gelegd op de buitenkant en de stijl. Stijl wordt altijd en overal boven de inhoud geplaatst. Bovendien wordt esthetica boven de moraal geplaatst en ironie boven tragedie. Camp houdt eveneens een nieuwe en complexere relatie in tot de ernst. Zo kan er ernst gemaakt worden met het frivole, en kan men eveneens frivool zijn over de ernst. (Sontag, 2009)

Camp is een tegencultuur. Het kan gezien worden als de vertaling van het dandyisme in de massacultuur. Camp vormt het antwoord op de vraag 'Hoe word ik een dandy in het tijdperk van de massacultuur?' De geschiedenis van de Camp-smaak is deel van de geschiedenis van de smaak van de snob. Er bestaat bovendien een relatie tussen Camp-smaak en homoseksualiteit. Homoseksuelen vormen over het algemeen het meest uitgesproken publiek van Camp. (Sontag, 2009) De canon van Camp is veranderlijk. Wat ooit banaal is geweest kan met het verstrijken van de tijd ineens fantastisch worden. Camp draait de zaken echter niet om. Het beweert niet dat het slechte goed is of het goede slecht. Camp verzekert ons wel dat goede smaak niet enkel goede smaak is, maar dat er weldegelijk ook een goede smaak voor de slechte smaak bestaat.⁴ (Sontag, 2009)

Sontag sluit haar notities af met het ultieme Camp statement:

'It's good because it's awful.'
(Sontag, 2009)

In haar 'Notes on Camp' heeft Sontag eveneens verscheidene voorbeelden beschreven die volgens haar onder de noemer Camp vallen en op die manier een verduidelijking geven van het fenomeen, waaronder: Oscar Wilde (1854 - 1900), Greta Garbo (1905 - 1990), de film King Kong (1933) van Schoedsack en Cooper, de film Trouble in paradise (1932) van Lubitsch, de film The Maltese falcon (1941) van Huston, de tekeningen van Aubrey Beardsley (1872 - 1898), de oude stripverhalen van Flash Gordon, de opera's van Bellini (1801 - 1835) en Het Zwanenmeer.⁵

4 In bijlage 2 kan een uitgebreidere uiteenzetting gevonden worden van de belangrijkste punten die in Sontags notities naar voren komen.

5 Afbeeldingen behorende bij deze voorbeelden zijn te vinden op de volgende pagina.

Afb. 5. Oscar Wilde, 1882, portretfoto door N. Sarony



Afb. 6. King Kong, 1933, scène op het Empire State Building



Afb. 7. Greta Garbo, 1931, publicity still voor 'Inspiration'



Afb. 8. Trouble in paradise, 1932, filmaffiche



Afb. 9. The dancer's reward, A. Beardsley, 1894, lino-sneede



Afb. 10. The Maltese Falcon, 1941, filmaffiche



Afb. 11. Flash Gordon Comic #1, 1950, Harvey



Afb. 12. Bellini's opera 'I Puritani', 2008, Seattle Opera



Afb. 13. Swan Lake, State Ballet of Russia, 2010, Easton





Verdere definiëring en ontwikkeling

De invloed van Camp op de
culturele wereld door de jaren
heen en de veranderingen in
de maatschappelijke visie
op het fenomeen

4.

DE OORSPRONG VAN CAMP ALS TEGENSUB-CULTUUR EN CULTUURKRITIEK

Camp is, zoals eerder is vermeld, vanuit zijn oorsprong altijd een subcultuur geweest. Susan Sontag beschrijft in haar 'Notes on Camp' dat Camp bovendien gezien kan worden als het nieuwe dandyisme in het tijdperk van de massacultuur.⁶

De oorspronkelijke negentiende-eeuwse dandy behoorde bij de aristocratie, de elite, en nam een duidelijk positie in tegenover de bestaande cultuur en de macht. De geschiedenis van de Camp-smaak is volgens Sontag dus eveneens onderdeel van de geschiedenis van de dandy, van de snob.⁷ (Sontag, 2009) Het dandyisme waar Sontag naar verwijst heeft onder andere te maken met het geobsedeerd zijn met, en in het verlengde daarvan met de kennis over, de limieten van hoe ver je als persoon te ver kunt gaan. Hoe ver kun je de bestaande grenzen verbuigen of overschrijden zodat het (nog net) acceptabel blijft? (Core, 1984)

Aangezien er in de jaren '60 echter geen echte aristocraten in de oude betekenis van woord meer bestonden om de speciale soorten smaak te cultiveren, ontstond er een nieuwe drager hiervan. Deze 'nieuwe aristocraten' van de smaak hebben op eigen initiatief beslag gelegd op de functie. Ze bestonden uit een geïmproviseerde en zichzelf benoemd hebbende klasse van voornamelijk homoseksuelen. In dat tijdperk vormden zij over het algemeen de voorhoede en het meest uitgesproken publiek van Camp.⁸ (Sontag, 2009)

Uiteraard is de Camp-smaak, zoals Sontag al vermeldde in notitie 51, niet exact hetzelfde als de homoseksuele smaak. Beide hebben echter wel een opmerkelijke affiniteit en een veelheid aan overlapping. homoseksuelen hadden hun hoop gevestigd op het begunstigen van het esthetische bewustzijn om zichzelf te profileren en een bewuste positie in te nemen tegenover de maatschappij. Ze wilden hiermee kritiek leveren op de conventionele esthetica en de bestaande morele normen. De cultivering van de Camp-smaak vormde, in een samenleving waar homoseksualiteit volledig werd onderworpen en onderdrukt, een uitdrukking van de eigen identiteit. Hierdoor werd bovendien een vorm van verbondenheid en onderlinge solidariteit bevorderd. Camp werd zowel in de jaren '60, alsook in de periode daarna, vervolgens vaak automatisch geassocieerd met de homoseksuele subcultuur en een specifieke homoseksuele levensstijl.⁹ (Core, 1984; Embrechts, 2006; Mul, de, 1994; Sontag, 2009)

ONTWIKKELINGEN IN DE JAREN '60

In de jaren '60 werd de culturele wereld steeds meer gedomineerd door de invloed van de massacultuur en de langzame opkomst van het postmodernisme, als reactie op het tot dan toe dominante modernisme. Met deze opkomst van het postmodernisme ontstond overduidelijk de vervaging van het onderscheid tussen 'hoge' en 'lage' kunst; een gegeven dat vaak genoemd wordt als belangrijk kenmerk van de postmoderne cultuur. In de postmoderne cultuur kan alles kunst genoemd worden. Er wordt niet meer uitgegaan van een bepaalde kunststroom die aangehangen moet worden en er wordt bovendien steeds meer waarde gehecht aan de uitzondering, de hybride vorm. De commercialisering van de samenleving en cultuur ging bovendien steeds

6 Dit gegeven wordt vermeldt in notities 45, 46 en 50. (Sontag, 2009) In een interview in 1981 geeft Sontag bovendien nogmaals aan dat ze met haar essay 'Notes on Camp' het begrip Camp heeft uitgerekt om het fenomeen dandyisme in het moderne leven te onderzoeken. (Copeland, 1981)

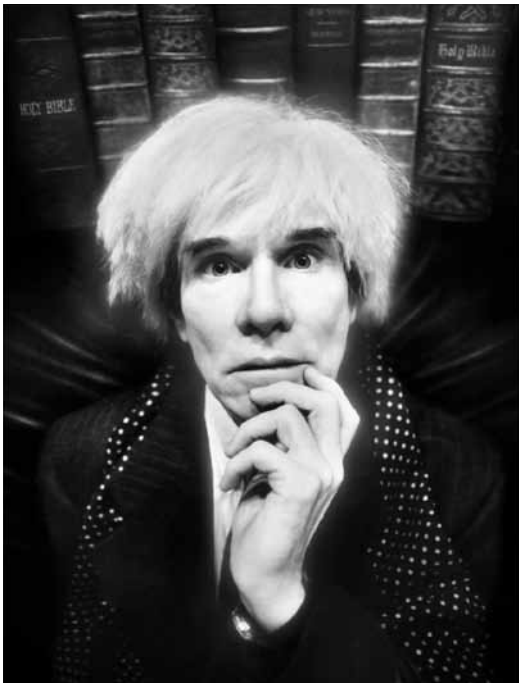
7 Dit gegeven is door Sontag beschreven in notitie 50. (Sontag, 2009)

8 Dit gegeven is door Sontag beschreven in notities 50 en 51. (Sontag, 2009)

9 Sontag geeft in een interview in 1981 echter zelf aan dat ze met haar notities heeft geprobeerd om een onderdeel van een tegen- of subculturele taal, het begrip Camp, dat in de homoseksuele wereld op dat moment een bepaalde waarde had, te generaliseren. Ze wilde met haar notities verder gaan dan de betekenis die het op dat moment had als een soort geheim codewoord in een subcultuur. (Copeland, 1981, p.185)

grotere vormen aannemen. De grens tussen commercie en kunst vervaagde en de productie van kunst nam enorm toe. Kunstenaars werden gezien als beroemdheden. Er ontstonden kunstvormen die speelden met de populaire cultuur en er waren zelfs kunstenaars die de opkomende commercialisering gebruikten als kunstuiting. Pop Art kan gezien worden als een kunststroming waar deze beschrijving zeer sterk voor geldt, en in dit opzicht hebben Pop Art en Camp dan ook veel overeenkomsten. Camp haalt eveneens inspiratie uit de populaire cultuur en verheft alledaagse banale voorwerpen, dat wat normaal geen kunst is, tot kunst.¹⁰ (Embrechts, 2006; Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995; Zijlstra, 2007) Daarnaast heeft Andy Warhol, boegbeeld van de Pop Art en beduidend voorbeeld van het beeld van de kunstenaar als beroemdheid, eveneens zijn bijdrage geleverd aan het uitdragen en commercialiseren van Camp. Warhol transformeerde Camp in combinatie met commercialisme tot een belangrijke steunpilaar van de carrière die hij als kunstenaar begon. (Core, 1984)

Camp kan in het verlengde van het voorgaande eveneens omschreven worden als een welvaartsfenomeen, gezien het uiteraard amper tot uitdrukking zal kunnen komen in ontwikkelingslanden.¹¹ (Saks & Herwitz, 2007-2013)



Afbeelding 14. 'Andy Warhol: last sitting, November 22, New York, 1987', portretfoto door David LaChapelle

Susan Sontag geeft in een interview uit 1981 zelf aan dat de manier waarop een zeer groot deel van de maatschappij zich na het uitkomen van 'Notes on Camp' op Camp stortte ervoor zorgde dat ze resoluut afstand is gaan nemen van het fenomeen. Ze had namelijk absoluut niet voorzien dat het begrip Camp getransformeerd zou worden tot een commerciële onderneming en het voelde vervolgens alsof haar essay, en de achterliggende bedoelingen die zij ermee had, werden afgepakt door de steeds commerciëler ingestelde samenleving.¹² Als reden voor deze ontwikkeling geeft Sontag aan dat haar notities uitkwamen in de periode dat 'al het Warhol-gedoe aan het opstarten was' en men nood had aan een stopwoord om die ontwikkeling te beschrijven. Camp bleek daar volgens Sontag uitermate geschikt voor. (Copeland, 1981)

10 Sontag beschrijft als aanvulling hierop in notities 46 en 47 van 'Notes on Camp' dat er door Camp in het tijdperk van de massacultuur geen onderscheid meer wordt gemaakt tussen unieke objecten en objecten die ontstaan zijn vanuit de massaproductie. De Camp-sensibiliteit stelt dat alle objecten gelijkwaardig zijn. In notitie 56 vergelijkt Sontag Camp zelf al met Pop Art en komt tot de conclusie dat Pop Art, ondanks de vele overeenkomsten en het zichtbare verwantschap, toch beduidend verschillend is van Camp omdat het vlakker, droger, ernstiger onthecht en meer extreem nihilistisch is. (Sontag, 2009)

11 Dit is eveneens terug te vinden notitie 49 van Sontags 'Notes on Camp' waarin ze stelt dat de Camp-smaak enkel mogelijk is in een welvaartsmaatschappij. (Sontag, 2009)

12 'I pulled back in horror when I learned that I'd hatched this 'thing' that people wanted to transform into a commercial enterprise. (...) Consequently, I haven't allowed that word to pass my lips since 1964 – despite all the offers I've received to elaborate on or update the essay.' Susan Sontag (Copeland, 1981, p.185-186)

CAMP VERSUS KITSCH - IT'S ALL IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Kitsch kan, gezien door Camp-ogen, als Camp ervaren worden en vervolgens zelfs tot kunst worden gemaakt. Een object kan op deze manier zowel tegelijk Camp als kitsch zijn. Uiteraard heeft dit alles te maken met, en is het volledig afhankelijk van, de context.

Dit kunnen we eveneens al teruglezen in 'Notes on Camp' en meer bepaald in notitie 15 en 16 waarin Sontag aangeeft dat wanneer dingen het stempel Camp krijgen ze niet automatisch enkel Camp zijn. Volgens Sontag geeft het echter wel aan dat er in die 'dingen' een element zit dat het mogelijk maakt om ze als Camp te kunnen ervaren. Sontag omschrijft in notitie 36 dat het bij Camp gaat om het afwijzen van de risico's van het zich volledig identificeren met extreme gevoelstoestanden. Het heeft dus niets te maken met de oppervlakkige benadering en de gefabriceerde sentimentaliteit behorende bij kitschobjecten. In notitie 44 gaat ze hier bovendien nogmaals op in door te stellen dat het bij Camp gaat om een ervaring van minder dan normale betrokkenheid, van onthechting. (Sontag, 2009) Wanneer een kitschobject namelijk oprecht mooi gevonden wordt dan gaat het weldegelijk puur om kitsch en dan zal het kitschobject gewoon kitsch blijven. Camp plaatst kitsch echter in een volledige andere context. Het gaat dan ook om het genieten van kitsch vanwege het feit dat het zo overduidelijk als kitsch gekarakteriseerd kan worden en het is uiteraard van belang dat de beschouwer dit gegeven doorheeft.

Ironie vormt een cruciaal onderdeel van het fenomeen Camp. Er wordt bewust gebruik gemaakt van kitsch door het te citeren en te ironiseren. Camp haalt plezier uit de kitscherige essentie van kitsch. Het fenomeen is in die zin dan ook te omschrijven als de cultivering en esthetisering van de wansmaak, oftewel de goede smaak voor slechte smaak, zoals Sontag het zelf omschrijft in notitie 54 van haar 'Notes on Camp'. Zo lelijk, zo smakeloos of zo ouderwets dat er een esthetische meerwaarde ontstaat en het vervolgens toch weer mooi of interessant wordt. Dit sluit uiteraard perfect aan bij Sontags ultieme Camp-statement in notitie 58: *'It's good because it's awful'*. Het hierbij behorende proces wordt ook wel 'camping' genoemd. Zonder de esthetische meerwaarde en achterliggende gedachte blijft kitsch gewoon kitsch. Door 'camping', door de knipoog en de ironische benadering vormt het Camp. Ook hierbij is de notie van het verstrijken van tijd van belang. Wat eerst zuiver kitsch was kan na verloop van tijd plots pure Camp worden. Door het verstrijken van de tijd ontstaat er een afstand die er voor zorgt dat er op een andere manier naar kitsch gekeken kan worden. Of zoals Sontag al vermeldde in notitie 31 van haar 'Notes on Camp': wat ooit banaal is geweest kan met het verstrijken van de tijd ineens fantastisch worden. Tijd zorgt zodoende voor een extra dimensie en het versterkt de ironische distantie van waaruit kitsch bekeken kan worden. Desalniettemin moet toegegeven worden dat de scheidslijn tussen Camp en kitsch echter vaak vaag blijft. (Bearn, 2007-2013; Embrechts, 2006; Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995; Sontag, 2009)

Of iets het stempel Camp opgedrukt kan krijgen is zodoende uiteindelijk altijd afhankelijk van de context, de invalshoek waarmee het bekeken wordt en de houding die men ten opzichte van dat 'iets' inneemt. Precies zoals in de bekende beschrijving over schoonheid schuilt Camp vaak 'in the eye of the beholder'. In principe kan veel in de juiste situatie gezien worden als Camp, maar het kan net zo goed eveneens geen Camp zijn.

Susan Sontag heeft zelf in haar 'Notes on Camp' over dit gegeven geschreven. Notitie 3 vermeldt namelijk als kanttekening dat hoewel het Camp-oog de mogelijkheid creëert om een ervaring of object te transformeren, niet alles zomaar gezien kan worden als Camp. (Sontag, 2009) Er is evenzo geen exact, eenduidig antwoord te geven op de vraag wie of wat precies bepaalt of een object, uiting of een persoon gezien kan worden als kunst, kitsch of Camp.

Philip Core heeft in zijn encyclopedische boek 'Camp. The lie that tells the truth' uit 1983 vijftig regels, zogenaamde 'Camp rules', opgesteld om het fenomeen Camp te duiden. Het hierboven beschreven gegeven presenteert hij, als een van zijn regels, als volgt:

'Camp is in the eye of the beholder, especially if the beholder is camp.'
(Core, 1984, p.7)

VERDERE ONTWIKKELINGEN IN HET KADER VAN CAMP

Camp is, sinds de uiteenzetting van het fenomeen in Sontags 'Notes on Camp', overduidelijk onderdeel gaan uitmaken van de culturele wereld en alle ontwikkelingen die daarmee gepaard gaan. Onder invloed van Camp is er een vervaging ontstaan van de grenzen tussen kunst en kitsch. Bijgevolg heeft Camp eveneens zijn invloed uitgeoefend op het vervagen van de grenzen tussen 'hoge' en 'lage' cultuur en in het verlengde daarvan op de waardering van 'lage' kunst en cultuur. Camp is vanaf dat moment altijd van belang geweest in het discours rond kunst en cultuur. De manier waarop men echter door de jaren heen naar Camp heeft gekeken en de manier waarop Camp zijn vorm heeft in de culturele wereld, is uiteraard wel veranderd.

In een interview in 1972 geeft Sontag zelf aan dat, wat kunstuitingen betreft, *'the general public always follows the limited public'*¹³ ofwel: het grote publiek volgt altijd het wat meer specifieke, gelimiteerde publiek. Dat wat eerst voor een klein groepje beschikbaar was, dat wat eerst een uiting was van een subcultuur of een 'underground' groep, zal na verloop van tijd in bepaalde vorm bijgevolg vaak onderdeel worden van de meer algemene cultuur van de maatschappij. (Bellamy, 1972) Deze omschrijving past precies in het beeld van Camp aan het einde van de jaren '60 en de daarop volgende jaren '70.

De eerder genoemde Philip Core heeft in 'Camp. The lie that tells the truth' een representatie gegeven van het beeld van Camp in de jaren '70 en het begin van de jaren '80. Core geeft aan dat Camp in deze periode nog altijd enigszins commercieel wordt ingezet. Hij beschrijft dat het fenomeen wat meer bekendheid krijgt en zodoende wordt opgepikt door de media. Door de invloed van het fenomeen worden zij overgehaald om hun focus in bepaalde mate meer te verleggen naar buitensporigheid, overdaad en uitspattingen; elementen die uiteraard behoren bij Camp. De wereld van het meer commerciële entertainment volgt dit voorbeeld in snel tempo. Core haalt in deze context voorbeelden aan als de New Romantics¹⁴, Boy George¹⁵, Quentin Crisp, Bette Midler¹⁶, George Melly¹⁷, de tv-serie-versie van *Brideshead Revisited* en remakes van films als *The big Sleep* en *King Kong*. (Core, 1984, p.14-15)

13 Bellamy, 1972, p.37

14 *'Finally, also reacting against the mass vulgarity of Punk, many of the same teenagers turned themselves into the New Romantics; the buccaneers looked camper than anything since Tiny Tim, that guitar-plucking camp hero of the 1960's (...) camp has taunted the media to concentrate on excesses, any excesses, and the New Romantics fitted the bill.'* (Core, 1984, p.15) Een bijbehorende afbeelding is te vinden op de volgende pagina.

15 *'The world of more commercial entertainment has followed suit; the bizarre tastes and enthusiasms of homosexuals have pervaded public taste, ever athirst for diversion even if it takes perversion to provide it, even if it means listening to Boy George or a revival of TV's Avengers star Honor Blackman's old single, Kinky boots.'* (Core, 1984, p.15) Een bijbehorende afbeelding is te vinden op de volgende pagina.

16 *'Bette Midler, a former entertainer in New York's gay saunas, now a leading concert artist, a Piaf for a camp accepting world.'* (Core, 1984, p.15) Een bijbehorende afbeelding is te vinden op de volgende pagina.

17 *'The hats and hutsva (vertaalbaar uit het Jiddisch of Hebreeuws als brutaliteit, moed of lef) of George Melly, acclaimed as a major jazz entertainer in London.'* (Core, 1984, p.15) Een bijbehorende afbeelding is te vinden op de volgende pagina.

Afb. 15. New Romantics: Claire Thom, Philip Sallon and Boy George, on a coach trip to Margate, 1980, foto door Graham Smith



Afb. 16. Boy George, 1982, portretfoto door Antoine Giacomoni



Afb. 17. Bette Midler, op de première van haar film 'The Rose', 7 november 1979



Afb. 18. George Melly lighting up two cigarettes, 1978



Oftewel, zoals Core het zelf als een van zijn vijftientig Camp-regels omschreven heeft:

'Camp was a prison for an illegal minority; now it is a holiday for consenting adults.'
(Core, 1884, p.7)

Een van de andere Camp-regels van Core, waarvan hij zelf aangeeft dat het de echte basiswaarde of eerste vereiste is wat betreft Camp, en die hij bovendien verwerkt heeft in de titel van zijn boek, is:

'Camp is a lie which tells the truth.'
(Core, 1884, p.7)

Core refereert hiermee aan een uitspraak van Jean Cocteau die als onderdeel van een reeks van zijn aforismen in 1922 gepubliceerd werd in het society-tijdschrift *Vanity Fair*. Volgens Core zijn er twee elementen essentieel voor Camp. Ten eerste gaat het om een geheim binnen iemands persoonlijkheid, om kenmerken die een persoon anders maakt dan anderen en die diegene op een ironische manier gelijktijdig wil verhullen en exploiteren. Anders gezegd betreft het de creatie van een combinatie waarin het masker bijna net zo opvallend is als datgene wat het moet maskeren; een verlangen om op hetzelfde moment zowel iets te verbergen alsook aan het licht te brengen. Daarnaast gaat het volgens Core eveneens om een eigenaardige manier van het bekijken van dingen, beïnvloedt door geestelijke isolatie, maar sterk genoeg om zich op te dringen aan anderen via handelingen of creaties.¹⁸ De tegenstrijdigheid die Core hier omschrijft sluit perfect aan bij de bovenstaande Camp-regel waarin Camp wordt gezien als een leugen die de waarheid vertelt. De dubbelzinnigheid van Camp ligt volgens Core in het gebruik van zichzelf als een taal, als een instrument dat tegelijk ontsluitend en defensief werkt. (Core, 1984, p.9) Het beeld van Camp als een vat vol tegenstellingen komt eveneens naar voren in het voorwoord van Core's 'Camp. The lie that tells the truth' dat geschreven is door George Melly.

'Well here they come, swishing and screaming, weeping noisily, laughing hysterically, living in luxury, dying in penury, knighted or in prison, chaste or promiscuous, loved or reviled, touched by sheer genius or driven by mere egoism, from many countries and most ages: the diverse, perverse legion of the camp.'

George Melly (Core, 1984, p.5)

De omschrijving die Melly hier geeft van het 'legioen' van Camp bevat een aantal sterk binaire opposities en geeft hiermee automatisch de diversiteit en grote reikwijdte van het fenomeen aan. Deze reikwijdte kan uiteraard gezien worden in het verlengde van de ontwikkelingen van Camp in de jaren '70 en '80.

Sontag geeft in een interview uit 1988 aan dat de vooroordelen waar ze in haar essays in de jaren '60 over schreef, en die op dat moment duidelijk onderdeel waren van de culturele situatie, eind jaren '80 afgezwakt zijn.¹⁹ Zoals al eerder is vermeld, en zoals Sontag zelf nogmaals aangeeft, werd Camp in eerste instantie gezien als een algemene houding van een tegensubcultuur. Sontag benadrukt in het interview dat de leidende normen van een hoofdcultuur aanwezig moeten zijn om als contrahouding, als tegencultuur, te kunnen bestaan. Wanneer deze leidende meerderheidsnormen echter vervolgens niet meer als zodanig bestaan, dan is de functie van een tegensubcultuur als Camp, en de bijbehorende 'aristocratische' ironische houding, eigenlijk te verwaarlozen.²⁰ (Jonsson, 1988)

In het verlengde van het voorgaande kan gesteld worden dat Camp als fenomeen van een tegencultuur, en de houding van de maatschappij ten opzichte van dit fenomeen, in de loop der jaren sterk is veranderd. De subculturen die in de jaren '60 bestonden, bestaan momenteel niet meer als zodanig. De maatschappij heeft zich steeds positiever opgesteld ten aanzien van homoseksuelen en bijgevolg is hun positie als tegensubcultuur langzaam afgestompt. Ze worden steeds minder gezien als een afwijkend onderdeel waar men afwijzend tegenover staat. homoseksuelen worden ondertussen minder onderdrukt en veel beter geaccepteerd. In het verlengde daarvan kan Camp, gezien als een subcultureel middel waarmee men zich kan onderscheiden en profileren door middel van esthetisering, in onze huidige samenleving niet meer puur als zodanig

18 Hier kan een verband gelegd worden met Core's Camp-rule 'Camp is in the eye of the beholder' (Core, 1984) en met notitie 1 en 3 van Susan Sontag waarin ze schrijft dat Camp een manier is om de wereld te beschouwen als esthetisch fenomeen en dat er een Camp-manier bestaat om dingen te bekijken. (Sontag, 2009)

19 'Those essays, particularly the ones in 'Against Interpretation', were responding to a cultural situation existing in the English-speaking world at that time. (...) But I think that, in fact, the prejudices which are the target or the adversary in 'Against Interpretation' are much weaker now'. Susan Sontag (Jonsson, 1988, p.244-245)

20 Jonsson, 1988, p.239-240

ingezet worden. Camp is momenteel niet meer de tegencultuur die het vroeger belichaamde. Het fenomeen is geaccepteerd door een grotere en bredere groep mensen en is zodoende onderdeel geworden van een bredere cultuur. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995)

Bovendien is ook de scheiding tussen hoge en lage cultuur vervaagd, en dus kan Camp zich als subcultuur daar eveneens niet meer tegen afzetten. Zo is het ironisch benaderen, en dus 'vercampen', van bijvoorbeeld kitsch in zijn meest optimale vorm enkel mogelijk wanneer er een duidelijke scheiding bestaat tussen hoge en lage kunsten. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995) Gezien de huidige cultuurvertroebeling kan dientengevolge gesteld worden dat dit momenteel amper meer haalbaar is.

CAMP = DOOD?

Uit het voorgaande zou je zodoende kunnen stellen dat het fenomeen Camp als zodanig zelfs doodverklaard kan worden. De acceptatie van homoseksualiteit onder de bevolking neemt geleidelijk aan steeds meer toe²¹ en homoseksuelen vormen zodoende geen tegensubcultuur meer die een nood heeft om zich af te zetten tegen de maatschappij.

'[gay] oppression and camp are inextricably linked, and the waning of the one necessitates the death of the other'

(Harris, *The rise and fall of gay culture*, 1997, geciteerd in: Wolf, 2013, p.287)

Als we op een succesvolle manier de pure noodzaak voor homoseksuelen om zich te verzetten tegen onderdrukking van de samenleving hebben afgezwakt, zouden we mogelijk gelijktijdig een meerwaarde van fenomeen Camp zelf verwijderd kunnen hebben.

Camp heeft echter, in de loop der jaren, een breed draagvlak gevonden in de vorm van de 'queer' cultuur, activisme en studies die vanaf de jaren '90 langzaam zijn opgekomen en ondertussen een legitiem onderdeel van de samenleving zijn gaan vormen. Het ontstaan van het queer-fenomeen kan gezien worden tegen de achtergrond van het domein van de academische wereld. Het begrip geeft de bestemming weer van de overgang van de term 'gay' naar een bredere en meer inclusieve ideologie. Camp heeft zodoende altijd als vanzelfsprekend deel uitgemaakt van de queer-cultuur en doet dat momenteel nog steeds. (Ross, 2010, p.16)

'Queer thinking promotes a sabotage (...) of the manifold binarisms (masculine/feminine, original/copy, identity/difference, natural/artificial, private/public etc.) on which bourgeois epistemic and ontological order arranges and perpetuates itself'

(Fabio Cleto, *Queering the Camp*, in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, 2002, geciteerd in: Ross, 2010, p.16)

Net zoals eerder vermeld werd over Camp, kan uit dit citaat geconcludeerd worden dat ook wat betreft het queer-principe een reeks van binaire tegenstellingen van belang zijn. Meer bepaald gaat het hierbij om het, vaak op een speelse manier, tegenwerken van de standaard binaire opposities waarop de bestaande burgerlijke standen, zowel materieel en objectief als immaterieel en subjectief, zichzelf arrangeren en in stand houden. Voorbeelden van deze tegenstellingen waarmee het queer-principe speelt, die het bijgevolg tegenwerkt en op een eigen manier toepast, zijn onder andere: mannelijk-vrouwelijk, origineel-kopie, identiteit-onderscheid, natuurlijk-kunstmatig en privé-publiek.

Camp speelt uiteraard eveneens vrijwel op dezelfde manier met deze opposities.²² Het gaat na-

21 Deze ontwikkeling blijkt eveneens uit een onderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau uit 2010. (Keuzenkamp, 2010)

22 Core's Camp-rule *'Camp is a lie which tells the truth'* benadrukt eveneens de tegenstellingen en het dub-

melijk ook in tegen in de samenleving veelvoorkomende en genormaliseerde conventies van smaak en seksualiteit. Het ondermijnt net zoals het queer-principe dergelijke formaliteiten en omgangsregels en vormt zodoende een logisch verlengde en een duidelijke uiting van de queer-cultuur. (Ross, 2010, p.16)

Camp kan tegenwoordig zodoende gezien worden als een ondermijnende strategie tegen de bekritiserende samenleving. In het verlengde hiervan worden bovendien de ironie en humor als onderdeel van Camp nogmaals extra benadrukt. (Horn, 2010)

'Yet tough camp is largely a matter of individual perception, there is an underlying unity of perspective among gays that gives to someone or something its characteristic camp flavour. Four features are basic to camp: irony, aestheticism, theatricality, and humor.'
(Babuscio, 2002, p.119)

Het ironische element van Camp zit voornamelijk in de momenten waarop een onverenigbaar contrast gecreëerd wordt tussen een individu of ding en zijn context of datgene waarmee het een verbinding heeft, oftewel in het creëren van binaire opposities.²³ Het meest voorkomende onverenigbare contrast is de tegenstelling mannelijk-vrouwelijk die, zoals hierboven al vermeld is, eveneens een onderdeel vormt van het queer-principe. Sterke voorbeelden van een dergelijk contrast kunnen gevonden worden in de persoonlijkheid van sterren wier Camp-uitstraling voornamelijk te danken is aan hun androgyne kwaliteiten, zoals het geval is bij Greta Garbo. (Babuscio, 2002, p.119) Sontag benoemde Garbo eveneens al als Camp-voorbeeld in haar 'Notes on Camp' en heeft bovendien in notitie 9 gesteld dat androgyne uitingen in een persoon gezien kunnen worden als duidelijke beeld van de Camp sensibeleit. (Sontag, 2009)

Het humoristische element van Camp kan gezien worden als onafscheidelijk verbonden met de kerneigenschappen van ironie. Humor ontstaat namelijk vanuit een identificatie van een sterke inconsistentie of ongerijmdheid tussen een object, persoon of situatie en zijn context. Om echter in een onverenigbaar contrast naast ironie ook humor te zien, moet het contrast op een pijnlijke manier op iemand in kunnen werken en moet er bovendien sympathie ontstaan, hoewel het contrast uiteraard weer niet zo pijnlijk moet zijn dat het de humor neutraliseert. Humor, in vele vormen, vormt zogezegd de tragedie van Camp. Het creëert en biedt namelijk een mogelijkheid om met een vijandige en bekritiserende omgeving om te gaan en, gedurende dat proces, eveneens een positieve identiteit te definiëren. (Babuscio, 2002, p.126) Sontag verwijst al naar humor in notitie 41 van haar 'Notes on Camp' waarin ze stelt dat Camp een nieuwe, complexe relatie inhoudt tot 'de ernst'. Men kan volgens haar ernst maken met het frivole en frivol zijn over de ernst. (Sontag, 2009)

Ondanks het feit dat Camp een onderdeel is gaan vormen van de massacultuur, blijft het echter bovendien nog altijd snobistisch trekjes hebben. Sontag stelt zelf in notitie 53 van haar 'Notes on Camp' dat de aristocratische houding waar Camp oorspronkelijk voor een deel vanuit ontstaan is, ten opzichte van de cultuur onuitroeibaar is, hoewel zij best enkel zou kunnen blijven bestaan via steeds willekeuriger en ingenieuzer manieren. (Sontag, 2009)

Zo zijn er in onze huidige tijd nog altijd mensen die bepaalde vormen van kitsch benaderen en inzetten als Camp om te koketteren met hun goede smaak voor wansmaak. Dit is bijvoorbeeld het geval met de reproducties van het alom bekende schilderij met het huilende zigeunerjonge-tje. In de ene context is het uitsluitend te bestempelen als kitsch, maar wanneer het op een bijna

belzinnige element van Camp. (Core, 1984)

23 Sontag verwoordde het ironische element van Camp in notitie 38 waarin zij ironie boven de tragedie plaatst als uitdrukking van Camp. (Sontag, 2009) Core haalde het ironische element van Camp eveneens al aan in zijn stelling in 'Camp. The lie hat tells the truth' waarin hij beschrijft dat een van de twee essentiële kenmerken van Camp een geheim binnen iemands persoonlijkheid betreft, het gaat om kenmerken die een persoon anders maakt dan anderen en die diegene op een ironische manier gelijktijdig wil verhullen en exploiteren. (Core, 1984, p.9)



decadente manier wordt gebruikt met daarin duidelijk de achterliggende gedachte van de goede smaak voor wansmaak dan is het absoluut Camp. Deze vorm van koketteren kan bovendien gezien worden als een duidelijke uiting van snobisme. Men laat op deze manier namelijk zien dat men weet wat het begrip Camp inhoudt, terwijl feit blijft dat een meerderheid van de massa niet of nauwelijks weet heeft van het begrip, laat staan van de exacte inhoud ervan. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995)

'That [Camp] is sometimes silly and snobbish is obvious. It is however always, and at whatever cost, a cry against conformity, a shriek against boredom, a testament to the potential uniqueness of each of us and our rights to that uniqueness.'

George Melly (Core, 1984, p.6)

Afbeelding 19. Het huilende zigeunerjongetje, massa-geproduceerde print van het oorspronkelijke schilderij van Bragolin, pseudoniem van Bruno Amadio, uit de serie 'Crying boys'.

Hoewel het fenomeen Camp absoluut niet meer zo provocerend is als vroeger en hoewel vele aspecten duidelijk doorgedrongen zijn tot de massacultuur, hoeft men Camp desalniettemin niet als 'overleden' te bestempelen. Het fenomeen vormt nog altijd een esthetisch onderdeel van een kleinere groep in de maatschappij. Deze kleine groep heeft een beduidend bredere maatschappelijke basis dan de overwegend homoseksuele minderheid in de jaren '60, maar kijkend vanuit deze nieuwe groep kan Camp ongetwijfeld in onze huidige tijd blijven bestaan als een manier van beschouwen - met een esthetisch genoegen - van datgene wat door en voor de massa is gemaakt. (Mul, de, 1994; Rooduyn, 1995)

Naast de hierboven beschreven ontwikkelingen blijft de discussie omtrent de vraag wat nu precies als kunst, Camp of kitsch gezien kan worden uiteraard eveneens nog altijd spelen. De bijbehorende definities zijn bovendien niet statisch en geven soms zelfs blijk van een enige inherente ongrijpbaarheid. De scheidslijn tussen de begrippen blijft zodoende ook nu nog vaak beduidend vaag.

Philip Core gaf in 1984 al aan dat volgens hem het definitief verdwijnen van Camp alles behalve mogelijk is.

'What is reassuring is that camp will re-emerge. Indefinable, unshakeable, it is the heroism of people not called upon to be heroes. It will find new ways to react both with and against public tastes, it will selfishly and selflessly shriek on, entertaining the self and the spectator in one mad gesture, oblivious of what it is required to do.'

Camp is always in the future, that is why the present needs it so badly.'
(Core, 1984, p.15)

Camp zal volgens Core altijd opnieuw opduiken, gebruik makend van, of reagerend tegen, de leidende publieke smaak. Op welke manier dan ook. Camp zal altijd zichzelf en de toeschouwer kunnen vermaken, zonder dat het zich druk maakt om dat wat het zou moeten doen. Camp bevindt zich volgens Core altijd in de toekomst, en dat maakt dat het heden Camp zo ongelooflijk nodig heeft.



Camp en de
wereld van
film, tv, muziek
en theater

5.

ARMY OF LOVERS (1987 - ..)

De Zweedse popgroep Army of Lovers is ontstaan in 1987 en is ondertussen alweer zijn zoveelste comeback gestart. De popgroep heeft zich altijd gericht op een jeugdig massacultuurpubliek dat ook wel gezien kan worden als de zogenaamde MTV-generatie. Bovendien spreken ze ontegenzeggelijk de queer-cultuur en een bijbehorend homopubliek aan. Army of Lovers maakt bewust gebruik van het fenomeen Camp als stijl voor hun imago en in het verlengde daarvan als winstmakend marketingmiddel. De kern van hun succes ligt dan ook voornamelijk in hun visuele presentatie. De popgroep draagt uit dat popmuziek voornamelijk gewoon leuk moet zijn. (Keeps, 1992)

Het hierboven beschrevene kan uiteraard in het verlengde gezien worden van notities 2 en 5 van Sontag waarin gesteld wordt dat stijl altijd boven inhoud staat. Het gaat om de buitenkant, om het visuele en om de toepassing van het decoratieve. De extreem uitgedoste kledingstijl met sterk aangezette praal en de enorm theatrale, flamboyante en extravagante houding van de leden van Army of Lovers geven hier overduidelijk een voorbeeld van. Bovendien kan hierin eveneens een overeenkomst gevonden worden met de geest der buitenissigheid die Sontag als waarmede van Camp omschrijft in notitie 25. Daarnaast dragen ook de vrijwel inhoudsloze teksten van hun nummers bij aan de inhoudsloosheid. Om het onmiskenbare 'over-the-top' stijlbeeld compleet te maken kan bovendien gekeken worden naar de zeer geësceneerde, kunstmatige en overdreven videoclips, waarvan de clip behorende bij Army of Lovers' grootste hit Crucified een goed voorbeeld geeft. De liefde voor kunstmatigheid en overdrijving die de popgroep overduidelijk uitdraagt in kleding, houding en videoclips omschrijft Sontag al in haar inleiding van 'Notes on Camp'. Al met al kan hier maar één conclusie uit voortkomen: het stijlbeeld van Army of Lovers schreeuwt onbetwistbaar Camp.

Afbeelding 20. Army of Lovers, scènes uit de videoclip 'Crucified', van het album 'Massive Luxury Overdose', 1991





Afbeelding 21. Army of Lovers, foto behorende bij hun nieuwe album 'Big battle of egos' uit 2013

SHOWGIRLS (1995)

In tegenstelling tot *Army of Lovers* is de film *Showgirls* alles behalve vanuit een Camp-invalshoek opgezet. De film is door Paul Verhoeven op een serieuze manier geproduceerd als een 'blockbuster'-film met een typisch cliché Hollywood verhaal. De film gaat namelijk over een jonge vrouw die haar droom om een danseres te worden achterna gaat en succes krijgt als showgirl in het strijdlustige danscircuit van Las Vegas. Ondanks Verhoevens nobele poging stond het grote publiek er niet voor in de rij en flopte de film vervolgens volledig.

MGM, de filmstudio waaronder *Showgirls* is uitgebracht, heeft er vervolgens bewust voor gekozen de film in de Camp-cultuur te plaatsen, in de hoop dat deze invalshoek hun verloren investeringen van bijna 25 miljoen dollar zou herstellen. Hiervoor schakelden ze onder andere de hulp in van de auteur en performance kunstenaar David Schmader. Schmader toerde voor het eerste contact met MGM al een behoorlijk aantal jaren door de Verenigde Staten van Amerika met zijn geannoteerde versie van *Showgirls*. In zijn shows leverde hij, vaak op een Campy manier, doorlopend commentaar op de film. Schmader stelt dat de grootsheid van *Showgirls* volledig en exact ligt in de dichtheid van mislukking waarmee de film overgoten is. Het waas van mislukking lijkt bovendien in elke scène dichter te worden. Deze stelling geeft blijk van een beduidende ironische houding, een houding die door Schmader wordt gecombineerd met een overduidelijk genieten tijdens het bekijken van de film. (Salvato, 2006)

De hierboven beschreven ironische invalshoek waarmee Schmader de film *Showgirls* bekijkt, ervan geniet en van commentaar voorziet, transformeert *Showgirls* tot Camp.

Kijkend naar de film *Showgirls* kan niet anders dan geconcludeerd worden dat de film in zijn originele opzet alles behalve geslaagd is. Het gevoel van mislukking spat, zoals Schmader al stelde, van het scherm af. Verhoeven heeft *Showgirls* geproduceerd met in gedachte een succesvol product al resultaat, maar het is overduidelijk gebleken dat de film in die opzet niet serieus genomen kan worden. Wanneer er echter op een andere manier, een Camp-manier, naar de film gekeken wordt, kan de film weldegelijk amusant bevonden worden.

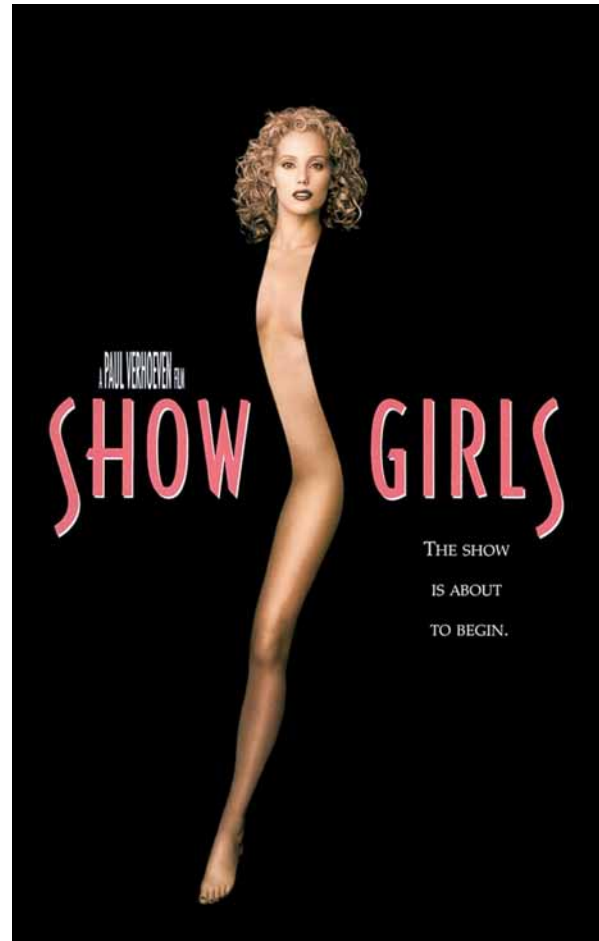
Sontag stelt in notitie 55 dat Camp erin slaagt het succes in bepaalde gepassioneerde mislukkingen te ontdekken. Dit gegeven is weer volledig in het verlengde van wat Sontag omschrijft bij notitie 3, de mogelijkheid van het Camp-oog om een ervaring of object te transformeren. Ook Philip Core's Camp-rule 'Camp is in the eye of the beholder, especially if the beholder is camp' is hierbij uiteraard van toepassing. Doordat een kleine groep liefhebbers op een andere manier naar *Showgirls* is gaan kijken heeft de film een cultstatus gekregen en is hij bestempeld als Campklassieker. Vanuit een Camp-invalshoek is *Showgirls* uiteindelijk dus weldegelijk een succes gebleken.

Afbeelding 22. *Showgirls*, scène uit de film, 1995





Afbeelding 23. Showgirls, scène uit de film, 1995



Afbeelding 24. Showgirls, filmposter, 1995

THE ADVENTURES OF PRISCILLA, QUEEN OF THE DESERT

FILM (1994) EN MUSICAL (2006 - ..)

De film 'The adventures of Priscilla, queen of the desert', geregisseerd door Stephen Elliot, valt onder het genre 'road movie' en vertelt het verhaal van twee 'drag queens' en een transseksueel op zoek naar liefde, vriendschap, geluk en vrijheid tijdens hun reis door de Australische wildernis in een roze geschilderde bus genaamd 'Priscilla, koningin van de woestijn'. In 2006 is, met de film als uitgangspunt, een musicalproductie van 'Priscilla' gemaakt.

In de film presenteert Elliot een kleurrijke wereld die gebaseerd is op drie verschillende tweetal- len: realisme en surrealisme, performance en realiteit, kitsch en gevoeligheid. Door gebruik en toepassing van deze paren in de film wil Elliot een vitaliteit uitstralen en bovendien een gevoel voor ironie uitdrukken in reactie op de algemene onderdrukkende kritiek van de maatschappij op 'drag' of travestie en transseksualiteit. De film is bewust geproduceerd voor een massapubliek en presenteert aan hen een queer-subcultuur met zijn eigen zichtbaarheidsmerk, uitdrukking, gebaren, taal en bijbehorende Camp-elementen. 'Priscilla' wil zodoende een rol spelen in het proces om de negatieve houdingen die nog altijd in de samenleving bestaan te veranderen. (Padva, 2000)

Het meest voor de hand liggende Camp-element in 'Priscilla' kan teruggevonden worden in de combinatie van transseksualiteit en 'drag'. De Camp-waarde van deze samenhang van mannelijke en vrouwelijke kenmerken benoemt Sontag in notitie 9 waarin ze stelt dat androgynе uitingen in een persoon gezien kunnen worden als duidelijke beeld van de Camp sensibeleiteit. Vervolgens omschrijft ze Camp in notitie 11 als de overwinning van de geslachtloze stijl. Daarnaast leg ze in notitie 12 zelf bewust de relatie tussen travestie, verpersoonlijking en theatraliteit enerzijds en Camp anderzijds.

Het gegeven van transseksualiteit en 'drag' kan eveneens gekoppeld worden aan een van de twee elementen die Core in zijn boek 'The lie that tells the truth' als essentieel benoemd voor Camp. Hij stelt namelijk, zoals eerder beschreven is, dat het bij Camp gaat om een geheim binnen iemands persoonlijkheid, om kenmerken die een persoon anders maakt dan anderen en die diegene op een vaak ironische manier gelijktijdig wil verhullen en exploiteren. Het gaat om een tegenstrijdigheid en dubbelzinnigheid, in dit geval de binaire oppositie mannelijk-vrouwelijk, die eveneens uitgedrukt wordt in Core's Camp-rule '*Camp is a lie which tells the truth*'. Bovendien vormen ook de tegenstellingen identiteit-onderscheid, natuurlijk-kunstmatig en privé-publiek hier in bepaalde mate een onderdeel van. Het spelen met deze tegenstellingen, de ironie en humor die daaruit voortkomen, en in het verlengde daarvan het ingaan tegen en ondermijnen van de in de samenleving veelvoorkomende en genormaliseerde conventies van smaak en seksualiteit, is bovendien een evident gegeven van het queer-principe. Camp vormt zoals eerder al vermeld is uiteraard een logisch verlengde en een duidelijke uiting van de queer-cultuur.

Wat betreft 'drag' kan uiteraard een connectie gemaakt worden met notitie 10 van Sontag waarin zij stelt dat bij Camp alles tussen aanhalingstekens wordt gezet. Een drag queen kan in deze context omschreven worden als 'vrouw'. Bovendien geldt de metafoor van het leven als schouwto- neel, en in het verlengde daarvan het bestaan of 'zijn' in de vorm van het spelen van een rol, even- eens onmiskenbaar voor het principe van travestie. De performances van drag queens bevatten, net zoals de performances van de drie hoofdrolspelers uit 'Priscilla', over het algemeen elementen van kunstmatigheid en overdrijving, twee begrippen die Sontag als essentieel beschrijft in de inleiding van 'Notes on Camp'. De kleurrijke kostuums, de make-up, pruiken, het hoge extrava- gantiegehalte en de spectaculaire en flamboyante houding van drag queens benadrukken het kunstmatige en het theatrale als Camp-ideaal, zoals ook Sontag doet in notitie 43. Het gaat bij drag queens om de buitenkant, om het visuele en om de toepassing van het decoratieve, even- eens genoemd in notitie 5. Drag en Camp zijn zodoende over het algemeen vrijwel onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Afbeelding 25. 'The adventures of Priscilla, queen of the desert', scène uit de film, 1994



Afbeelding 26. 'The adventures of Priscilla, queen of the desert', scène uit de musical, 2009, Palace Theatre, London



LADY GAGA (2008 - ..)

Stefani Germanotta, die beter bekend is als Lady Gaga, speelt sinds het uitkomen van haar debuutalbum 'The fame' in 2008 een sensationele rol in de popindustrie. Haar onmiddellijke succes heeft haar onder andere de benaming 'the 21st century Madonna' en 'the future of pop' opgeleverd, maar het heeft ook veel kritiek gecreëerd. (Horn, 2010) Lady Gaga is behalve vanwege haar verscheidene hits eveneens bekend door haar persoonlijkheid en haar bijbehorende houding en gedragingen. Gaga is een merk met een sterk opgebouwd imago. Als een van de bouwstenen van de kern van dit imago kan Camp aangeduid worden. Je kunt zodoende stellen dat Gaga Camp gebruikt om haar imago vorm te geven.

Gaga maakt zelfs op een haast strategische manier gebruik van het principe van Camp, in de vorm van een stellige 'queer-' en tegen-culturele strategie. Deze strategie kan gezien worden als opbouwend voor haar uitstraling enerzijds en anderzijds als de basis voor de afkeuring en verachting ervan door anderen. (Horn, 2010) Gaga speelt met het androgynen.²⁴ Ze zet zich af tegen standaard stereotypen en in de samenleving veelvoorkomende en genormaliseerde conventies van smaak en seksualiteit. Zodoende vormt ze eveneens een onderdeel van de queer-cultuur. De invalshoek die Gaga gebruikt voor het creëren van haar imago heeft gezorgd voor vele geruchten in verband met de vraag of Gaga daadwerkelijk een vrouw is. Gaga speelt in op deze geruchten, onder andere door het creëren en presenteren van haar mannelijke alter ego Jo Calderone. De 'drag king' performance van Gaga als haar alter ego op de MTV Music Video Awards in 2011 vormt een sterke uiting van de Camp- en queer-cultuur. Gaga probeert en strijdt al doende tegen de bekritiserende houding van de samenleving. Tijdens haar MTV-performance zegt Gaga als Calderone over zichzelf 'I want her to be real, but she says 'No, I'm not real, I'm theatre.' Dit is uiteraard een benadrukking van de Camp-metafoor van het leven als een schouwtoneel en van het bestaan of 'zijn' in de vorm van het spelen van een rol, door Sontag beide omschreven in notitie 10.

Gaga probeert, op een theatrale manier, niet enkel als popster, maar zelfs als performance kunstenaar. Haar optredens vormen een visueel spektakel. Gaga geeft een stem aan vormen van expressie die nog niet algemeen geaccepteerd zijn, met in de kern van haar expressieve uitingen altijd het kunstmatige en de overdrijving die Sontag noemde in haar inleiding van 'Notes on Camp'. Gaga creëert beelden van haar excentrieke persoonlijkheid en toont die aan haar publiek. In het verlengde van haar kunstmatig te benoemen imago vormt het mode-element van deze beelden een extravagant en uitbundig statement. Wat betreft dit element kan een duidelijke verbinding gemaakt worden met een van Oscar Wilde's uitspraken, die Sontag eveneens zelf vermeldt aan het begin van haar notities:

'One should either be a work of art, or wear a work of art.'
(Sontag, 2009)

De slijmjurk die Gaga droeg tijdens een fotoshoot waarvan het resultaat gebruikt is in het boekje behorende bij haar cd 'Born this way' en die ontworpen is door de Nederlandse kunstenaar en modeontwerper Bart Hess, geldt uiteraard als sterk voorbeeld van Wilde's uitspraak. (Hess) Vanwege de kunstmatige en theatrale uitingen van haar imago, die aansluiten bij notitie 43 van Sontag waarin zij deze elementen beschrijft als maatstaaf voor Camp, wordt Gaga nogal eens 'inhoudsloos' genoemd. Men ziet haar zelfs als 'all style, no substance'. (Eddy, 2009) Deze uitspraak kan uiteraard gezien worden als een benadrukking van het Camp-element van Gaga. Sontag beschrijft in notities 2 en 5 namelijk dat stijl altijd boven inhoud hoort te staan. Het gaat wat betreft Camp-kunst vaak om decoratieve kunst. Camp legt de nadruk op buitenkant, het visuele en de stijl; precies zoals Gaga doet.

24 Sontags 9^e notitie vermeldt dat androgynen uitingen in een persoon gezien kunnen worden als duidelijke beeld van de Camp sensibele. (Sontag, 2009)

Afbeelding 27. Lady Gaga, Slime Dress, 2011, ontwerp door Bart Hess

Afbeelding 28. Lady Gaga als Jo Calderone, fotoshoot voor de single You and I, 2011



Afbeelding 29. Lady Gaga, portretfoto





Camp als
onderdeel van
de beeldende
kunst en design

6.

Dat Camp vanuit een subcultuur niet enkel een onderdeel is gaan vormen van de massacultuur maar eveneens daadwerkelijk doorgebroken is in de wereld van de beeldende kunst is in essentie al op te merken in de periode waarin Andy Warhol bekend werd als kunstenaar. Vanuit deze ontwikkeling is eveneens het discours ontstaan omtrent de begrippen kunst, Camp en kitsch waarin de soms vage scheidslijn die tussen hen bestaat een belangrijke rol speelt. Daarnaast is in de loop der jaren eveneens het begrip design deel gaan uitmaken van het gehele discours.

JEFF KOONS (1955 - ..)

Het werk van Jeff Koons, kunstenaar en kunstverzamelaar, roept vaak vrijwel onmiddellijk associaties met kitsch op. Kitsch of kunst? Echt of namaak? Het zijn typische vragen die zich opdringen wanneer er gekeken wordt naar het werk van Koons. (Meutgeert, 1994) Koons begeeft zich vaak op de vage grens tussen kunst en kitsch, en laat dat nou net het gebied zijn waarin Camp optimaal tot uiting kan komen.

Koons stelt dat kunst voor iedereen toegankelijk moet zijn. (Steenbergen, 1992) Door deze stelling wordt het beeld gevormd dat Koons een overduidelijk uitdrukking is van het postmodernisme en het bijbehorende vervagen van de grenzen tussen hoge en lage kunst en cultuur.

Koons neemt kitsch als uitgangspunt waarna hij dit overgiet en doordrenkt met kunst. (Heijne, 1992) Hij maakt gebruik van in de maatschappij bestaande clichés, van commercialisering en alledaagse banale voorwerpen uit de populaire cultuur en massacultuur en vergroot deze uit tot buitengewone kunstmatige proporties. Hij maakt ze tot kunst. Het verband tussen zijn werk en kitsch is uiteraard op deze manier gemakkelijk gelegd. De kitscherige elementen en banale voorwerpen plaats hij echter in een andere context, los van de sentimentaliteit behorende bij kitsch. Koons basisopzet is om de wereld van de kitsch te gebruiken om het intellectuele discours te ontmaskeren. Hij speelt op een bewuste manier met de populaire cultuur in combinatie met kitsch om de traditionele conventies van kunst te doorbreken. (Kellein, 2002) Dit gegeven maakt zijn kunstwerken onomwonden tot Camp. Zoals eerder gesteld haalt Camp namelijk plezier uit de kitscherige essentie van kitsch. Het maakt bewust gebruik van kitsch door het te citeren, te ironiseren en het werk een knipoog mee te geven. Dit is exact wat Koons met zijn werk tracht te doen. Hij laat mensen plezier beleven en genieten door zijn bewuste gebruik van 'foute' kitscherige elementen. Zijn werk vormt daarom eveneens een verbeelding van het 'mooi van lelijkheid' idee dat aansluit bij Camp. Het draait puur om de goede smaak voor wansmaak. Sontag stelt zelf in notitie 54 dat Camp verzekert dat er een goede smaak voor slechte smaak bestaat en haar ultieme Camp-statement 'It's good because it's awful' uit notitie 58 komt in het werk van Koons tot bloei. Koons vormt dat wat eerst kitsch was om tot Camp, hij verlegt de grenzen van kunst. Of zoals Sontag al vermeldde in notitie 31 van haar 'Notes on Camp': wat ooit banaal is geweest kan met het verstrijken van de tijd ineens fantastisch worden.

In een interview voor Time Magazine geeft Koons zelf aan dat hij werkt met banale voorwerpen en readymades, omdat hij de toeschouwers op het hart wil drukken dat alles om hen heen meedoet en in het spel is. *'Everything is perfect. Nothing is less worthy than something else.'* (Luscombe, 2012) Deze uitspraak kunnen we herleiden naar Sontags notities 46 en 47 waarin zij stelt dat er door Camp in het tijdperk van de massacultuur geen onderscheidt meer gemaakt wordt tussen unieke objecten en objecten die ontstaan zijn vanuit de massaproductie. Alle objecten zijn in die zin gelijkwaardig.

De kunstmatigheid die Sontag in de inleiding van 'Notes on Camp' als essentie van Camp omschrijft, komt sterk tot uitdrukking in Koons werk 'Michael Jackson and Bubbles', een onderdeel van zijn tentoonstelling 'Banality' uit 1988. Dit porseleinen werk, waarin Michael verbeeld wordt met zijn chimpansee Bubbles, doet voornamelijk in het gezicht van Michael, en eveneens door het decadente materiaalgebruik, sterk artificieel aan.

Koons werk 'Rabbit' uit 1986, een sterk uitvergroete, glanzende representatie in roestvrijstaal van

een opblaasbaar plastic speelgoedkonijn, creëert eveneens een sterk kunstmatig beeld. Bovendien benadrukt het werk het overdreven element van Camp dat Sontag naast de kunstmatigheid vernoemt als onderdeel van het onnatuurlijke karakter van het fenomeen. 'Rabbit' grijpt terug op een banaal massaconsumptieproduct en plaatst dit in een andere context. Het cliché wordt door Koons nog sterker uitgedragen door het speelgoedkonijn af te beelden terwijl het een wortel aan het eten is. Het werk daagt de toeschouwer visueel uit door enerzijds een zachtheid uit te stralen behorende bij het opblaasbare speelgoed, maar anderzijds juist hard en zwaar te zijn door het materiaalgebruik.

In het verlengde hiervan kan eveneens gekeken worden naar 'Balloon dog' uit 1994. 'Balloon dog' is een net als 'Rabbit' een sterk uitvergrote glanzende voorstelling in roestvrijstaal van ditmaal het welbekende clownssouvenir. Deze voorbeelden zijn uiteraard in het verlengde te plaatsen van Sontags 46^e notitie waarin ze aangeeft dat de Camp smaak het geestdodende van de kopie overstijgt.

Ook Koons werk 'Puppy', een meer dan twaalf meter hoge hond opgebouwd uit een roestvrijstaalen frame dat volledig bedekt is met verschillende kleurrijke, levende bloemen, valt op door de sterke uitvergroting van een alledaags en ditmaal levend object, een West Highland white terrier puppy. Koons creëerde zijn werk 'Puppy' in 1992 voor een tentoonstelling op de binnenplaats van het achttiende-eeuwse slot in de Duitse plaats Bad Arolsen. Momenteel is 'Puppy' te bewonderen op het terras voor het Guggenheim museum in Bilbao.

Afb. 30. Michael Jackson and Bubbles, 1988



Afb. 31. Rabbit, 1986



Afb. 32. Balloon Dog (Blue), 1994/2000



Afb. 33. Puppy, Guggenheim, 1992/2007



Koons' 'Made in Heaven' serie uit 1990 en 1991 bestaat uit foto's en meer dan levensgrote sculpturen die pornografische scènes verbeelden van Koons en zijn ex-vrouw en pornoactrice Cicciolina. De niets verhullende, extravagante scènes zijn vaak aangedikt met natuurelementen en tierenlanttjies in de vorm van bijvoorbeeld bloemen en vlinders, als referentie naar de Hof van Eden. Koons en Cicciolina worden zodoende gepresenteerd als Adam en Eva. (Kellein, 2002) De scènes uit de serie stralen controversie en provocatie uit en vormen een visueel spektakel. Koons zet op een theatrale en kunstmatige manier zichzelf in om zeer beeldende, in scène gezette momenten te creëren en vast te leggen. Dit kan zodoende in het verlengde gezien worden van Sontags 43^e notitie waarin zij het kunstmatige en het theatrale bestempelt als maatstaaf voor Camp. Bovendien vormen de scènes van 'Made in heaven' een uitdrukking van de Camp-metafoor die Sontag omschrijft in notitie 10, de metafoor van het leven als schouwtoneel en van het bestaan of 'zijn' in de vorm van het spelen van een rol. Koons maakt gebruik van de kracht van het vulgaire om een scène neer te zetten. Dit sluit aan bij notitie 48 van Sontag waarin zij stelt dat de dandy nieuwe stijl, oftewel de liefhebber van Camp, vulgariteit apprecieert.

Afbeelding 34. Made in heaven serie, 'Jeff And Ilona', 1999/2011, Ludwig Forum, Aken



DAVID LACHAPELLE (1963 - ..)

Kitsch, Camp, bizar, surrealistisch, over-the-top, abnormaal en vreemd. Het zijn allemaal karakteristieken die vaak gebruik worden om het werk van David LaChapelle, fotograaf en regisseur, te beschrijven. (Udé, 1999) LaChapelle's werk is onomwonden narratief en conceptueel. De momenten die hij vastlegt in zijn foto's zijn duidelijk in scène gezet, tot in de kleinste details uitgewerkt, zitten vol met sfeerversterkende rekwisieten en elementen en creëren een volledig verhaal gefixeerd in een beeld. LaChapelle demonstreert via zijn werk zijn kunde om een fantasievolle vertelling op een uitvergroete, levendig kleurrijke en uiterst visueel aantrekkelijke manier te verbeelden. Ook zijn vele portretten van beroemdheden en zijn werk voor de reclamewereld sluiten naadloos aan op deze omschrijving.

Het duidelijk in scène gezette, kunstmatige aspect van zijn werk beschrijft LaChapelle zelf als volgt:

"I want to offer escapes – the world is grey enough. My pictures are little vacations for the mind. They are about getting as far away from reality as possible. Dreams should be part of your everyday life."

(Kyoung, 2010, p.2)

LaChapelle's stijl is uitgesproken Camp. Het maakt op een sterke manier gebruik van het onnatuurlijke, de kunstmatigheid en de overdrijving, door Sontag in de inleiding van 'Notes on Camp' beschreven als essentiële Camp-karakteristieken. LaChapelle zegt zelf dat hij zijn werk ziet als *"honest, because it is not parading itself as reality"*. (Kaziewicz) Het is surreëel, overweldigend en over-the-top. Het maakt gebruik van de extravagantie, de geest der buitenissigheid die Sontag als waarmede van Camp beschrijft in notitie 25. Bovendien is LaChapelle's werk uiterst decoratief met alle details, rekwisieten, versierinkjes, mode- en glameurelementen die hij toevoegt aan het beeld. Hij legt hiermee de nadruk op het zintuiglijk waarneembare oppervlak, een element dat gezien kan worden als een verlengde van notitie 5 van Sontag. De narratieve kenmerken van LaChapelle's werk creëren bovendien, in combinatie met de bijbehorende overdrijving, een beïndrukkend theateraal effect dat, gezien notitie 33 en 43, volgens Sontag de Camp sensibeleit belichaamt en er een maatstaaf voor vormt. De ervaring van en door LaChapelle's werk wordt geheel in lijn met het Camp principe getheatraliseerd. Bovendien maakt ook het erotisch doordrenkte, het vulgaire, door Sontag in notitie 48 aangeduid als een element dat de Camp-liefhebber apprecieert, geregeld deel uit van het werk van LaChapelle.

Net als Jeff Koons draait het bij LaChapelle daarnaast eveneens om het banale. Hij maakt er gebruik van en creëert op die manier iets fantastisch vanuit het gewone. Precies zoals Sontag omschreef in notitie 31 van haar 'Notes on Camp' kan dat wat ooit banaal is geweest met het verstrijken van de tijd ineens fantastisch worden. Of zoals David LaChapelle zelf aangeeft:

'My work is about finding beauty in the banal and making the ordinary extraordinary. I want to enlarge the idea of reality and help people feel that anything's possible.'

(Galvin, 1998)

Afbeelding 35. Would be martyr and 72 virgins, 2008



Afbeelding 36. Guilty things, uit de serie Guilty things, 2003





Afbeelding 37. Last supper, uit de serie Jesus is my homeboy, 2003

PHILIPPE STARCK (1949 - ..)

Wanneer naar de Camp-essentie van productontwerper en architect Philippe Starck gekeken wordt springt zijn 'Gnomes'-serie uit 1999 meteen in het oog. De serie bestaat uit 3 krukjes die ook als bijzettafel gebruik kunnen worden en zijn uitgevoerd in kleur, glanzend zwart en goud. Een van de drie designkrukjes heeft de vorm van een kort afgezaagde en onnatuurlijk aandoende boomstam. De andere twee designstukken van de serie maken wat betreft vorm sterk gebruik van de vormgeving en status, of eerder non-status van de kitscherige, zelfs koning van de kitsch te noemen, massa-geproduceerde tuinkabouter. Het typische beeld van de oerdegelijke, ouderwetse en banale tuinbewoner vertaalt Starck naar een designobject. Hij haalt het uit zijn standaard context, geeft het een knipoog, een vleugje ironie en enige humor mee en maakt bovendien gebruik van het overdreven kunstmatige materiaal, de al even onnatuurlijke uitstraling en het krachtige visuele beeld dat de originele tuinkabouter zelf bezit. Zonder enige moeite zijn in het voorgaande de notities van Sontag te verwerken. Het onnatuurlijke, kunstmatige en overdrevene uit de inleiding en notitie 43, de benadrukking van het decoratieve en het zintuiglijk waarneembare oppervlak beschreven in notities 5, het marginale element als onderdeel van Camp uit notitie 6, het plaatsen tussen aanhalingstekens van notitie 10 (het is geen tuinkabouter, maar een 'tuinkabouter', onder andere omdat het object de functie van een kruk of tafel heeft meegekregen), het ouderwetse en banale dat na verloop van tijd fantastisch kan worden uit notitie 30 en 31, het afwijzen van enig sentiment of gevoelstoestanden met betrekking tot de tuinkabouter beschreven in notitie 36, de ironie uit notitie 38, het overstijgen van de geestdodende kopie beschreven in notitie 46 en uiteraard de Camp-zienswijze uit notitie 3 die ervoor zorgt dat het kitschobject Camp kan worden.

Afbeelding 38. Gnomes serie 'Attila, Napoléon en Saint Esprit', 1999



Uiteraard is de 'Gnomes'-series niet het enige Campy-design van Starck. De ontwerper, een legende op het gebied van modern design, is bekend vanwege de vele luxueuze interieurs die hij ontworpen heeft. De meest permanente stempel die hij op design heeft gedrukt wordt echter gevormd door zijn gedurfde herinterpretaties en reconstructies van alledaagse, banale objecten. Zijn heroverwegingen van het alledaagse hebben hem onder andere gebracht tot het ontwerp van 's werelds meest controversiële en iconische citruspers, de driepotige 'Juicy Salif' uit 1990. (TED) Starck geeft zelf aan dat veel ontwerpen uit de jaren '80 en begin jaren '90, waaronder die van hemzelf, 'narcistisch 'overdesign' waren, gedreven door nieuwigheid en mode'. (Fiell & Fiell, 2005, p.666) De 'Juicy Salif' is een goed voorbeeld van dit soort 'overdesign', van het te sterk gericht zijn op vernieuwing en uiterlijkheden in plaats van op de inhoud en functie. De 'Juicy Salif' is namelijk geheel niet praktisch in gebruik als citruspers en zodoende zeker niet als functioneel te bestempelen.



Afbeelding 39. Juicy Salif, 1990

Dit gegeven is zelfs nog sterker terug te vinden in de speciale uitvoering die gecreëerd is voor de tiende verjaardag van de 'Juicy Salif'. Deze in gelimiteerde oplage uitgebrachte uitvoering is namelijk bedekt met bladgoud en het zuur van de citrusvruchten kan deze speciale gouden laag aantasten. (Lijster, 2010) De 'Juicy Salif' vormt zodoende een duidelijk voorbeeld van de plaatsing van stijl boven inhoud, een verlengde van Sontags tweede notitie. Het gaat in tegen de natuurlijke vormgeving van een citruspers en vormt een enkel op stijl gerichte overdrijving ervan. Het onnatuurlijke en de overdrijving zijn door Sontag als essentie van Camp bestempeld.

Starck stelt zelf dat de 'Juicy Salif' op de eerste plaats dan ook niet gemaakt is om citroenen uit te persen, maar eerder om ingezet te worden als 'conversation starter'. (Lijster, 2010) De 'Juicy Salif' is narratief, het vertelt een verhaal waarmee je als bezitter ervan kunt uitpakken.

In die zin is de 'Juicy Salif' dus geen product dat je enkel in je bezit hebt, maar vormt het een verlengde van je persoonlijkheid. Het object maakt je interessanter en kan derhalve gezien worden als decoratie van de privépersoon (Lijster, 2010); een stelling die volledig in lijn is met notitie 5 van Sontag en eveneens met het theatrale element van Camp genoemd in notitie 43.

Starcks designlampenserie 'Guns' uit 2005 vertegenwoordigt eveneens de Camp sensibiteit. De serie, bestaande uit twee tafellampen, de 'Bedside gun' en de 'Table gun', en een vloerlamp, de 'Lounge gun', maakt gebruik van de vormgeving van vuurwapens. De 'Bedside gun' heeft de vorm van een Beretta handpistool, de 'Table gun' van een AK47 of Kalasjnikov en de 'Lounge gun' van een M-16 snipergeweer. Het vuurwapen vormt bij alle drie de lampen de voet van het object, verguld met 18-karaats goud of zilver; de lampenkamp wordt geplaatst in het verlengde van de vergulde geweerloop. Starck wil met zijn geweerlampen aandacht vragen voor de wereldwijde handel in wapens. Het luxueuze materiaalgebruik van de lamp benadrukt het noodlottige verband tussen oorlog en geld. (Flos)

Hoewel dit uiteraard een mooi statement is, kan niet anders dan geconstateerd worden dat het een erg theatrale, overdreven, decoratieve, decadente en ironische manier is om een dergelijke serieuze boodschap over te brengen. De geweerlampen plaatsen wat dit betreft de ironie boven de tragedie, zoals Sontag beschrijft in notitie 38. Ondanks hun achterliggende boodschap kan gesteld worden dat ze, zoals Sontag aangeeft in notitie 41, 'frivool zijn over ernst' en geheel in lijn met Camp een complexere relatie tot die ernst inhouden. De geweerlampen geven een duidelijk voorbeeld van het overdrevene, van dingen-die-zijn-wat-ze-niet-zijn. Het zijn objecten die het ene converteren in het andere, precies zoals de Art Nouveau lampen in de vorm van bloeiende planten die Sontag beschrijft in notitie 8. De geweerlampen benadrukken eveneens de liefde voor het onnatuurlijke, voor kunstmatigheid, door Sontag geschetst in de inleiding en ze leggen uiteraard eveneens de nadruk op het decoratieve en het zintuiglijk waarneembare oppervlak, beschreven in notitie 5.



Afbeelding 40. Guns serie, 'Table gun', 'Lounge gun' en 'Bedside gun', 2005

De hierboven uiteengezette voorbeelden geven aan dat Camp weldegelijk een springlevend element vormt van de wereld van de beeldende kunst en design. Ook de voorbeelden uit het vorige hoofdstuk dragen bij aan het feit dat er weldegelijk Camp bestaat in onze huidige tijd. Al deze voorbeelden kunnen vanuit de juiste context en invalshoek namelijk allemaal uitstekend onder de noemer Camp geplaatst worden.



Besluit

7.

De voorgaande hoofdstukken hebben aangetoond dat Camp niet doodverklaard hoeft te worden ondanks dat de oorspronkelijke basis als tegen-subcultureel fenomeen in onze huidige maatschappij niet meer op dezelfde manier geldend is en ondanks dat de grenzen tussen hoge en lage cultuur vervaagd zijn.

Camp vormt nog steeds een onderdeel van de huidige culturele wereld. Het gaat in deze tijd nog steeds enkel om een klein gedeelte van de samenleving dat zich volledig bewust is van de betekenis en inhoud van het fenomeen. Deze groep heeft een beduidend bredere maatschappelijke basis dan de overwegend homoseksuele minderheid in de jaren '60, maar de huidige groep maakt eveneens op een bepaalde eigen manier gebruik van Camp. Het fenomeen kan, zoals eerder al gezegd, in deze huidige tijd namelijk blijven bestaan als manier van die specifieke groep om dat wat door en voor de massa is gemaakt met een esthetisch genoegen te beschouwen. Bovendien kan Camp een relatie blijven behouden met de leidende publieke smaak, de ene keer er gebruik van makend, de andere keer ertegen reagerend.

De scheidslijn tussen kunst, Camp en kitsch is nog altijd niet eenvoudig te duiden en het discours omtrent deze begrippen speelt momenteel nog steeds een rol van belang in de culturele wereld.

Door de jaren heen heeft men Camp op verschillende manieren proberen te beschrijven. Het fenomeen blijft echter nauw verbonden met enige inherente ongrijpbaarheid. Camp is nog altijd niet exact te definiëren. Het fenomeen, en de manier waarop daar tegenaan gekeken wordt, is namelijk veranderlijk met de tijd en vormt zodoende geen statisch of vaststaand gegeven.

Het is echter wel mogelijk een omschrijving van Camp te creëren en toegankelijk te maken, passend in de tijdsgeest en opener dan een vaste definitie. Dat is dan ook wat ik gepoogd heb te creëren met deze scriptie.

Camp kan gezien worden als de cultivering en esthetisering van de wansmaak; als de goede smaak voor slechte smaak. Deze goede smaak voor wansmaak kan ontstaan wanneer een object behorende bij de slechte smaak in een andere context geplaatst wordt en met andere ogen wordt bekeken. Vanuit een ironische benadering en met een knipoog ontstaat zodoende de esthetische meerwaarde die kenmerkend is voor Camp.

Uiteraard zal Camp altijd snobistische trekjes blijven behouden, want natuurlijk zal er nooit een moment komen waarop iedereen weet wat het exact inhoudt, hoeveel er ook over geschreven zal worden. Dat is dan ook niet nodig. Daarvoor is Camp te breed, te diep en tegelijk ook weer veel te specifiek. De achterliggende gedachte en het principe van Camp zullen bovendien in wezen ook nooit zomaar iedereen aanspreken. Dit maakt dat het altijd zal gaan om een kleinere groep van de gehele samenleving.

Wel zou gesteld kunnen worden dat Camp echter veel te leuk is om enkel toegankelijk te blijven voor een minieme groep 'happy few'. Dit gegeven creëert uiteraard een tegenstrijdigheid die prachtig past in het tegenstrijdige en dubbelzinnige karakter van Camp, gezien het deel uitmaken van een dergelijke specifieke, minieme groep uiteraard weldegelijk vermakelijk is. Al is het enkel maar omdat het je automatisch omhult met iets 'speciaals'. Het geeft je een bepaalde meerwaarde die je, zelfs op een bijna stiekeme manier en haast gniffelend, kunt delen met andere deelnemers van deze specifieke groep.

Camp kan in mijn ogen altijd blijven bestaan als een prachtige, gestileerde, theatrale, gechargeerde en esthetische schakel tussen kunst en kitsch. Zolang kunst en kitsch blijven bestaan en zolang er voor en door de massa geproduceerd wordt, blijft de mogelijkheid bestaan om op een Campy manier hiernaar te kijken. In het verlengde hiervan zal zodoende dan ook het fenomeen Camp kunnen blijven bestaan.

Susan Sontag vergeleek Camp in haar notities met een vorm van liefde. In mijn ogen doet het woord 'liefde' Camp enigszins tekort. Camp is niet alleen liefde, Camp is passie. Een passie die blijk geeft van een gevoel voor smaak, stijl en schoonheid. Een passie waarin het vurige verlangen verwerkt zit naar het theatrale, het artificiële, naar stileren, de geest der buitenissigheid, extravagantie en een ultieme vorm van genieten.

Camp is het vuur dat het discours rond kunst en kitsch doet opleven.
Camp benadrukt het unieke en strijdt tegen de eenvormigheid.
Camp wordt niet door restricties afgeremd.
Camp beschouwt zowel leven als kunst.
Camp is dusdanig fout dat het goed is.
Camp houdt het spannend.
Camp is.

... all in the Campy eye of the beholder.



Bijlagen

8.

BIJLAGE 1

Om het begrip kunst op een toegankelijke manier verder uit te diepen en inzichtelijk te maken wordt in deze bijlage een uiteenzetting gegeven van een aantal kernachtige uitspraken met betrekking tot de verschillende aspecten en takken van het begrip. De uitspraken die hier aangehaald worden zijn allen gedaan door kunstenaars en geven, ondanks het feit dat ze losgetrokken zijn van hun oorspronkelijke context, in deze groepering een adequaat en helder beeld van datgene wat de wereld van kunst kan omvatten. De hier gepresenteerde uitspraken komen allemaal uit het boek 'Kunstenaars over kunst' dat een uitgebreide verzameling van uitspraken over kunst omvat.

'Het doel van de kunst is niet het uiterlijk van de dingen weer te geven, maar het innerlijk, want dit is de echte werkelijkheid.'

Aristoteles¹

'Kunst geeft niet het zichtbare weer, het maakt zichtbaar.'

Paul Klee, 1920²

'De eerste wet van de kunst: beweging is de ziel van alle dingen.'

Auguste Rodin³

'De kunst is de uitdrukking van de tijd. Zij mag de tijd niet ontvluchten. Onze tijd is dynamisch. Zo ook de kunst.'

Paul van Ostaïen⁴

'Ieder kunstwerk is een kind van zijn tijd.'

Vassily Kandinsky⁵

'Bij werkelijke kunst gaat het er niet om mensen te beleren, op te voeden of te vermaken, maar om mensen hun diepste waarheden te laten zien, te laten horen, te laten voelen.'

Georg Hegel, 1825⁶

'Kunst verlengt de korte tijd die de mens op aarde verblijft door een hele reeks ervaringen, met alle moeilijkheden, geuren en kleuren, van de ene mens op de andere over te dragen. Kunst schept de door anderen opgedane levenservaring opnieuw in vlees en bloed zodat we die tot een deel van onszelf kunnen maken.'

Alexander Solzjenitsyn, 1972⁷

'Kunst is datgene wat een zuivere ontroering teweeg brengt. Zij nodigt niet uit tot deugdzzaamheid, noch tot vaderlandsliefde, noch tot uitpattingen, noch tot vrede, noch tot oorlog, noch tot lachen, noch tot huilen – maar tot niet anders dan kunst.'

Rémy de Gourmont⁸

'Kunst heeft de gave ons naar ons gezamenlijke verdriet te kunnen brengen, en te doen beseffen dat we er met z'n allen tot de nek toe inzitten, dat het de zwakke plekken zijn die

1 Groot, de, 2002, p.8

2 Ibid., p.2

3 Ibid., p.10

4 Ibid., p.11

5 Ibid., p.51

6 Ibid., p.19

7 Ibid., p.161

8 Ibid., p.12

we met elkaar gemeen hebben, de eigenschappen die we niet in de hand hebben – en die ons menselijk maken.'

Peter Sellars⁹

'Een kunstwerk is een liefdesbrief voor de wereld.'

Charlie Chaplin¹⁰

'Kunst maakt duidelijk wat de essentie van het leven is.'

Arthur Schopenhauer, 1835¹¹

'Het oogmerk van kunst is het leven een vorm te geven.'

Jean Anouilh, 1950¹²

'In de kunst verenigen zich hand, hoofd en hart van de mens.'

John Ruskin, 1959¹³

'Wetenschap probeert te verklaren. Kunst doet dat niet. In kunst gaat het niet om verklaringen, maar om inspiratie. Kunst is er om mensen te laten begrijpen in wat voor een prachtige wereld wij leven.'

Henry Moore¹⁴

'Of kunst en schoonheid nu werkelijk in staat zijn om betere en sterkere mensen van ons te maken is de vraag. Maar één ding staat vast: evenals de sterrenhemel herinneren zij ons aan licht, aan orde en harmonie, aan 'betekenis' in de chaos.'

Herman Hesse¹⁵

'Het is door kunst, en kunst alleen, dat we onze volmaaktheid kunnen beseffen; door kunst, en kunst alleen, dat we ons kunnen beschermen tegen de gevaren van het bestaan.'

Oscar Wilde, 1890¹⁶

'Kunst is een soort loutering.'

Dorothy Parker¹⁷

'Kunst moet de werkelijkheid overrompelen.'

Francoise Sagan¹⁸

'Kunst is een vlindernet waarin zeldzame momenten als mysterieuze vlinders worden gevangen.'

Giorgio de Chirico, 1919¹⁹

'Kunst begint pas waar nabootsing eindigt.'

Oscar Wilde, 1896²⁰

-
- | | |
|----|--------------|
| 9 | Ibid., p.47 |
| 10 | Ibid., p.51 |
| 11 | Ibid., p.7 |
| 12 | Ibid., p.7 |
| 13 | Ibid., p.21 |
| 14 | Ibid., p.19 |
| 15 | Ibid., p.164 |
| 16 | Ibid., p.16 |
| 17 | Ibid., p.37 |
| 18 | Ibid., p.7 |
| 19 | Ibid., p.7 |
| 20 | Ibid., p.7 |

'De kunst is vrij in de toepassing van haar middelen, maar gebonden aan haar eigen wetten en ook aan niets anders dan aan haar eigen wetten.'
Theo van Doesburg, 1923²¹

'De esthetica van de ene kunstvorm geldt ook voor de andere; alleen het materiaal verschilt.'
Robert Schumann²²

'Kunst laat zich niet dwingen. Het is zo iets als een zegen die neerdaalt op het resultaat van onbevangen arbeid.'
Willem Sandberg, 1950²³

'Kunst is zo helder en duidelijk, dat niemand het begrijpt.'
Karl Kraus²⁴

'Kunst vraag om deelneming, betrokkenheid, inspanning.'
Bertolt Brecht²⁵

'Niemand ziet kunst hetzelfde, want wie naar kunst kijkt kijkt naar zichzelf.'
Gerrit Komrij, 1996²⁶

'Een kunstwerk is goed wanneer het ontstaan is uit noodzaak. In deze wijze van ontstaan ligt het criterium besloten: er is geen ander.'
Rainer Maria Rilke, 1903²⁷

'Het werk van ieder mens, of het nu literatuur is, muziek, schilderkunst, architectuur of wat dan ook, is altijd een portret van hemzelf; hoe meer hij zich tracht te verbergen, hoe duidelijker zijn karakter, in weerwil van hemzelf, tot uitdrukking komt.'
Samuel Butler, 1902²⁸

'Een kunstwerk is het unieke product van een uniek temperament. Haar schoonheid komt voort uit het feit dat de maker is wat hij is.'
Oscar Wilde, 1890²⁹

21 Ibid., p.9
22 Ibid., p.58
23 Ibid., p.31
24 Ibid., p.20
25 Ibid., p.158
26 Ibid., p.159
27 Ibid., p.23
28 Ibid., p.27
29 Ibid., p.45

BIJLAGE 2

De belangrijkste punten die in Sontags 'Notes on Camp' naar voren komen, kunnen als volgt worden samengevat:

- Camp is een bepaalde vorm van estheticisme, een manier om de wereld te beschouwen als esthetisch fenomeen, niet uitgedrukt in termen van schoonheid, maar in termen van een bepaalde graad van kunstmatigheid, van stileren. Bij Camp staat stijl altijd boven inhoud, stijl is alles. Bovendien staat esthetica altijd boven de moraal en ironie boven de tragedie. Het artificiële, onnatuurlijke en kunstmatige, met in het verlengde daarvan de theatraliteit en de kunst van de overdrijving, worden gezien als ideaal.
Camp is een visie op de wereld in termen van een specifiek soort stijl. Het is de liefde voor dingen-die-zijn-wat-ze-niet-zijn met als waarmerk de geest der buitenissigheid en extravagantie. Iets dat buitenissig is, op een bepaalde manier die niet samenhangend of niet hartstochtelijk is, kan echter niet bestempeld worden als Camp. De Camp-smaak kan gezien worden als een wijze van genieten, van appreciëren en niet van oordelen. (Notitie 1, 8, 25, 27, 38, 40, 43 en 55)
- Camp is een zienswijze, een manier om dingen te bekijken. Het is bovendien eveneens een hoedanigheid die op te merken is in objecten en in het gedrag en de houding van bepaalde personen. Je kunt zodoende spreken van 'Campy' films, popsongs, romans, kleding, meubels, gebouwen, mensen en dergelijke. De Camp-smaak is in het verlengde hiervan eveneens de liefde voor de menselijke natuur en het voedt zichzelf met de liefde die in bepaalde objecten en persoonlijke stijlen verwerkt is. De androgyne uitingen in een persoon kunnen gezien worden als duidelijk beeld van de Camp sensibeleiteit. Camp is de overwinning van de geslachtloze stijl.
Als kanttekening moet echter vermeld worden dat, hoewel het Camp-oog de mogelijkheid creëert om een ervaring of object te transformeren, niet zomaar alles gezien kan worden als Camp. Dat wil zeggen, het ligt niet enkel en alleen aan het oog van de kijker. (Notitie 3, 9, 12, 56 en 57)
- Bovendien leent eveneens niet alles zich voor Camp. Camp heeft met bepaalde kunstvormen meer affiniteit dan met andere. Opera, klassiek ballet, film, theater en mode lenen zich vanwege de theatrale en decoratieve elementen die zij bevatten perfect voor Camp. Camp kunst is vaak decoratieve kunst waarin de nadruk wordt gelegd op de buitenkant en de stijl, dit alles vaak vrijwel volledig ten koste van de inhoud. Stijl benadrukken betekent dan ook minimaal het aannemen van een neutrale houding ten opzichte van inhoud en in het meest uiterste geval het verwaarlozen van de inhoud. (Notitie 2, 5)
- Bij Camp wordt alles tussen aanhalingstekens gezet. De metafoor van het leven als schouwtoneel, en in het verlengde daarvan het bestaan of 'zijn' in de vorm van het spelen van een rol, wordt op het gebied van de sensibeleiteit zo ver mogelijk doorgevoerd. (Notitie 10)
- Wanneer dingen het stempel Camp opgedrukt krijgen wil dat niet zeggen dat ze alleen maar Camp zijn. Het geeft wel aan dat er in die 'dingen' een element zit dat het mogelijk maakt om het als Camp te kunnen ervaren. Dit heeft uiteraard eveneens te maken met de dubbele betekenis waarin dingen kunnen worden opgevat. (Notitie 15 en 16)
- Er bestaan 2 soorten Camp: naïeve, zuivere, authentieke Camp en bewuste, opzettelijke Camp. Zuivere, naïeve voorbeelden van Camp zijn onopzettelijk, ze zijn doodernstig. Opzettelijke Camp is daarentegen bewust als Camp geproduceerd. Deze vorm van Camp, die bewust van zichzelf weet dat hij Camp is ('camping') is over het algemeen minder bevredigend dan naïeve Camp. Daarnaast heeft naïeve Camp niet de bedoeling om grappig te zijn, 'camping' heeft dat wel. Het gaat bij naïeve Camp om een wezenlijk element van ernst, maar dan wel een ernst die tekortschiet. Iets wordt serieus neergezet, maar komt vervolgens niet zo over. Niet alle ernst die tekortschiet kan zijn gezicht echter altijd redden als Camp. Dat is al-

leen mogelijk wanneer het juiste mengsel van het overdrevene, het gepassioneerde, het fantastische en het naïeve aanwezig is. Camp slaagt erin het succes in bepaalde gepassioneerde mislukkingen te ontdekken.

Camp is kunst die in volledige ernst gepresenteerd wordt, maar desondanks niet helemaal serieus genomen kan worden omdat zij 'te ver gaat'. Zo kan een werk dicht in de buurt van Camp komen maar het niet halen puur en alleen omdat het slaagt. Camp houdt dus een nieuwe en bovendien complexere relatie in tot de ernst. Zo kan er ernst gemaakt worden met het frivole, en kan men eveneens frivool zijn over de ernst. (notitie 18, 19, 22, 23, 26, 27 41 en 55)

- Camp is nooit middelmatig van ambitie, wanneer dit wel het geval is dan gaat het niet om Camp maar is het gewoon slecht. De kunstenaar heeft in een dergelijke situatie niet geprobeerd iets werkelijk buitengewoons te doen. (notitie 24)
 - De canon van Camp is veranderlijk en tijd speelt hier uiteraard een belangrijke factor bij. Wat ooit banaal is geweest kan met het verstrijken van de tijd ineens fantastisch worden. (notitie 30 en 31)
 - De as 'goed-kwaad' van het normale esthetische oordeel wordt door de Camp-smaak de rug toegekeerd. Camp draait de zaken echter niet om. Het beweert niet dat het slechte goed is of het goede slecht. Wat daarentegen wel gedaan wordt is het presenteren van een ander, aanvullend stelsel van maatstaven voor de kunst en het leven. (notitie 34)
 - Camp kan gezien worden als de vertaling van het dandyisme in de massacultuur. Het is het antwoord op de vraag 'Hoe word ik een dandy in het tijdperk van de massacultuur?' De negentiende-eeuwse dandy was een overbeschaafde elite met een toewijding aan de goede smaak. Hij keek met minachting naar de massa. De dandy was op zoek naar bijzondere en uitgelezen sensaties die niet door de waardering van de massa bedoezeld waren. Er wordt door Camp in het tijdperk van de massacultuur echter geen onderscheid meer gemaakt tussen unieke objecten en objecten die ontstaan zijn vanuit de massaproductie. De Camp-sensibiliteit stelt dat alle objecten gelijkwaardig zijn. Dit is een Camp-element dat al door Oscar Wilde, een overgangsfiguur tussen de dandy oude stijl en het nieuwe dandyisme in de vorm van Camp, onder woorden is gebracht. De dandy nieuwe stijl, de liefhebber van Camp, heeft bovendien waardering voor vulgariteit. (notitie 45, 46, 47 en 48)
 - Camp is een tegencultuur. De geschiedenis van de Camp-smaak is deel van de geschiedenis van de smaak van de snob en is in het verlengde van het voorgaande alleen mogelijk in een welvaartsmaatschappij. (notitie 49 en 50)
 - Er bestaat een relatie tussen Camp-smaak en homoseksualiteit. Ze zijn niet exact hetzelfde maar er is ontegenzeggelijk sprake van een eigenaardige affiniteit en overlapping. Homoseksuelen vormen over het algemeen het meest gearticuleerde publiek van Camp. (notitie 51)
 - Camp is tot de grote ontdekking gekomen dat de sensibiliteit van de hoogstaande cultuur niet het monopolie op verfijning bezit. Camp verzekert ons dat goede smaak niet enkel goede smaak is, maar dat er weldegelijk ook een goede smaak voor de slechte smaak bestaat. (notitie 54)
 - Het ultieme Camp statement: 'It's good because it's awful'. (notitie 58)
- (Sontag, 2009)



Referentielijst

9.

BOEKEN, SAMENGESTELD WERK EN OVERIGE PUBLICATIES

- Bellamy, J. D. (1972). Susan Sontag. In L. Poague (Ed.), *Conversations with Susan Sontag* (p. 35 – 48). Jackson: University Press of Mississippi.
- Copeland, R. (1981). The habits of consciousness. In L. Poague (Ed.), *Conversations with Susan Sontag* (p. 183 – 191). Jackson: University Press of Mississippi.
- Core, P. (1984). *Camp. the lie that tells the truth*. Londen: Plexus.
- Eco, U. (1988). *De structuur van de slechte smaak. Essays*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Embrechts, K. (2006). *Reader Kunstfilosofie*. Hasselt: PHL Press.
- Fiell, C. & Fiell, P. (2005). *Design van de 20e eeuw*. Keulen: Taschen.
- Groot, de, A. (2002). *Kunstenars over Kunst*. Soest: Uitgeverij Kairos.
- Heijne, B. (1992, 27 november). Het geluk van de geestloosheid, in: *NRC-Handelsblad*.
- Jonsson, S. (1988). One must defend seriousness: a talk with Susan Sontag. In L. Poague (Ed.), *Conversations with Susan Sontag* (p. 236 – 254). Jackson: University Press of Mississippi.
- Kellein, T. (2002). *Jeff Koons*. Keulen: Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Meutgeert, H. (1994, 1 december). Triomf van de totale inhoudsloosheid, in: *Arhemse Courant*.
- Mul, de, J. (1994, 1 november). Camp of de emancipatie van de kitsch, in: *Volkskrant*.
- Rooduyn, T. (1995, 19 januari). De emancipatie van het valse sentiment, in: *NRC-Handelsblad*.
- Sontag, S. (2009). *Against interpretation and other essays*. Londen: Penguin Classics.
- Steenberger, R. (1992, 4 december). Jeff Koons laat zien hoe makkelijk het oog te schofferen is, in: *NRC-Handelsblad*.
- Zijlstra, O. (2007). *Wat doet die rode vlek daar linksboven?* Arnhem: Uitgeverij Terra.

PUBLICATIES BESCHIKBAAR VIA INTERNET

- Anderson, E. (2010). Sailing the seas of cheese. *Contemporary Aesthetics*, 10, Beschikbaar via: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=583> [Laatst geraadpleegd op 13 april 2013]
- Babuscio, J. (2002). The cinema of camp (aka camp and the gay sensibility). In F. Cleto (Ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (pp. 117-135). Beschikbaar via: <http://comm-350queercinema.files.wordpress.com/2010/11/camp-and-the-gay-sensibility.pdf> [laatst geraadpleegd op 13 april 2013]

Barnes, A. (2007-2013). Definition of art. In *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. Beschikbaar via: <http://www.oxfordartonline.com> [laatst geraadpleegd op 27 april 2013]

Bearn, G. (2007-2013). Definition of kitsch. In *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. Beschikbaar via: <http://www.oxfordartonline.com> [laatst geraadpleegd op 27 april 2013]

Eddy, C. (2009, november 9). Myth no. 3: Lady gaga is all style, no substance. *SPIN*, Beschikbaar via: <http://www.spin.com/articles/myth-no-3-lady-gaga-all-style-no-substance/> [laatst geraadpleegd op 19 mei 2013]

Flos. (n.d.) *Guns*. Beschikbaar via <http://www.flosshop.nl/tafellampen/guns-s57> en http://www.flosusa.com/shop.php?type=Decorative%20Products&cat_name=&seriesID=192&family=118 [laatst geraadpleegd op 19 mei 2013]

Galvin, P. (1998). Shoot to thrill. *The Advocate*, (774), 50. Beschikbaar via: <http://connection.ebscohost.com/c/articles/2256783/shoot-thrill> [laatst geraadpleegd op 5 mei 2013]

Hess, B. (n.d.). *Lady Gaga slime art*. Beschikbaar via: <http://barthess.nl/portfolio/slime-art-lady-gaga/> [laatst geraadpleegd op 19 mei 2013]

Horn, K. (2010). Camping with the stars: Queer performativity, pop intertextuality, and Camp in the Pop Art of Lady Gaga. *Current objectives of postgraduate American Studies*, 11, Beschikbaar via: <http://copas.uni-regensburg.de/article/view/131/155> [laatst geraadpleegd op 3 maart 2013]

Kaziewicz, J. (n.d.). High-gloss habits: Considering david lachapelle's art direction in rize. *Modern Mask. A journal of the Arts*, Beschikbaar via: http://modernmask.org/issue_iii/modernmask_art/high_gloss.html [laatst geraadpleegd op 19 mei 2013]

Keeps, D. (1992, Juni 28). Pop view; packaging camp for fun and profit. *The New York Times*. Beschikbaar via: <http://www.nytimes.com> [laatst geraadpleegd op 3 mei 2013]

Keuzenkamp, S. (2010). *Steeds gewoner, nooit gewoon. Acceptatie van homoseksualiteit in Nederland*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau. Beschikbaar via: http://www.scp.nl/Publicaties/Alle_publicaties/Publicaties_2010/Steeds_gewoner_nooit_gewoon [laatst geraadpleegd op 14 mei 2013]

Kyoung, E. (2010). *David LaChapelle. A critical approach*. (Departement Fashion Management, The Swedish School of Textiles, University of Borås, Zweden) Beschikbaar via: http://www.fashionmanagement.se/pict/showreel/critical/EunYoung_Kyoung.pdf [laatst geraadpleegd op 5 mei 2013]

Lijster, T. (2010). *De grote vlucht inwaarts*. (Paper, Departement Praktische Filosofie, Rijksuniversiteit Groningen, Nederland) Beschikbaar via: <http://www.rug.nl/filosofie/news/now/lijsterkunst-kritiekprijs> [laatst geraadpleegd op 5 mei 2013]

Luscombe, B. (2012, december 10). 10 questions for jeff koons. *Time*, 180(24), Beschikbaar via: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2130405,00.html> [laatst geraadpleegd op 4 mei 2013]

Padva, G. (2000). Priscilla fights back: The politicization of camp subculture. *Journal of Communication Inquiry*, (24), 216-243. Beschikbaar via: <http://jci.sagepub.com/content/24/2/216> [laatst geraadpleegd op 16 februari 2013]

Ross, L. A. (2010). *Camp it up: Camp in the portrait photography of daniela rossell and pierre et gilles*. (Master thesis, San Diego State University, USA). Beschikbaar via: http://sdsu-dspace.cal-state.edu/bitstream/handle/10211.10/576/Ross_Lauren.pdf?sequence=1 [laatst geraadpleegd op 13 april 2013]

Saks, L. & Herwitz, D. (2007-2013). Definition of Camp. In *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press. Beschikbaar via: <http://www.oxfordartonline.com> [laatst geraadpleegd op 27 april 2013]

Salvato, N. (2006). Tramp sensibility and the afterlife of 'showgirls'. *Theatre Journal*, 58(4), 633-648. Beschikbaar via: <http://muse.jhu.edu/journals/tj/summary/v058/58.4salvato.html> [laatst geraadpleegd op 3 mei 2013]

TED. (n.d.). *Philippe starck: Designer*. Beschikbaar via: http://www.ted.com/speakers/philippe_starck.html [laatst geraadpleegd op 19 mei 2013]

Udé, I. (1999, mei). Nuns and maids. *Flash art*. Beschikbaar via: http://www.davidlachapelle.com/press/flash-art_1/ [laatst geraadpleegd op 5 mei 2013]

Wolf, J. (2013). Resurrecting camp: Rethinking the queer sensibility. *Communication, Culture & Critique*, 6(2), 284-297. Beschikbaar via: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/cccr.12007/abstract> [laatst geraadpleegd op 14 mei 2013]

AFBEELDINGEN

Afbeelding 1.

Delfts Blauw souvenir

Beschikbaar via: <http://www.villadarte.nl/kunstgids/delfts-blauw-kunst-of-kitsch>

Afbeelding 2.

Beeldje van een engeltje

Onderdeel van de presentatie behorende bij:

Embrechts, K. (2006). *Reader Kunstfilosofie*. Hasselt: PHL Press.

Afbeelding 3.

Tuinkabouter, miniatuurmolen en dito huisje

Beschikbaar via: <http://www.garten-treffpunkt.de/lexikon/UploadedImages/grosser-lesender-gartenzwerg.jpg>

Afbeelding 4.

Kitsch compilatie

Beschikbaar via: <http://www.flickr.com/photos/erix/3055030801/>

Afbeelding 5.

Oscar Wilde, 1882, portret door Napoleon Sarony (1821-1896)

Beschikbaar via: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Oscar_Wilde_portrait.jpg

Afbeelding 6.

King Kong, 1933, scène op het Empire State Building

Beschikbaar via: <http://www.fanpop.com/clubs/king-kong/images/2814496/title/king-kong-1933-photo>

Afbeelding 7.

Greta Garbo, 1931, publicity still voor de film 'Inspiration'

Beschikbaar via: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Garbo_in_Inspiration.jpg

Afbeelding 8.

Trouble in paradise, 1932, filmaffiche

Beschikbaar via: http://www.doctormacro.com/Images/Posters/T/Poster%20-%20Trouble%20in%20Paradise_01.jpg

Afbeelding 9.

The dancer's reward, Aubrey Beardsley, 1894, linosnede,

Beschikbaar via: <http://www.wikipaintings.org/en/aubrey-beardsley/the-dancer-s-reward-1894>

Afbeelding 10.

The Maltese falcon, 1941, filmaffiche

Beschikbaar via: http://www.dbcovers.com/imagenes/posters/el_halcon_maltes_1941//el_halcon_maltes_1941_5.jpg

Afbeelding 11.

Flash Gordon Comic #1, 1950, Harvey

Beschikbaar via: <http://2.bp.blogspot.com/-X1spwpmHSWQ/TxYXYJM9TUI/AAAAAAAAABm8/UeyYE1G0XNc/s1600/Panorama01.jpg>

Afbeelding 12.

Vincenzo Bellini's opera 'I Puritani', 2008, Seattle Opera

Beschikbaar via: <http://www.cornichon.org/Puritani%20set.jpg>

Afbeelding 13.

'Swan Lake', The State Ballet Theatre of Russia, 2010, State Theatre of Easton

Beschikbaar via: http://media.lehighvalleylive.com/entertainment-general_impact/photo/swan-lake-eastonjpg-30a4d281fa8b08d9.jpg

Afbeelding 14.

'Andy Warhol: last sitting, November 22, New York, 1987', portretfoto door David LaChapelle

Beschikbaar via: <http://pleasurephotoroom.files.wordpress.com/2013/01/andy-warholc2a0photographed-by-david-lachapelle.jpg?w=675&h=887>

Afbeelding 15.

New Romantics: Claire Thom, Philip Sallon and Boy George, on a coach trip to Margate, 1980, foto door Graham Smith

Beschikbaar via: <http://www.guardian.co.uk/music/gallery/2011/oct/02/intimate-portraits-of-new-romantics-pictures#/?picture=379737410&index=0>

Afbeelding 16.

Boy George, 1982, portretfoto door Antoine Giacomoni

Beschikbaar via: <http://josannecassar.com/features/the-man-and-his-mirror/>

Afbeelding 17.

Bette Midler, op de première van haar film 'The Rose', 7 november 1979, foto door Alan Light

Beschikbaar via: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bette_Midler_1979_2.jpg

Afbeelding 18.

George Melly lighting up two cigarettes, 1978

Beschikbaar via: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Melly_d_1978.jpg

Afbeelding 19.

Het huilende zigeunerjongetje, massa-geproduceerde print van het oorspronkelijke schilderij van Bragolin, pseudoniem van Bruno Amadio, uit de serie 'Crying boys'.

Beschikbaar via: http://www.quofataferunt.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1667:het-huilende-zigeuner-jongetje

Afbeelding 20.

Army of Lovers, scènes uit de videoclip 'Crucified', van het album 'Massive Luxury Overdose', 1991

Beschikbaar via: <http://www.lifo.gr/uploads/image/379265/6%20%20d4.jpg>

Afbeelding 21.

Army of Lovers, foto behorende bij hun nieuwe album 'Big battle of egos' uit 2013

Beschikbaar via: http://sphotos-a.xx.fbcdn.net/hphotos-frc1/578304_10151313176292611_332299745_n.jpg

Afbeelding 22.

Showgirls, scène uit de film, 1995

Beschikbaar via: <http://media.portable.tv/wp-content/uploads/2013/01/showgirls-movie-portable.jpg>

Afbeelding 23.

Showgirls, scène uit de film, 1995

Beschikbaar via: <http://static.cinemagia.ro/img/db/movie/00/08/08/showgirls-853426l.jpg>

Afbeelding 24.

Showgirls, filmposter, 1995

Beschikbaar via: <http://www.dvdsreleasedates.com/posters/800/S/Showgirls-1995-movie-poster.jpg>

Afbeelding 25.

'The adventures of Priscilla, queen of the desert', scène uit de film, 1994

Beschikbaar via: <http://www.rockshockpop.com/screencaps/Priscilla/05-1.jpg>

Afbeelding 26.

'The adventures of Priscilla, queen of the desert', scène uit de musical, 2009, Palace Theatre, London

Beschikbaar via: <http://www.newnotizie.it/wp-content/uploads/2011/05/Priscilla-Queen-of-the-desert.jpg>

Afbeelding 27.

Lady Gaga, Slime Dress, 2011, ontwerp door Bart Hess

Beschikbaar via: <http://barthess.nl/portfolio/slime-art-lady-gaga/>

Afbeelding 28.

Lady Gaga als Jo Calderone, fotoshoot voor de single You and I, 2011

Beschikbaar via: <http://www.artevieview.com.br/wp-content/uploads/2011/08/Nick-Knight-Joe-Calderone-1.jpg>

Afbeelding 29.

Lady Gaga, portretfoto

Beschikbaar via: <http://www.rawkzilla.com/wp-content/uploads/2013/02/Lady-Gaga.jpg>

Afbeelding 30.

Michael Jackson and Bubbles, 1988

Beschikbaar via: http://0.tqn.com/d/arhistory/1/0/o/e/broad_inaugural_12.jpg

Afbeelding 31.

Rabbit, 1986, Tate Modern

Beschikbaar via: http://artobserved.com/artimages/2009/10/19502w_jeffkoons_rabbit.jpg

Afbeelding 32.

Balloon Dog (Blue) (en 'Tulips' op de achtergrond), 1994-2000

Beschikbaar via: http://cityzenart.blogspot.nl/2010_12_01_archive.html

Afbeelding 33.

Puppy, Guggenheim, 1992, foto door 'Turkinator', 2007

Beschikbaar via: <http://www.flickr.com/photos/ianturk/731241969/>

Afbeelding 34.

Made in heaven, 'Jeff And Ilona', 1999/2011, Ludwig Forum, Aken

Beschikbaar via: <http://zwartgoud.net/plaatjes/2011/04/Koons41-1024x892.jpg>

Afbeelding 35.

Would be martyr and 72 virgins, 2008

Beschikbaar via: <http://www.davidlachapelle.com/series/would-be-martyr-and-72-virgins/>

Afbeelding 36.

Guilty things, uit de serie Guilty things, 2003

Beschikbaar via: <http://www.davidlachapelle.com/series/guilty-things/>

Afbeelding 37.

Last supper, uit de serie Jesus is my homeboy, 2003

Beschikbaar via: <http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/>

Afbeelding 38.

Gnomes serie, 'Attila, Napoléon en Saint Esprit', 1999

Beschikbaar via: <http://srhughes08.files.wordpress.com/2010/05/gnomes.jpg>

Afbeelding 39.

Juicy Salif, 1990

Beschikbaar via: <http://tiinaliisak.files.wordpress.com/2011/03/psjs1.jpg>

Afbeelding 40.

Guns serie, 'Table gun', 'Lounge gun' en 'Bedside gun', 2005

Beschikbaar via: <http://i894.photobucket.com/albums/ac141/designtraveller/lightning/surreal%20lamp%20designs/gun-lamp-starck-flos.jpg>

