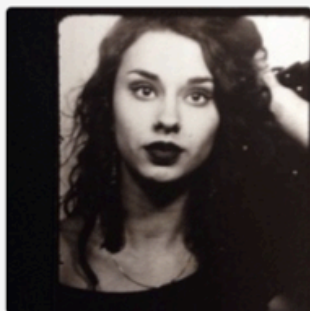


Performing the Persona

Een studie van drie musical personae en hun gebruik van sociale media
als nieuwe virtuele bühne.



Tessa Vannieuwenhuyze (01305542)

 Ghent University, Art Studies - Performing Arts and Media, Faculty Me... |  Theatre Studies

Academiejaar 2016 - 2017

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,

Promotor: prof. dr. Charlotte Gruber

[less](#)

3 Followers | 2 Following | 37 Total Views



Voor hen.

“De crux is dat niet de muziek zelf, maar juist de presentatie van de personae door de musici de belangrijkste performance is die plaatsvindt.”¹

¹ Philip Auslander “On the Concept of Persona in Performance,” *Kunstlicht* Vol.1 (2015): 69..

Inhoudstafel

Voorwoord en inleiding	6
Benadering van de onderzoeksvraag	8
Methodologische benadering	10
Hoofdstuk I: Het Persona	
I. Een uitklaring van het persona.	11
I.1 Etymologie van het woord persona	12
I.2 Verschillende (soorten) personae	13
I.3 Persona en celebrity studies	14
I.4 Auslanders Musical Persona	16
I.4.1 Het manifest: a performer-centered theory of musical performance	17
I.4.2 A person's representation of self within a discursive domain of music	18
I.5 De uitbreiding van het musical persona naar een online persona	21
Hoofdstuk II: A New Virtual Stage	
II.1 The Age of Performance	25
II.1.1 Het problematische definiëren van theatraliteit en performativiteit	25
II.1.2 Het verdwenen Theatrum Mundi?	27
II.1.3 De Facebook performance	29
II.1.4 Self-fashioning: Stephan Greenblatt en het Renaissanceideaal	31
II.1.5 Permanente zelfpresentatie: een paradoxale performance?	32
II.1.6 <i>Vermarktungsstrategien</i>	33
II.2 A Staged Performance	36
II.2.1 Zelfrepresentatie	36
II.2.2 Seize the Gaze	38
II.3 A Performed (Virtual Space as a) Stage	40
II.3.1 Een virtueel/reëel publiek?	40
II.3.2 De virtuele ruimte als publieke ruimte	44
II.3.3 De virtuele ruimte als liminale ruimte	47
II.3.4 The performed stage: de online heterotopie van musical personae	49

Hoofdstuk III: Het online musical persona van Mykki Blanco, Lana del Rey & Connan Mockasin

III.1.1 Mykki Blanco	53
III.1.1 A very volatile young man	53
III.1.2 Maybe she was born with it, maybe it's Maybelline?	55
III.1.3 It's 2011 and it's time for like new shit all the time.	60
III.1.3.1. Instagramstories	60
III.1.3.2 Selfie Queen Blanco	62
III.1.3.3 Gender en queer politics: The Facebook Discussions	63
III.2 Lana Del Rey	66
III.2.1 Fake it 'til you make it?	66
III.2.2 Authenticiteit als waardelabel: de vuurtoorts ' <i>cause life imitates art?</i>	67
III.2.3 Because she was born to be the other woman.	69
III.2.4 Staged Snippets	73
III.3 Connan Mockasin	78
III.3.1 Conscious of Connan	78
III.3.2 Connan the Chameleon	79
III.3.3 Vervreemding als artistieke stempel	82
III.3.4 <i>You can call me Conch</i>	83
IV. Besluit	88
V. Bijlages	90
VI. Bibliografie	106

Voorwoord en inleiding

Het terugblikken op hoe dit onderzoek tot stand is gekomen, vraagt om her en der flarden bijeen te sprokkelen. Een korrelig YouTube filmpje voorzien van schrille gitaarriffs, daterend uit de late jaren negentig, is er een van. Ik haal me een slechte opname van de Britse rockband Placebo in een groezelige concertzaal voor ogen. Op het moment waarop ik het voor het eerst te zien krijg, vertonen de beelden al even kenmerken van een vroeg stadium van gedateerdheid, maar tegelijkertijd weekt het iets los en spreekt er een - wat ik toen nog niet in die termen dacht - performatief potentieel uit. Het vage silhouet van de frontman, die zich, gehuld in een zwart jurkje met korte zwarte bob, schuilhoudt in het figuur van een fragiel androgyn meisje. De belichaamde attitude van die figuur die alles wat de nacht bezit aanbidt, wakkert mijn intrige voor de theatrale act verbonden met muziek aan. Naast de anekdotiek vervat in die vage beelden, liggen de wortels van dit alles nog het meest vers in de bachelorthesis die ik vorig jaar kon schrijven over Serge Gainsbourgs conceptalbum *Histoire de Melody Nelson*. Zijn jonge vorm van spelen met media, werkte zo fascinerend en leek me eveneens zo'n visionair iets, dat het een voorrecht was om vanuit mijn opleiding het verder te kunnen doorspitten.

Daarbovenop komt de huidige digitale cultuuroverstelping en de eindeloze krochten van het internet. Allerlei elementen gelinkt aan personavorming kunnen daarbij gezien worden als tekenende details. Tot in de kleinste undergroundscènes en het dagelijkse leven in de stad waarin het vormen van een expliciet persona bijna wordt geweerd en imago afgedaan als zogenaamde vernislagen, voel ik toch één overkoepelende contradictie. De details doen er meer toen dan graag wordt aangegegeven, het volledige plaatje, hoe artificieel of organisch ook, is altijd een spel van verhulling en constructie, van ingeving en uitwerking. De esthetisering, de minieme deeltjes van fantasmagorische kwaliteit die zich overal op zijn gaan vastnestelen zijn mijn stokpaardje vanuit theaterwetenschappelijke invalshoek. Al deze zaken, kunnen hier mogelijks gebundeld worden onder één noemer: het mateloos geintrigeerd zijn door het gewicht van muzikale marginalia.

(de versiering kan ook onderdeel zijn van de essentie)

Tijdens het proces van het schrijven, was er ook één iets die me constant het leven zuur maakte: de permanente irritatie over de autocorrect die mijn laptop rijk is en die me koste wat kost wilde bewijzen dat “perforatief” een gepaster adjectief was dan “performatief”. Op een zekere wijze houdt het echter een opvallend verband hoog met de net voorwoorde grond van deze thesis: het weifelende grijze vlak tussen realiteit en fictie en het willen perforeren ervan.

Daarom gaat mijn dank allereerst uit naar mijn promotor, Professor Dr. Charlotte Gruber, die mij met een erg open blik benaderde en me nauwgezette raad gaf tijdens het proces. Door het aanreiken van die open blik en een persoonlijke interesse, slaagde ik erin om loszittende stukken samen te sleutelen. Evenzeer wil ik ook Professor Dr. Katharina Pewny bedanken, bij wie de basis werd gelegd voor deze thesis vanuit de bachelorthesis en me daarvoor even enthousiast het juiste pad uitduwde. Eveneens wil ik alle andere professoren van de vakgroep Theaterwetenschappen bedanken wiens bevlogenheid voor hun vak en zeer wijde

blik in het veld keer op keer een bron van aanmoediging en inspiratie waren: Dr. Jeroen Coppens, Dr. Frederik Le Roy en Prof. Dr. Christel Stalpaert, net zoals Prof. Dr. Bart Keunen vanuit literatuurwetenschappelijke hoek.

Tot slot zou ik graag in mijn naaste omgeving alle zielen willen bedanken die hun eigen passies aan de dag brachten als eindeloze energiebron en mij, allerbelangrijkst, een onvoorwaardelijke zorg en vertrouwen toespeelden. Een gerecapituleerde dankbetuiging mocht die jullie in mijn bachelorthesis niet bereikt hebben, aan iedereen die mij zowel in Berlijn als op eigen bodem voedde met blijken van interesse en kritische insteken, aan Marten Spangbergs nog steeds na-resonerende, dwarse "*Cool, at least it's not about some idiotic theatre text*" en aan andere ronduit inspirerende vlagen en figuren. De trouwe steun en toeverlaten evenals de vage ontmoetingen: ik ben jullie heel wat verschuldigd, merci.

Benadering van de onderzoeksvraag

“ ‘Born To Die’ to ‘Lust for Life’ - the story in Lana Del Rey’s album artwork?”²

“Mykki Blanco on her decision not to transition: “That’s not going to get rid of my problems”.”³

“Getting to know the real Mykki Blanco”⁴.

Het is maar een greep uit de resem vragen en gissingen naar de samenloop van realiteit en fictie in het leven van een muzikartiest die in artikels op het wereldwijde web opduiken. Deze koppen van populaire muziek- en cultuurmagazines waren één van de aanleidingen tot de vragen die van primair belang zullen zijn in deze masterproef. Het samenbrengen van realiteit en fictie is een vast terugkomend element voor de vaak erg theateraal getinte universa die muziekperformers construeren en presenteren. Fans en media stellen zich de vraag waar de zogenaamde realiteit van een muziekperformer eindigt en waar de artificialiteit aanvangt, pretenderend doorheen de façade te kunnen graven. Specifiek kunnen deze performances omschreven worden als uitingen van een “*musical persona*”.⁵ Het concept dat schuilgaat achter zo’n musical persona probeert Philip Auslander - die de term ook als een van de eersten introduceerde in zijn gelijknamige essay - reeds dertig jaar lang te bevatten. Ik startte reeds met het aanwenden van de term in mijn bachelorscriptie, die zich boog over het conceptalbum *Histoire de Melody Nelson* (1971) beschouwd als theateraal object. De theaterwetenschappelijke analyse van het werk van Serge Gainsbourg, bleek de weg te wijzen naar de performancecomponent van populaire muziek. Het gooide de weg open naar de visionaire manier van personaperformance die het enfant terrible van het Franse chanson opengooide. De blik die ik toen werp op de rol van het persona Gainsbourg/Gainsbarre, plaveide de weg voor deze thesis, waarin ik verder wil gaan op de vraag die ik toen in mijn titel stelde, namelijk waar we het muzikale Gesamtkunstwerk *beyond the livenesshow* kunnen situeren. Gainsbourg als een visionaire springplank naar wat nog komen zou, de eindeloze mogelijkheden die social media bieden om al dan niet fictieve universa op poten te zetten, suggererend.

De stereotiepe titels van daarnet, illustreren meteen het moeras aan dubbelzinnigheid dat ligt te dampen in een performatieve mist: wat is zowel de inhoudelijk en vormelijke significantie van het gebruik van sociale media voor het communiceren van een musical persona, en dekt de theoretisering van Philip Auslander dan überhaupt de lading nog? Wat doen populaire muzikanten vanuit een performance studies blik wanneer ze een Twitter account aanmaken,

² “Lana Del Rey fans are theorising that her four albums’ artworks tell a story,” laatst geraadpleegd 14 april 2017, <http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/lana-del-rey-artwork-theory-lust-2045441>.

³ “Mykki Blanco on her decision not to transition,” laatst geraadpleegd op 14 april 2017, <http://www.newnownext.com/mykki-blanco-on-her-decision-not-to-transition-thats-not-going-to-get-rid-of-my-problems/10/2016/>.

⁴ “Getting to know the real Mykki Blanco,” laatst geraadpleegd op 15 april 2017, <http://www.dazeddigital.com/music/article/33191/1/mykki-blanco-album-interview>.

⁵ Philip Auslander, “The Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music,” in *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, red. Derek B. Scott. (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2009)

Snapchat stories lanceren, Facebookberichten posten of selfies nemen en delen met hun volgers? Dit onderzoek zal een poging doen om allereerst deze praktijken te contextualiseren. De gedachtenweg die zich verder aan de hand van deze vragen doorheen dit onderzoek zal ontwikkelen, zal steeds gekenmerkt worden door een zekere tweeduidigheid. De analyse waar ik mee wil aanvangen omtrent de maalstroom aan beelden die steeds meer gepaard gaat met het universum van vele muziekperformers, loopt enigszins parallel met de ideeën van de Amerikaans mediaonderzoeker Steven Shaviro over wat hij “*post-cinematic cinema*” noemt:

“I am interested in the ways that recent film and video works are expressive: that is to say, in the ways that they give voice (or better, give sounds and images) to a kind of ambient, free-floating sensibility that permeates our society today, although it cannot be attributed to any subject in particular. By the term expressive, I mean both symptomatic and productive. These works are symptomatic, in that they provide indices of complex social processes, which they transduce, condense, and rearticulate in the form of what can be called, after Deleuze and Guattari, “blocs of affect.”⁶

Het ineengrijpen van die symptomatische modus en de productieve waar Shaviro hier over schrijft, deels door het begrip affect van filosofen Gilles Deleuze en Felix Guattari erbij te betrekken, is wat mij ook initieel leidde tot het idee dat een analyse van musical personae als online fenomeen een interessante invalshoek zou zijn voor dit onderzoek. Videoclips worden reeds geanalyseerd, maar ze beduiden nog steeds niet de beelden die gedeeld worden via sociale media, ondanks de grote verwantschap die ze delen met elkaar. Wanneer we zowel videoclips en beelden op sociale media includeren in dat musical persona, waar kan de gehele performatieve grond dan in gesitueerd worden? Hoewel Shaviro zeer recent een blik wierp op het veld van de muziekvideo vanuit zijn voorgaande theorie, laat hij de beelden die op andere media worden voortgebracht, buiten beschouwing. “*Het simuleren van beelden en universa is relevanter dan ooit,*” stelde ik in de conclusie van mijn bachelorthesis. Vanuit die bedenking als besluit, wil ik nu verder kijken naar wat zich op sociale media afspeelt onder de luifel van populaire muzikartiesten. De drie casussen die ik daarbij onder de loep wil nemen, zijn de Amerikaanse popster en reïncarnatie van een boeket aan verschillende vrouwenrollen, Lana del Rey, de eveneens Amerikaanse performance artiest *turned into* hiphopsensatie Mykki Blanco en ten slotte ook nog Connan Mockasin, full time Kiwi weirdo. Kortweg zijn deze casussen de testcases en illustraties voor mijn onderzoeksvraag: wat is de relatie tussen het persona van muzikartiesten en sociale media als *bühne*?

⁶ Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect*. (Blue Ridge Summit: National Book Network, 2010), 2.

Methodologische aanpak

Deze masterscriptie heeft als bedoeling om performances van een musical persona *beyond the live show* te onderzoeken, met als specifieke nieuwe invalshoek sociale netwerkmedia als performanceplatform. Structureel gezien vertaalt dit zich in een eerste en tweede hoofdstuk waarin het de bedoeling is een helder begrippenkader te ontplooien. In het eerste hoofdstuk wordt het persona als concept gecontextualiseerd, om zo tot de specifieke benadering van een musical persona te evolueren. Allereerst is het de bedoeling om het begrip als dusdanig door te lichten, aan de hand van verschillende recente onderzoeken uit het domein van de persona studies, een nieuw onderzoeksveld binnen de media studies. Vanuit hun achtergrond in zowel performance studies (Judith Butler) en sociologie (Erving Goffman), wordt het begrip vanuit zoveel mogelijk invalshoeken benaderd, om uiteindelijk de trechterbeweging te maken naar het specifieke musical persona, onvermijdelijk dieper ingaand op wat Philip Auslander reeds schreef over het begrip.

Dit hoofdstuk maakt de brug naar het volgende hoofdstuk over de digitale biotoop van het persona. In het tweede hoofdstuk is de doelstelling om het tweede kernwoord van de vraag te benaderen: sociale netwerkmedia in het licht van performance en performativiteit. In deze theoretische component worden sociale media als performanceplatform onder de loep genomen en de aanverwante factoren die hiermee in relatie kunnen worden gebracht. Hiervoor val ik voornamelijk terug op het verder uitdiepen van termen zoals self-fashioning and zelf-presentatie in onze huidige day and *“Age of Performance”*, aan de hand van verschillende denkers waaronder André Lepecki, E.J Westlake en Stephen Greenblatt. In het volgende segment kijkt dit onderzoek naar wat er dan precies vervat zit in een fenomeen zoals de selfie, om daarna ook het vraagstuk om te keren en de spatialiteit wat betreft deze performances onder de loep te nemen. Dit wordt verder uitgediept aan de hand van Charlotte Grubers onderzoek omtrent het performen van virtuele ruimtes, gelieerd aan liminale ruimtes. Tot slot wordt het concept heterotopie van de Franse denker Michel Foucault geïntroduceerd, dat mogelijks soelaas kan bieden om de complexiteit van het voorgaande te bevatten - een conclusie vormend over het performatieve gehalte inherent aan sociale media en wat dat concreet betekent in termen van het aanwenden van een musical persona.

Na een poging om dit alles tot een coherent geheel te brengen aan de hand van de vragen die gesteld werden voor de eerste twee hoofdstukken, worden deze inzichten afgetoetst aan drie concrete case studies. Aan de hand van reeds geïntroduceerde concepten en uitbreidingen daarop, worden verschillende invalshoeken van online muziekipersona performances bekeken om te zien in hoeverre deze effectief resoneren binnen een performatief kader en wat daaruit voortkomt. Bij de case studies is het belangrijk om in het achterhoofd te houden hoe deze performances in sommige gevallen gekenmerkt worden door een extreme verhoogde graad van efermaliteit. Bij het schrijven van deze thesis, staan de zaken waar ik naar verwijs grotendeels nog online en werden er in de bepaalde mate screenshots genomen van concrete zaken, maar is er geen garantie op het feit of deze daar eeuwig zullen blijven staan.

Hoofdstuk I: Het Persona

I. Een uitklaring van het persona

De titel van deze bachelorthesis luidt *Performing the Persona* en expliciteert daarmee meteen de twee belangrijkste elementen in dit onderzoek: het persona en het performen ervan. Maar wanneer kan er precies van een persona gesproken worden? Waar komt het begrip persona vandaan en hoe kan het zo bevattelijk en compleet mogelijk gedefinieerd worden? En waarin bestaat het verschil met het woord personage? Is er überhaupt een onderscheid dat strikt genomen gehanteerd kan worden? En waarom hebben we precies in de context van muziekperformances nood aan het aanwenden van het begrip persona? Een verkenning van het begrip dient zich hier aan.

Aanverwante termen -persoon, personage en personaliteit- wenden we in ons dagelijks taalgebruik frequenter aan. Het woord persona lijkt gereserveerd voor gevallen die duiden op een zekere graad van uitzonderlijkheid. Puur op vlak van talig aanvoelen, kan geponeerd worden dat het woord personage zich onderscheidt van de begrippen persona en personaliteit, door het slaan op een zekere vaststaande graad van fictionaliteit. Een personage wordt grotendeels begrepen als een speler in of een vaste component van een narratieve structuur. Klassiek opgebouwde verhalen in theater, literatuur of film, werken grotendeels met personages. In mijn bachelorthesis beschreef ik het persona Gainsbourg/Gainsbarre⁷ als een creatie die enerzijds geënt is op de realiteit, doch gecreëerd met een bewust opzet. Dat zou dan ook kortweg de definitie zijn die initieel als een theatraal gegeven, verder gehanteerd wordt in het verloop van het onderzoek, als tool om mee te werken.

Omdat onderweg verschillende concepten zoals muzikaal persona, online persona, Kunstpersona, performancepersona, artist persona en aanverwanten zullen opduiken, is het volgend inleidend hoofdstuk bedoeld als een korte introductie tot het algemene begrip persona en de verschillende extensies die daaruit voortkomen. De invulling van persona, bij het opzoeken van een correcte definitie, is reeds erg diffuus en weinig bevattelijk. Personages worden expliciet gelinkt aan een narratief, stereotiep element voor de klassieke opvattingen omtrent literatuur, film en theater. Het persona daarentegen beweegt zich precies ergens in het ongewisse, maar ogenschijnlijk performatieve veld. Performance studies scholar Philip Auslander – het ankerpunt wat theoretisering omtrent het musical persona betreft - uitte voor het algemene begrip van persona de volgende interpretatie, die relevant is ter introductie:

“I find the term persona useful as a way of describing a performed presence that is neither a fictional character nor equivalent to the performer’s real identity.”⁸

⁷ Frans chansonnier en mediafiguur

⁸ Philip Auslander, “Musical Personae,” *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 102.

Auslander haalt in deze krachtige definitie van het concept persona in z'n essay *Musical Personae* enkele belangrijke punten aan. Ondanks deze vrij heldere verklaring van het begrip, is het cruciaal om even terug te grijpen naar de wortels van het personabegrip, die terug te vinden zijn in de antieke oudheid en ondanks de zeer hedendaagse getintheid van dit onderzoek, uiterst essentiële elementen doen bovendrijven.

I.1 Etymologie van het persona

Het begrip persona wordt in eerste instantie in verband gebracht met een zekere graad van theatraal vertoon. Dit is te wijten aan zijn Etruskische etymologie. Het Griekse *proposon* is de naam die geplakt werd op een klassiek theaterrekwisiet, namelijk het masker. Het masker dat de acteurs in de oudheid standaard opgezet kregen bij het vervullen van hun entertainende taak, kreeg dus de naam persona toebedeeld.⁹ Een belangrijker en universeler symbool voor theatrale praktijken dan het fysieke object van het masker, is er mogelijks niet te vinden. Later werd dan ook het Latijnse equivalent, ons persona, geïntroduceerd, dat ongeveer dezelfde betekenis was toegedaan. Het masker dat toen gedragen werd door de acteurs was voorzien van een bijhorend mondstuk dat een betere klank moest voorzien in de immers immense arena. Daarom is ook het Latijnse werkwoord *personare* vastgehaakt aan onze hedendaagse interpretatie van het woord. Personare betekent namelijk 'doorklinken'.¹⁰ Het personamasker was een handig hulpmiddel om een grote menigte te voorzien van spel en klank, als het ware de voorloper van de megafoon - maar dan ook nog met een versterkende visuele component. Het masker dat gerelateerd wordt aan het persona, was dus een attribuut dat werd aangewend voor zowel een grotere visibiliteit als een duidelijkere hoorbaarheid. Een andere mogelijke ontleding van de herkomst van het woord, is een samenstelling van de woorden *sona* en *pers*. Sona zou daarbij terugvallen qua betekenis op het substantief klank en pers op een bepaalde soort hout.¹¹ De waarheid is waarschijnlijk meerduidig, maar de toon is meteen gezet, letterlijk: luid klinken en gezien worden zijn de kernwoorden, ook in de puur literaire betekenis van het woord. Professor David Marshall, bezieler van de Persona Studies, duidde de herkomst van het woord in zijn introductie tot de persona studies op de volgende manier:

*"Intentional projection outwards to a public via the device of this mask, but also the work of the actor through the voice and the voice and movement with and through the mask."*¹²

Marshall raakt in wat lijkt op een vrij banale definitie en etymologische benadering, reeds een vrij kernachtig punt wat betreft de herkomst van het woord persona en welke wortels nog steeds doorwoeten in het huidige gebruik ervan. Het masker kan door deze benadering gezien worden als een artificiële constructie en toevoeging, maar hij benadrukt de wisselwerking tussen dat artificiële, gecreëerde werkstuk en de natuurlijkheid van een stem en beweging, hoewel deze natuurlijk in theatrale context ook geënceneerd worden. De

⁹ G.W. Allport, *Personality: A psychological interpretation*. (New York: Holt, 1937), 27.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ "What is Persona Studies?," laatst geraadpleegd op 8 april 2017, https://prezi.com/6pc6a2hmm_v4/what-is-persona-studies/?webgl=0.

¹² Ibidem.

authentieke impuls is echter anders bij deze karakteristieke elementen van een theatrale vertoning.

De dualiteit die de herkomst van het woord aangeeft, is nog steeds inherent verbonden met het concept. Het woord *persona* wordt courant gebruikt, maar dan voornamelijk binnen welbepaalde contexten. Het verrijst echter ook in nieuwe domeinen. *Persona* heeft in het Latijn ook meteen een dubbele betekenis en duidt daarmee op een ambiguïteit die door dit volledige onderzoek de kop zal blijven opsteken. *Persona* betekent daarbij zowel karakter als masker, het theatrale gebruiksmiddel dat een expressie moet vertonen.¹³ Het schipperen tussen realiteit en artificialiteit is en zal een blijvende pijler zijn van dit onderzoek, de onwankele voetnoot die steeds doorschemert.

I.2 Verschillende (soorten) personae

Naast deze puur objectgerichte benadering van z'n betekenis, kan ook een conceptuele basis teruggevonden worden van het woord in de oudheid. Zo ontwaarde filosoof en politiek denker Cicero vier verschillende *personae*, die uiteindelijk allen samen het individu vormden, elk vanuit hun eigen taakvervulling.¹⁴ Deze wortels uit de Oudheid mogen dan nog steeds wel aanwezig zijn in het huidige begrip van het *persona*, toch lopen deze niet helemaal gelijk met de lading wanneer iemand heden ten dage het woord in de mond neemt. De notie *persona* kent een uitermate transdisciplinair gebruik, ondanks zijn zeer contextspecifieke herkomst. We kunnen het begrip *persona* niet louter in een context van performance en theater zien opduiken en hanteren, integendeel, hoewel het er wel steeds onrechtstreeks lijkt mee in verbinding te staan. Dat performativiteit als notie een niet eenduidig veld bespeelt, zal in het volgende hoofdstuk uitvoerig bekeken worden. In hetzelfde tweeduidige speelveld kan dan ook nu al het woord *persona* gesitueerd worden. Het *persona* is enerzijds een term die gebruikt wordt binnen puur cultureel, artistieke context, anderzijds is het zeker ook aanwezig in andere omgevingen, zoals bijvoorbeeld dat van de psychoanalyse. Dit toont ondanks het verwantschap en het bij elkaar aanschurken van beide domeinen, toch de gespletenheid inherent aan het begrip aan.

De voornaamste terreinen waar we met *personae* geconfronteerd kunnen worden, zijn die van de literatuur, psychologie en marketing. De invulling van de negentiende eeuwse psychoanalyticus Carl Jung steunde vooral op de sociale implicaties van een *persona*, dat hij omschrijft als het veruiterlijken van de verhouding met de omgeving van een individu.¹⁵ Deze lezing, waar we verder niet zullen op ingaan, duidt ons toch op het belang van relationaliteit en sociale interactie die het *persona* bezit. In het tweede deel, waarbij het *persona* als specifiek fenomeen in online omgevingen zal besproken worden, zal hier in zekere zin dieper op ingegaan worden. *Persona* kan ook duiden op een eerder functionele invulling van het gebruik, zoals bijvoorbeeld in de wereld van advertising en marketing. Hierbij bestaat het *persona* dan uit een klantenprofiel. Het stelt een ideaaltipe van het doelpubliek voor dat

¹³ Ibidem.

¹⁴ P. David Marshall en Kim Barbour, "Making intellectual room for *persona* studies: a new consciousness and a shifted perspective," *Persona Studies* 1, nr. 1 (2015): 2.

¹⁵ Ibid, 3-4.

wordt gezien voor een bepaald product, geconcretiseerd in een persona. Het zijn imaginaire figuren die bedacht worden om concreet te maken welk publiek men met een bepaald product voor ogen heeft.¹⁶ Daarnaast werden ook reeds uitvoerige studies gemaakt van literaire personae. Het boek van literatuurwetenschapper Marysa Demoor bijvoorbeeld gaat dieper in op negentiende eeuwse personae die auteurs voor zichzelf creëerden. De klassieke naam die daarbij ten berde wordt gebracht, is de Amerikaanse dichter Ezra Pound. Demoor bracht in haar *Marketing the Author* naar voor hoe schrijvers uit de negentiende eeuw zichzelf gedwongen zagen een persona uit te dragen, om zich overeind te houden onder de toenmalige socio-economische verschijnselen. Door het managen van hun persona, waren ze daartoe in staat.¹⁷

Hoe divers de verschillende invullingen ook vanuit deze respectievelijke domeinen lijken te zijn, hoe verwant ze nog steeds zijn met hun roots. De gemeenschappelijke delers die uit elk van hen naar voor lijken te komen, zijn de volgende twee: hun biotoop van de sociale, publieke ruimte en hun vergroeiing met artificialiteit, het verschijnen van de verhulling.

I.3 Persona en celebrity studies

Het gediversifieerde gebruik van het woord persona is ook Marshall en co-editor Kim Barbour niet ontgaan. Zij zien zich als onderzoekers in die mate genoodzaakt, dat ze deze verschillende invalshoeken onder de grotere academische koepel genaamd Persona Studies brengen. Marshall is de grondlegger van de studiegroep Persona Studies aan de Deakin University in Melbourne en legt zich in zijn eigen onderzoek toe op personaconstructie bij het online presenteren van het zelf, evenals Barbour die een gelijkaardig onderzoek voert, maar zich toespitst op personavorming bij academici en op die manier haar eigen context eigenlijk vanuit dat nieuwe paradigma doorlicht.¹⁸ De nieuwe academische discipline spreidt zich even wijd uit als het gebruik van het woord zelf en combineert op die manier verschillende academische onderzoekstakken, zoals sociologie, cultuurwetenschap, performancetheorie en aanverwanten. Het communicatieplatform voor hun bevindingen is het *Journal for Persona Studies*¹⁹, een publicatie die online te raadplegen is en waar rond een welbepaalde invalshoek essays van onderzoekers worden gepubliceerd met personavorming en zijn complicaties als centraal thema. Ondertussen zijn twee volumes verschenen, elk bestaande uit twee nummers. Het “*work(ing) persona*” was het centrale thema dat vanuit de meest niche uithoeken werd benaderd in het eerste volume - getuige daarvan een essay over het persona van petroleum geologen in de jaren zeventig²⁰ -, het volgende het verschijnsel van het “*political persona*” dat steeds pregnanter wordt in onze huidige maatschappij. In de vorm van de contributies, valt inderdaad een duidelijke tweedeling te bemerken. Hoewel er tot nog toe slecht vier edities het licht zagen, bestaan alle vier de edities uit zowel academisch

¹⁶ William Lidwell, *Universal Principles of Design, Revised and Updated*. (Massachusetts: Rockport, 2010), 182.

¹⁷ “Marketing the author,” laatst geraadpleegd op 24 april 2017, <http://hdl.handle.net/1854/LU-217829>.

¹⁸ Marshall en Barbour, “Making intellectual room for persona studies”, 12.

¹⁹ “Persona Studies,” laatst geraadpleegd op 14 april 2017, <https://ojs.deakin.edu.au/index.php/ps/index>.

²⁰ Brian Beaton, “Crafting a Work Persona in 1970s Petroleum,” *Persona Studies* 1, nr.2 (2015)

onderzoek, als artistieke projecten die zich expliciet inlaten met het begrip persona.²¹

Voor dit onderzoek en dit hoofdstuk, is voornamelijk hun claim die ze maken op vlak van het belang van de persona studies interessant. Waarom achten ze het concept zo belangrijk, dat er zelfs een aparte academische discipline, onderzoeksgroep wordt aan gewijd? Marshall hield zich voor het oprichten van de discipline die dus erg breed gaat qua invulling, voornamelijk bezig met wat men de celebrity studies kan noemen. In een van de werken voorafgaand aan de Persona Studies, poneert hij dit ook expliciet. Hij benadrukt daarbij het accent dat in onze huidige maatschappij steeds meer komt te liggen op het 'publiek maken van het zelf'.

*"In this article, I want to identify that there is something in the study of celebrity that is in effect a subset of a larger area of significant and needed inquiry. The endpoint of this article is a different kind of manifesto – a manifesto for something I am calling 'persona studies'. What persona studies entails is that increasingly we are seeing the publicisation of the self."*²²

Op het einde van dit artikel, is duidelijk te merken hoe Marshall duidt een invulling van het concept persona te hebben gedetecteerd, dat een grootse hanteerbaarheid als denkfiguur impliceert. Dezelfde noodzaak wordt geuit in het introducerende essay *"Making intellectual room for Persona Studies: a new consciousness and a shifted perspective"* in het eerste nummer van Journal for Persona Studies, dat telt als legitimerend manifesto voor de Persona Studies. In dat essay expliciteert de auteur ook de gegrondheid van het veld in de performance studies, door duidelijk te verwijzen naar essentiële teksten van zowel Erving Goffman, Judith Butler als Hannah Arendt. Die laatste wendt hij aan, de distinctie makend tussen de publieke en de private ruimte, die onlosmakelijk verbonden zit met het performen van een zogenaamde identiteit in de sociale ruimte.²³ Hierop wordt teruggekoppeld in het volgende hoofdstuk, het persona in online sferen. De grootste theoretische component ligt bij Goffman, die zich in 1959 uitte omtrent het presenteren van het zelf in het dagelijkse leven.²⁴ Hoewel Goffmans theorie vrij sociologisch aandoet, is het wel duidelijk dat het een performancegerelateerd mechanisme illustreert of naar buiten brengt, dat uitermate dramaturgisch van aard is:

*"Goffman defined a performance as "all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers."*²⁵

Nog crucialer in dat opzicht, is het feit dat Marshall het persona als performatieve strategie linkt aan de genderperformativiteit van Judith Butler. Hij ziet tussen het persona en het construct gender een opvallende parallel. Net zoals gender zichzelf enkel vertoont door performance en herhaling, is ook het persona een illustratie van hoe identiteit een

²¹ "Persona Studies," laatst geraadpleegd op 14 april 2017, <https://ojs.deakin.edu.au/index.php/ps/index>.

²² "Persona Studies: Mapping proliferation of the public self," laatst geraadpleegd op 22 april 2017, https://www.academia.edu/8425467/Persona_Studies_Mapping_the_proliferation_of_the_Public_Self.

²³ Marshall en Barbour, "Making intellectual room for persona studies," 3-4.

²⁴ Erving Goffman, *The Presentation of the Self In Everyday Life*. (Londen: Penguin, 1990)

²⁵ Philip Manning, *Erving Goffman and Modern sociology*. (Cambridge: Polity Press, 2014), 40.

beïnvloedbaar en bespeelbaar gegeven is en geen grond in natuurlijkheid kent.²⁶ Het constructiegehalte wordt hiermee meteen nog eens geduid.

Een laatste essentieel essay dat voortvloeide uit deze onderzoeksgroep, is dat van researcher Kate Warren. Zij schreef over twee performanceartiesten die ze het label “*parafictional personae*”²⁷ toedicht. Hieronder begrijpt ze performers die onder hun eigen naam opereren, maar toch een fictionele laag laten neerstrijken op wat ze doen en bijgevolg een fictionele wereld laten ontstaan. De invulling van parafictioneel is hierbij reeds vrij specifiek, doch interdisciplinair bruikbaar. Ze raakt binnen haar concrete vraag ook kort de schijnbare heropwaardering van het woord persona aan, het gehele punt van de oprichting van de persona studies, waarbij ze de Franse schrijver Michel Houellebecq aanhaalt, maar evenzeer voorbeelden van acteurs die zichzelf spelen in films.²⁸ Het betreft dus op een zekere manier het gebruik van een eigenaam als “*basic distinguisher*” met betrekking tot individualiteit in haar definitie.²⁹ Is *parafictional* echter niet meteen duidend op het feit dat het belangrijkste punt net is dat het fictioneel is, maar dat er geen onderscheid kan gemaakt worden? En geldt dit ook als belangrijkste premisse voor een muziekperformer?

Wat frappant is binnen het veld van de Persona Studies, is de opvallende afwezigheid van muzikale performances als onderzoeksgebied. Mogelijkerwijze wordt het ingeschakeld binnen andere contexten, zoals dat van de celebrity studies, maar het laat toch te wensen over wat betreft het incorporeren van daadwerkelijke muziekperformers. Marshall laat het begrip in zijn landschapstekening van de persona studies eigenlijk vrij expliciet links liggen, in tegenstelling tot andere eerder vulgaire bronnen, zoals de Engelstalige Wikipediapagina. Deze maakt vrij uitgebreid vermelding van de muzikale invulling van het begrip persona aan de hand van David Bowie³⁰, maar het academische veld lijkt zich toch grotendeels afzijdig te houden.

I.4 Auslanders Musical Persona

I.4.1 Het manifest: “*a performer-centered theory of musical performance*”³¹

Het ontbreken van muzikale performances als uiting van een persona binnen de Persona Studies, tot nu toe, is een opvallende leemte. Het zou echter ook in relatie kunnen staan tot de lacune die Philip Auslander detecteert bij de performance studies in het algemeen, waardoor hier in dit onderzoek een eerste stap wordt gezet naar het bijeenbrengen van beide componenten. Hij noemt dit, onder invloed van toch enkele verschillende onderzoekers die zich wel op de performatieve kant van de muziek richten, de performatieve turn in de musicologie. Deze is echter gering, maar musicoloog Nicolas Cook met z'n werk *Music as*

²⁶ P. David Marshall en Kim Barbour, “Making intellectual room for persona studies: a new consciousness and a shifted perspective,” *Persona Studies* 1, nr. 1 (2015): 5.

²⁷ Kate Warren, “Double Trouble: Parafictional Personas and Contemporary Art,” *Persona Studies* 2, nr.1 (2016), 55.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Het lemma ‘Persona’ zoals te vinden op Wikipedia, laatst geraadpleegd op 15 april 2017, <https://en.wikipedia.org/wiki/Persona>.

³¹ Philip Auslander, “Musical Personae,” *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 100.

Performance, is daarvoor wel essentieel.³² Ook de performance studies hebben de neiging om zich vrij afzijdig te houden wanneer het de performatieve kant van muzikale performances betreft. Hij haalt hiervoor twee punten aan die tot nadenken stemmen en in consideratie dienen genomen te worden.

Een eerste punt, is het feit dat musicologie en theater van begin af aan van elkaar gescheiden leken te leven, ondanks hun verwantschap als live performatieve kunsten. Theaterwetenschappen distantieerde zich van de musicologie, en vice versa. De radicale afwezigheid van muziekperformances binnen het kader van de theaterwetenschappen alvorens de ontvoogding van de performance studies, moet binnen die beweging gesitueerd worden. Musicologie en theaterwetenschappen zijn twee verschillende domeinen, die ondanks hun verwantschap, wat betreft analyse materiaal en academisch onderzoek, niet altijd even met elkaar in verbinding staan als verwacht zou worden. Auslander duidt hierbij ook op hoe zelfs een duidelijke mengvorm van beide kunsten, zoals opera, vaak enkel vanuit een musicologisch opzicht wordt geanalyseerd, hoewel de performatieve component expliciet niet te negeren valt. Daarenboven wordt de performancecomponent vanuit de musicologie als serieus onderzoeksonderwerp vaak onder de mat geschoven als secundair en niet au sérieux te nemen. Daarom stelt hij een benadering vanuit de performance studies voor voor specifiek populaire muziek en aanverwanten, hoewel hij zijn ontwikkelde concept ook van toepassing ziet op klassieke muziek bijvoorbeeld.³³

Een andere problematiek inherent aan de populaire muziek zelve, die hij beschrijft in datzelfde manifesto, is hoe dit veld zich eerder lijkt te hebben ingeschoven in de cultuurwetenschappen bij het onderdeel populair cultuur - wat een sociologische/ethnografische aanpak insinueert - en daarom meer nadruk legt op de receptie van een performance, dan het eigenlijk performen van een muzikant.³⁴ Hij illustreert dat vanuit een vrij persoonlijke claim aan de hand van volgend citaat:

"I am interested primarily in finding ways of discussing what popular musicians do as performers – the meanings they create through their performances and the means they use to create them. Although I will not ignore the reception of these performances, I am less concerned with the audience than with the performers themselves."³⁵

Een laatste issue vindt hij terug in wat professor in de theaterwetenschappen Patrice Pavis vanuit theaterwetenschappelijke hoek essentieel acht voor het analyseren voor een performance: het livegebeuren. In het geval van populaire muzikanten, is dit vaak een troebele notie, hoewel er de laatste jaren op dat gebied wel een kentering heeft plaatst gevonden wat betreft de conceptie dat opnames, foto's en video's compleet "*disembodied*"

³² Ibidem, 103.

³³ Philip Auslander "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto," *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 2.

³⁴ Ibidem, 3.

³⁵ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, (Michigan: The University of Michigan Press, 2009), 4.

zijn.³⁶ Ook dit onderzoek zal zich daar, voornamelijk in het volgende hoofdstuk dat zich toelegt op de online performance, een verdediging voor vormen. Auslander alludeert daar op een bepaalde manier kort aan in zijn manifesto, door erop te wijzen dat populaire muziek als een performance wordt ervaren door een publiek, vanwege zijn vertrouwdheid met de visuele cultuur die populaire muziek omringt en er inherent mee verbonden is.³⁷ Desondanks houdt zijn eigen visie er ook sterk aan vast.

1.4.2 A person's representation of self within a discursive domain of music³⁸

Auslander hield zich de voorbije dertig jaar bezig met het bestuderen van de term persona en maakte van het musical persona zijn persoonlijke stokpaardje. Hij wendde de notie persona in het begin van zijn carrière ook in andere contexten aan, wat meteen ook het startschot geeft voor zijn precieze invulling van het begrip. Hij omschrijft het persona als een term om:

*"(..) performers te beschrijven die niet conventioneel acteren, zoals in cabaret, performancekunst en muziek."*³⁹

Het niet-conventionele acteren kan begrepen worden in het voorgaande citaat van Auslander, waarin hij duidelijk maakt dat het geen uiting van het zelf is die plaats vindt, nog een volledig fictieve rol is die de performer aangemeten krijgt. Het niet-conventionele acteren is een voorwaarde om de term persona te kunnen aanwenden, in de zin dat het gestoeld is op een deconstructie van de conventionele twee-eenheid acteur en personage - het klassieke onderscheid tussen realiteit en fictie. Tegelijkertijd brengt Auslander ook een nuance aan: elke vorm van acteren beslaat volgens hem ook een liminale fase, die medieert tussen de persoon als persoon en het personage, het karakter die een persoon neerzet.

Hij vat dit alles samen in een schema. (cf.infra) Hier komen duidelijk nog wat extra noties opduiken, zoals het idee van het "*song character*". Onder het song character begrijpt Auslander het personage dat in een bepaald nummer voorkomt bij musical personae, die nog een diepere uitwerking vragen en entiteiten op zich beduiden. Voor deze analyse, valt hij zelf terug op een voorganger waar hij elementen van overneemt, maar waar hij zich ook weigerachtig tegenover opstelt. Hij plaatst zijn interpretatie van performance bij muzikanten in juxtapositie met die van professor Stan Godlovitch, die op het eerste zicht een vrij gelijkaardig mechanisme detecteerde:

*"Whereas Godlovitch is interested in musical performance as the expression of a personality, I am interested in seeing it as the performance of a persona that is defined through social interaction and not necessarily a direct representation of the individual musician's personality, though it may be."*⁴⁰

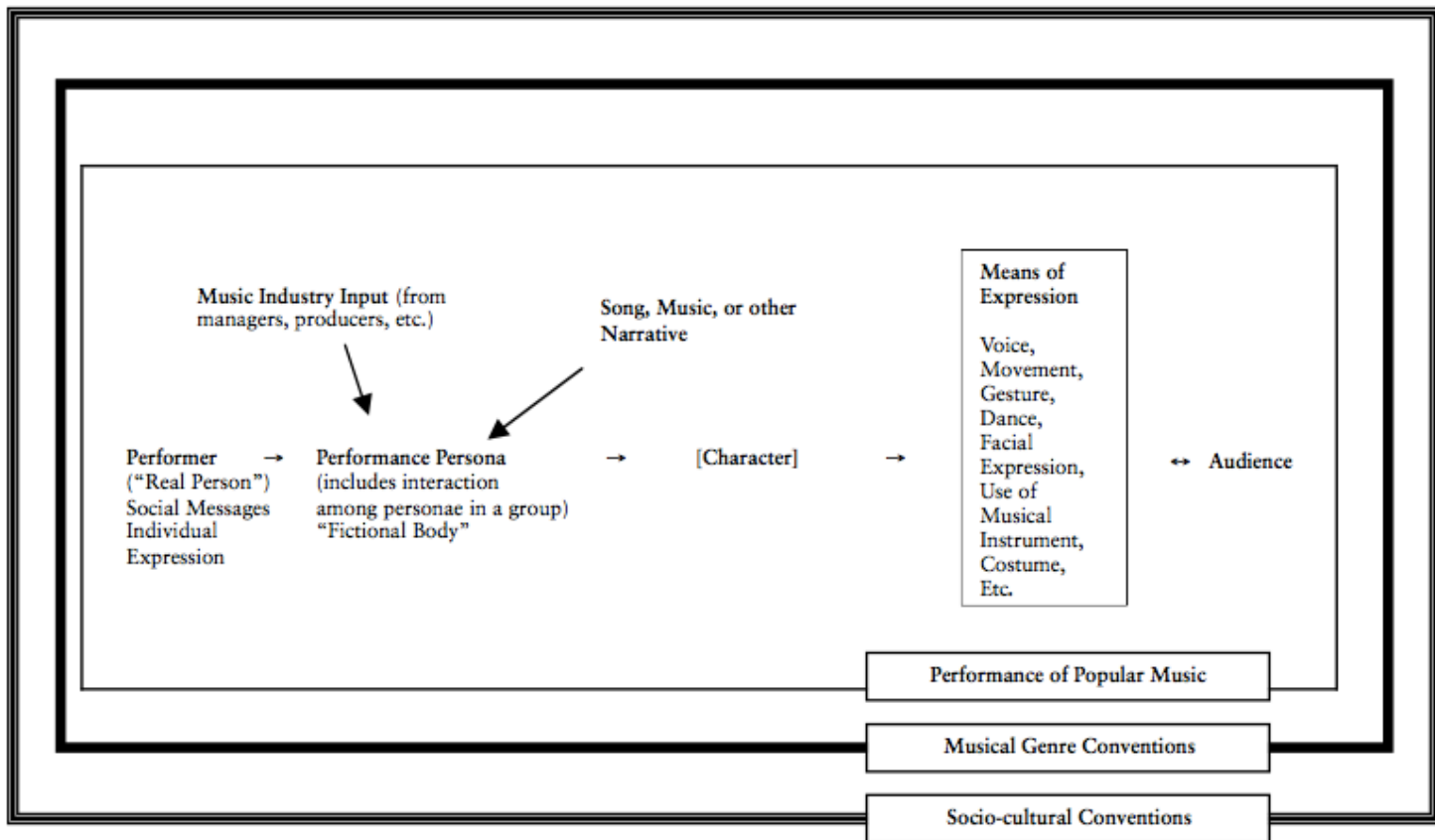
³⁶ Paul Sanden, *Liveness in Modern Music*, (New York: Routledge, 2013), 165.

³⁷ Auslander "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto," 2.

³⁸ Auslander, "Musical Personae," 102.

³⁹ Philip Auslander "On the Concept of Persona in Performance," *Kunstlicht* Vol.1 (2015): 63.

⁴⁰ Auslander, "Musical Personae," 103.



Figuur I: Schema Auslander

Godlovitch beschreef met andere woorden de gehele zaak eerder in termen van zelfexpressie in plaats van zelfpresentatie. Auslander sluit het binnensluipen van zelfexpressie niet uit, maar wil er in geen geval het uitgangspunt van maken. Dat is ook duidelijk gemaakt in het schema, waar hij het gehele mechanisme binnen de muzikale genre conventies plaatst, evenals sociaal-culturele conventies. Op dit vlak, komt de invulling van Auslander grotendeels overeen met de manier waarop Marshall zijn notie van het persona invult. Beiden zien daardoor ook hun theoretische basis bij Goffman gereflecteerd in hun invulling van het begrip, wat cruciaal is. De strakke driedigheid die Auslander poneert aan de hand van dit schema, is echter vrij problematisch. De vraag is of een musical persona wel altijd even netjes kan ingepast worden in deze driedeling. Hoewel hij aangeeft dat dit een ideaaltype is, stelt de vraag zich of de verkniptheid van het concept op deze manier wel bevattelijk wordt gemaakt, of eigenlijk nog problematischer wordt. De complicaties beginnen bijvoorbeeld wanneer hij in datzelfde *Musical Personae* naar het einde toe "meta-persona"⁴¹ introduceert als parapluterm voor artiesten die zich bedienen van verschillende personae, bijvoorbeeld wanneer ze actief zijn in verschillende muziekgenres. Dat hiervoor twee verschillende personae worden samengevoegd onder een niet fysiek te performen meta-personae, is een resultaat van dit te rigide schema. Hier loopt duidelijk al iets verkeerd, hoewel Auslander er niet van beticht kan worden geen belangrijke punten aan te halen. Zijn meest up-to-date definitie van de term, is nog echter steeds relevant als uitgangspunt:

"Een persona is, in de betekenis die ik hanteer, een opgevoerde identiteit die geen fictief personage vormt zoals die door acteurs wordt uitgebeeld. Het representeert

⁴¹ Ibidem, 116.

*niet, maar presenteert juist (of wordt tenminste zo waargenomen) en heeft vaak de vorm van een zelfpresentatie van de performer. Hoewel het publiek deze zelfpresentatie als de identiteit van de performer als mens kan beschouwen (vooral in kunstvormen als cabaret en populaire muziek), is het van cruciaal belang te begrijpen dat het een construct is, ontworpen om de performer in specifieke esthetische, sociale, culturele, en op genre gebaseerde kaders en vertogen te kunnen laten werken.*⁴²

In de concrete analyse van het mechanisme schort er iets, maar hij haalt effectief met deze definitie wel de punten aan waar de onderzoeksvragen van deze thesis naar peilen: de sociale component, de shift van representatie naar presentatie, het belang van *embodiment*, de relatie met het publiek, evenwel als de paradox tussen authenticiteit en construct inherent aan een muzikale performance. Dat alles is van cruciaal belang om het belang van een persona te kunnen lezen in termen van performance studies, zoals het volgende citaat ook onderstreept. Het onderschrijft de paradigmashift die enigszins nodig is om videoclip van artiesten los te kunnen weken van de narrativiteit inherent aan beeldstudies en de vastgeroestheid in de musicologie, die de performancecomponent wel eens durft overboord te gooien:

*"I have argued here that to think of music as performance is to foreground performers and their concrete relationships to audiences, rather than the question of the relationship between musical works and performance. Unlike actors, opera singers, or even ballet dancers, musicians normally do not portray overtly fictional characters in their performances. It therefore seems reasonable to analyze musical performance as a species of performance of identity. Although musicians usually initiate musical identities by presenting specific fronts, these identities are not simply created by musicians and consumed by audiences. Rather, such identities are social in a number of crucial ways. Although a musician's persona is expected to be more or less continuous from performance to performance, it is also produced at any given performance through the negotiation of a working consensus with the audience. The audience is thus the cocreator of the persona and has an investment in it that extends beyond mere consumption.*⁴³

De nadruk die hier gelegd wordt op de co-creatie van de toeschouwer, roept verrassende linken op naar andere grondleggers van de theaterwetenschappen zoals Erika Fischer Lichte, die "*bodily co-presence*" van toeschouwer en performer als basiselement spreekt.⁴⁴ Auslander duidt zelfs op iets dat de graad van het aanwezige waarnemen overstijgt en propageert de toeschouwer zelfs tot een producent, die de performance creëert. Wat echter hier op de proppen komt, is het laatste kritische punt dat dient geformuleerd te worden in relatie tot Auslanders invulling van het musical persona: ondanks het feit dat hij er zich overduidelijk van bewust is, negeert hij wat die artiesten tentoon spreiden *beyond the liveshow*.

Volledig negeren doet hij het echter niet in een recapitulatie van zijn reeds dertig jaar

⁴² Philip Auslander "On the Concept of Persona in Performance," *Kunstlicht* Vol.1 (2015): 75.

⁴³ Philip Auslander, "Musical Personae," *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 117.

⁴⁴ "Fischer-Lichte, "Culture as Performance," laatst geraadpleegd 5 mei 2017,

http://www3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf, verwijzend naar haar boek *Ästhetik des Performativen*.

durende investigatie van het begrip in het essay in het reeds aangehaald tijdschrift *Kunstlicht*. Hij brengt er enkele nuancerings aan, probeert de lezer nogmaals te duiden op de eigenzinnigheid van het begrip en waagt ook een poging zich op het dunne ijs van wat hij noemt “gemediatiseerde cultuur”⁴⁵:

*“Dit essay is echter niet de juiste plek voor een uitgebreide bespreking van de veranderingen die met deze paradigmaverschuiving gepaard gaan, en het volstaat hier te stellen dat de gemediatiseerde cultuur van vandaag niet langer wordt bepaald door culturele verschillen zoals dat tussen het populaire en de avant-garde, of door het ritme van traditionele industriële productie. Kunstenaars van nu worden geacht permanent en op alle platforms aanwezig te zijn.”*⁴⁶

Auslander speelt hier enerzijds impliciet in op de marketinglogica van muzikartiesten en hun gebruik van sociale media, maar maakt zich daarna na het kort aanraken ook snel weer uit de voeten en gaat toch weer schuilen onder zijn steen van muziekperformance in het licht van autonome esthetiek. Hij lijkt even in de juiste richting te gaan, een essentieel punt aan te kaarten, om daarna weer radicaal weg te sturen van waar hij denkt pionierswerk te verrichten. Hij geeft aanleiding tot die connectie tussen wat hij begrijpt onder een musical persona en een door digitaliteit getekende samenleving, maar gaat er niet of nauwelijks op in. Een andere term die Auslander plakt op het musical persona, is dat van een postmoderne performancestrategie.⁴⁷ Is dat wel nog legitiem in de huidige bewogen culturele context? Postmodern zit te eng vergroeid met zijn context van liveperformance, iets wat niet meer zo statisch is als het ooit was. Dat is net de crux, het punt van dit onderzoek, waar Marshall in zijn veld van de Persona Studies dan wel weer aandacht aan geeft, maar zich (nog) niet expliciet in het veld van de populaire muzikartiest met smartphone in de hand begeeft.

1.5 De uitbreiding van het musical persona naar een online musical persona

Waarom Auslander denkt geen aandacht te dienen geven in zijn essay in het kunsttijdschrift *Kunstlicht* is die hele online wende die we in het laatste decennia doorgemaakt hebben op het vlak van performance en persona. Hij detecteert in zijn geüpdatete essay de verschoven betekenis van het persona opererend in een klimaat waar de televisie domineert in het mediaklimaat, maar negeert sociale media en gaat daarna niet verder in op welke gevolgen dit heeft voor het theoretische kader van het muzikale persona. *Persona Studies* beschrijft de extensieve ontwikkeling van een online cultuur dan wel als de impetus voor het stichten van de persona studies als academische discipline, waarbij het online regime als katalysator voor de verhoogde aandacht en gebruik van personae wederom wordt gezien:

“Something quite extraordinary has shifted over the last twenty years that has led to this intensive focus on constructing strategic masks of identity. The catalyst is the development of online culture and its invocation to personalize the expression of a

⁴⁵ Refererend aan een andere belangrijk werk van Auslander, *Liveness: Performance In a Mediatized Culture*. (Londen: Routledge, 1999)

⁴⁶ Auslander “On the Concept of Persona in Performance,” 72.

⁴⁷ *Ibidem*, 71.

public self—essentially a persona—regularly and incessantly.”⁴⁸

Op dat vlak schiet Auslander dus duidelijk te kort. Zijn invulling van het musical persona, vindt wel aansluiting bij andere, eerder concrete invullingen binnen de popular culture studies, zoals bijvoorbeeld de interpretatie in het boek *Popfrauen der Gegenwart* dat professor theaterwetenschappen Christa Brüstle samenstelde. Dit werk lijkt weg te sturen van het te strakke schema van Auslanders definitie en een duw in de juiste richting te geven:

“Körper und Stimme sind in der aktuellen Popmusik in einen Komplex von Inszenierungsstrategien und unterschiedlichen Konzepten von Performance eingebunden, in dem zumeist eine künstlerische Identität, die auf das musikalische Genre bezogen ist, und die individuelle Persönlichkeit eines Musikers oder einer Musikerin zusammengeführt werden, um eine spezifische Imagebildung zu begründen und auszuprägen.”⁴⁹

In deze definitie wordt ook niet meteen concreet gesproken over de online praktijken, hoewel het aanhalen van verschillende concepties van performances daar wel aanleiding toe geeft. Het vervlechten van het puur auditieve en zijn expressieve uitingkracht en de visuele component, komt hier mooi naar voor. De nadruk wordt sterk gelegd op het belang van het totaalbeeld, iets wat de weg richting online performance eveneens plaveit. Ensceneringsstrategieën duiden in dit openend citaat meteen dat het inderdaad een artistieke aanpak van een muzikant betreft die een zekere lichamelijke of een fashioning van dat lichaam als kunstwerk gebruikt als, canvas voor de presentatie van een inhoudelijk idee, een performance. Allemaal elementen die in het voorgaande aangehaald werden, maar specifiek in het licht van social media en online cultuur aan extra betekenislagen winnen. Een onontgonnen terrein dus, grotendeels.

We kunnen poneren na deze verkenning, dat het musical persona zich inschakelt als een onderdeel van de persona studies, niet in het minst om dat beiden een duidelijke verwantschap hebben met het sociologische en performancegerichte model van zelfpresentatie dat Goffman gebruikt. Dat blijkt nogmaals klaar en duidelijk uit wat Marshall scandeert in zijn manifesto:

“Also useful is the fact that the terminology utilised by Goffmann is familiar and translates easily from physical to digital spaces - a core necessity as the performance of the self becomes increasingly visible through online platforms such as social and professional networking sites.”⁵⁰

Die noodzaak van een vertaling naar “digital spaces”, zoals hij het benoemt is ook hier van tel. Het performen van een musical persona is, desondanks niet altijd even rechtlijnig, een exploit van het performen van het zelf. Deze in zijn alomtegenwoordigheid zit vergroeid met de aanwezigheid van online platformen en consorten. Hoewel de huidige digitale

⁴⁸ P. David Marshall en Kim Barbour, “Making intellectual room for persona studies: a new consciousness and a shifted perspective,” *Persona Studies* 1, nr. 1 (2015): 1.

⁴⁹ Christa Brüstle, red., *Popfrauen der Gegenwart: Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 7.

⁵⁰ Marshall en Barbour, “Making intellectual room for persona studies,” 4.

samenleving nog steeds vanuit dit oogpunt weggefilterd lijkt te zijn uit het performatieve discours, dient de lacune die tot noch toe bestaat binnen de persona studies, ingevuld te worden door het in dialoog plaatsen met de notie musical persona, waarbinnen de lacune van sociale media als performanceplatform dient onder de loep genomen te worden. Daar zal het volgende hoofdstuk zich dan ook op toeleppen.

Hoofdstuk II: A New Virtual Stage

In dit hoofdstuk, is het de bedoeling om performance als begrip in het licht van sociale media te plaatsen. Hoewel dit misschien reeds een evidentie lijkt, is het toch nog steeds cruciaal om er een concrete invulling aan te geven, in plaats van rond te zwermen in de megalomane bubbel van digitalisering en online praktijken allerhande. De performancecomponent inherent aan het musical persona en de daarbijhorende complicaties werden aangevat in het vorige hoofdstuk. Daaruit komt naar voor hoe het concept van een (musical) persona en sociale media steeds meer verknoopt zijn. Die shift duikt op in het onderzoeksgebied van Persona Studies, waar de term “online persona” gehanteerd wordt, als personae opererend in “digitally networked spaces”, een term die specifiek geïntroduceerd wordt in het onderzoek *Media, Margins and Popular Culture*.⁵¹ De vraag die dit onderzoek bekijkt, kan ook concreter het veld van het musical persona ingesleurd worden, om te kijken in hoeverre er dan sprake is van een “online musical persona”.

Deze term is bij nader onderzoek een versmelting die ik zelf maak, hoewel er wel reeds iemand gebruik van maakte, zij het in een andere context, die meteen ook aanleiding geeft tot een poging tot uitklaring van de begrippen. Etnomusicoloog Trevor S. Harvey neemt in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality* in zijn essay *Avatar Rockstars: Constructing Musical Personae in Virtual Worlds* de term “online musical persona” in de mond.⁵² Hieruit komt vrij snel naar voor dat het hierbij het opvoeren van een musical persona betreft in een uitdrukkelijk veel specifiekere virtuele wereld – namelijk Second Life.⁵³ Dit onderscheidt zich van dit onderzoek, hoewel er zeker overlappingen zullen zijn, namelijk het musical persona dat zich in een digitally networked space bevindt en dus niet op een extreme graad van simulatie slaat – het musical persona wordt in se dan ook nog in de fysieke ruimte opgevoerd en uitgevoerd. Wanneer er gesproken wordt over een expliciet virtuele omgeving zoals Second Life, dan gaat het veel meer over de scheppende functie, het effect die een digitale omgeving kan genereren door middel van die binaire codes inherent aan digitaliteit. Een digitale wereld is de reële fysieke wereld die aangevuld wordt met digitale middelen zoals computers en online media, als het ware de extensie van een virtuele wereld(en) toebedeeld krijgt. Virtueel als term hier, beduidt veel meer het effect dat het digitale kan hebben, wat het scheidt en genereert als surplus.⁵⁴

Die digitale leefwereld en daaruit ontsproten sociale media heeft een gehele evolutie meegemaakt, die inherent de kijk- en productieregimes heeft veranderd. Dit wordt echter meestal in termen van beeldstrategieën en aanverwanten bekeken en minder vanuit de performance studies. Velen bekijken nieuwe digitale praktijken, zoals de exponentiële

⁵¹ Heather Savigny et al., red., *Media, Margins and Popular Culture*. (London: Palgrave Macmillan, 2015), n.p.

⁵² Trevor S. Harvey, “Avatar Rockstars: Constructing Musical Personae in Virtual Worlds,” in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, red. Sheila Whiteley (New York: Oxford University Press, 2016), 171-190.

⁵³ Second Life is een 3D virtuele wereld gesitueerd op het wereldwijde web waar users met elkaar kunnen interageren.

⁵⁴ Digital,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2017, <http://wikidiff.com/virtual/digital>.

toename van videoclips en ander beeld op videoplatform YouTube, maar blijven net zoals Shaviro ook steken op hoe de clip geanalyseerd kan worden vanuit toch nog vrij klassieke cinematografische termen. Een ander voorbeeld dat later nog aangebracht zal worden, is eveneens hoe videoclips van Lana Del Rey, onder andere door Shaviro maar ook door anderen, filmtechnisch worden benaderd, of als nieuwe mediale vorm die ook specifieke kenmerken verdraagt. Deze dragen een zekere waarde, maar stappen voorbij het inherent performatieve dat hier onder de loep wordt genomen.⁵⁵ Het musical persona zoals we het geïntroduceerd zagen bij Philip Auslander daarentegen wortelt dan weer nog steeds in een live performance, hoewel hij ruimte schept en op de barricade staat van een mediated live – performance, wat zich radicaal onderscheidt van iets dat niet de vorm van een concert aanneemt - de aanwezigheid van een musical persona op sociale media - hoewel de klassieke vorm van het concert daarom niet verdwenen is, integendeel. De twee zijn meer en meer met elkaar vergroeid. De component van de performance die zich in de virtuele ruimte bevindt echter, is nog steeds een onderbelicht concept. Om deze twee concepten met elkaar in verbinding te zetten finaal, zodat de specifieke case studies kunnen doorploegd worden, rest dus nog in te zoomen op die tweede belangrijke invalshoek: waar kan performance gesitueerd worden in een online klimaat?

II.1 The Age of Performance

II.1.1 Het problematische definiëren van theatraliteit en performativiteit

De begrippen performance en performativiteit zijn net zoals het begrip persona, concepten die door verschillende domeinen geappropriëerd worden. Daarenboven bestaat ook nog eens het overlappende en onduidelijke terrein tussen wat precies bedoeld wordt met performativiteit en theatraliteit, die nog steeds getuige zijn van het pittige parcours dat theater- en performancewetenschappen heeft afgelegd en waar betekenissen en interpretaties steeds mobiel zijn. In een recent Fins onderzoek onderneemt postdoctoraal onderzoeker Teemu Paavolainen nogmaals een poging de twee begrippen in kader te brengen aan de hand van belangrijke theoretische ijkpunten, zoals die van John Austins “performative utterances”⁵⁶ en Judith Butlers genderperformativiteit.⁵⁷ Naast de voor de hand liggende connotatie met de uitvoerende kunsten -stelt hij- zijn het ook alomvattende metaforen geworden die zich in verschillende discours inschuiven.⁵⁸ Dit probleem stelt zich ook concreet hier bij dit onderzoek, waar we het willen hebben over performativiteit en theatraliteit in een digitaal en virtueel kader- wat gezien de klassieke interpretatie van de performing arts, heel wat problemen zich meebrengt - bijvoorbeeld het live aspect waar later nog uitvoeriger wordt op ingegaan. Paavolainen duidt hoe de begrippen als metafoor gretig worden gebruikt, maar altijd een fluctuerende inhoud met zich meedragen:

As metaphors of human existence, the idioms of theatricality and performativity both fluctuate between values of novelty and normativity: theatricality, between the

⁵⁵ Steven Shaviro, *Digital Music Videos*. (New Brunswick: Rutgers University Press, 2017), Arild Fetveit “Death, beauty and iconoclastic nostalgia: Precarious Aesthetics and Lana Del Rey,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2017, <http://www.necsus-ejms.org/death-beauty-and-iconoclastic-nostalgia-precarious-aesthetics-and-lana-del-rey/>.

⁵⁶ J.L. Austin, *How to do things with Words*, (Cambridge: Harvard University Press, 1975), 6.

⁵⁷ Judith Butler, *Undoing Gender*, (New York: Routledge, 2004), 218.

⁵⁸ Teemu Paavolainen, “Fabric Philosophy: The “Texture” of Theatricality and Performativity,” *Performance Philosophy Journal* 2, nr. 2 (2017).

*essence of an art form and a cultural value variously opposed or embraced, performativity, between doing and dissimulation.*⁵⁹

Theatraliteit biedt zich aan als de term bij uitstek om de kunstvorm theater te definiëren, maar tegelijkertijd duidt het op een culturele waarde. Performativiteit wijst op iets in existentie laten komen, maar tegelijkertijd zit er ook een deconstruerende laag in vervat. Daaruit vloeit voort dat er ook nog een te hanteren onderscheid dient te worden gemaakt tussen performance en performativiteit om in deze context werkbaar te zijn.

De feministische musicologe Sheila Whiteley vangt hiervoor in haar essay *Sexploitation and Constructions* in het boek *Popfrauen der Gegenwart* aan met het voorbeeld van de vertoning die Taylor Swift op de Brit Awards bracht. Deze Amerikaanse popartieste heeft eerder een suikerspinimago, maar toonde zich tijdens die awardshow van een andere kant: de auteur las SM-referenties in de performance van de anders vrij brave Swift. Aan de hand van die performance, maakt ze een onderscheid tussen performance en performativiteit. De performativiteit ziet ze, onder de hoede van Judith Butlers *Gender Trouble*, als een herhaling van normen die ingebakken zitten in de maatschappij, waarbij performativiteit niet meteen geduid kan worden als een vrij spel, als een performance die zomaar vrijwillig kan uitgevoerd worden.⁶⁰ Maar het is ook geen theatrale zelfpresentatie, wat ik hier begrijp als een fictief geconstrueerd personage. Als we het over performativiteit hebben, dan toont zich dat als een voorwaarde van het subject, hoe gender dus in dit geval gedefinieerd wordt. Om het bruikbaar te maken voor deze context, kunnen we spreken over de identiteit of het musical persona.

De performativiteit van gender houdt hier een bepaalde normativiteit in, namelijk wat een 'vrouwelijke' performance is. Vrouw zijn op een podium is een performatief gegeven, evenals vrouw zijn in het dagelijkse leven. Een performance kan van hieruit een subversie aanbrengen. Het is een constante door druk van de maatschappij ingegeven performance. Zoals cultureel sociologe Jodie Taylor ook aangeeft in haar interpretatie in *Playing it Queer*, essay in datzelfde boek, is performativiteit voornamelijk verbonden met z'n historische en sociale context. Performance zoals het begrepen wordt, als voorstelling, kan zich daarmee in contrast plaatsen, omdat we het toch grotendeels moeten zien als een vrijwillige onderneming, een vrijwillig bewegen op een vorm van podium. De performance van Taylor Swift indachtig, vraagt Whiteley zich af of het een beweging tussen beide in is. Worden er tentakels in de twee richtingen uitgegooid? Wat Swift doet contesteert ze, met haar performance op de Brit Awards wrikt ze, ondanks de claim ervan, vrij weinig aan het reeds aanwezig beeld over de vrouw.⁶¹ Het is een bevestigende performativiteit, eentje die onderdanigheid in de verf zet ondanks de poging provocatief te zijn. Nogmaals wordt het vrij onstabiele pad waarop bewogen wordt bevestigd.

Eveneens binnen het veld van sociale media en hun gebruik, worden deze begrippen, zoals de essays in *Persona Studies* uitwijzen, maar al te graag en vaak ingezet. Al deze begrippen

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Sheila Whiteley, "Sexploitation and Constructions," in Brüstle, Christa, *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 18-19.

⁶¹ Ibid.

echter, worden resoluut in relatie gezet met specifieke sociale media, zoals bijvoorbeeld Twitter.⁶² Performance, haalt Papacharissi in haar kwantitatief onderzoek naar Twittergebruikers aan, wordt meteen in verband gebracht met de conventies van theater in zekere zin, met voorbereiding, een uitgedacht script, symbolisme, attributen, rekwisieten, drama en niet te vergeten: een al dan niet imaginair publiek.⁶³ Wanneer we kijken naar hoe bijvoorbeeld de Amerikaanse popartieste Lana del Rey een musical persona neerzet, dat zowel on- als offline vormgegeven is, dan kunnen we stellen dat al deze elementen klaarblijkelijk aanwezig zijn. Daarmee wordt ook snel duidelijk dat het een ander verhaal is dan het performen van het zelf, dat vaak nog gefragmenteerder uitschijnt. Het werk van een muziekperformer is veel explicieter een doordacht gegeven, dat zich door de toegankelijkheid van sociale media wel anders durft uit te geven, als spontaan en niet geconstrueerd. Een film maken is niet iedereen gegeven, een videoblog daarentegen in principe wel, want het wordt zogenaamd gekenmerkt door een grote vanzelfsprekendheid als esthetische stempel.

Eerst en vooral kan de aandacht hier gericht worden op sociale media als de grootste en belangrijkste sociale verandering van de laatste decennia. De democratisering van deze speelt hierbij een grote rol. Iedereen krijgt recht op een hoogstpersoonlijke performance wanneer maar gewenst. De implicaties van het alomtegenwoordige performen, zijn echter nog veel breder dan die insteek alleen. Er wordt dan ook gesproken over het aanbreken van een “Age of performance.”⁶⁴

II.1.2 Het verdwenen Theatrum Mundi?

De volgende uitspraak van performance theoreticus John McKenzie over het begrip performance voelt bijna aan als een vanzelfsprekendheid. McKenzie speculeert in 2001 reeds over de ondertussen flink ingezette eenentwintigste eeuw:

*Performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge”*⁶⁵

Het feit dat performance zo’n belangrijke rol krijgt toegedicht is sprekend. McKenzie duidt performance als een pervasief begrip. Deze era zou volgens hem wel eens herinnerd kunnen worden onder die term “Age of Performance”, analoog met hoe we tegenwoordig de hoogmis van de ratio situeren in de achttiende en zeventiende eeuw.⁶⁶ De grens tussen het privéleven en het publieke leven, is nog nooit zo diffuus geweest als nu. In kunsttijdschrift *Rekto:Verso* wordt door dramaturg Erwin Jans op een gelijkaardige wijze gereflecteerd over de bewegingen van de publieke ruimte en het binnensijpelen van de permanente performance daarin. In het volgende citaat, vertrekt hij bijvoorbeeld van socioloog Richard Sennetts interpretatie van het verdwijnen van de publieke ruimte als een plek voor sociale actoren, naar een plek voor constant narcisme:

⁶² Sociaal medium waarop de gebruiker tekstberichten van maximaal 140 tekens verspreidt.

⁶³ Zizi Papacharissi, “Without You, I’m Nothing: Performances of the Self on Twitter,” *International Journal of Communication*, nr.6 (2012), 1.

⁶⁴ John McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*. (Abingdon: Routledge, 2001), 176.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. (Abingdon: Routledge, 2013), 213.

*In 1977 verscheen Richard Sennetts klassiek geworden studie *The Fall of Public Man*. Daarin beschrijft hij hoe sinds het begin van de jaren 1960 de publieke ruimte als een *theatrum mundi* waarop iedereen een rol speelt en dus als een sociale actor optreedt, vervangen werd door een narcistische scène, door een plek waar het individu alleen nog 'zichzelf' is en geen publieke rol meer kán spelen. De publieke ruimte werd, vooral door de televisie, overspoeld door het private en omgekeerd sijpelde het publieke langzaam de privéruimte binnen. (bijvoorbeeld in het thuiswerk).⁶⁷*

De druk om te performen is zo groot dat de grens tussen zelfexpressie en zelfpresentatie als twee van elkaar verwijderde domeinen, volledig in rook is opgegaan. De televisie wordt door Jans nog geduid als een soort voorbode van sociale media - technologie in de huiskamer - de voorbode van de computer, de tablet en de mobiele telefoon die later zouden binnendringen in de privéruimte. In mijn bachelorthesis die het persona van Serge Gainsbourg voor een deel behandelde, beaccentueerde ik immers ook de expliciete overlappingsen tussen persoonlijk leven en artistiek persona, die geïnitieerd werden door de mans veelvuldige aanwezigheid in tv-shows en bijgevolg Franse huiskamers, in tegenstelling tot zijn quasi onbestaande live performances in datzelfde tijdsgewricht van zijn carrière. Toen was het nog een privilege voor celebrities avant-la-lettre om van die personapresentatie te kunnen gebruik maken, maar sociale media hebben daar radicaal verandering in gebracht door hun toegankelijkheid voor iedereen en alles. De blogosfeer, vloggers en Instagram beroemdheden zijn reeds doorgedrongen tot de broekzak van iedere smartphonegebruiker en zijn slechts een swipe verwijderd.

Het citaat van Jans in *Rekto:Verso*, schetst met een groot gebaar waar dit hoofdstuk mee de deur wil binnenvallen. Is het *theatrum mundi* effectief verdwenen en zijn we in een grote bel van narcistisch spel terecht gekomen? En wat is de rol van het persona meer bepaald in een online ruimte, die de laatste doorslag gaf, de doodslag van de privaat/publiek grens die ondertussen al lang opgeheven is? De sociale ruimte die hier al wordt aangegeven als het locus van de narcistische performance, is ook niet onbelangrijk, zeker niet met betrekking tot het citaat omtrent persona in de introductie tot de *Persona Studies* van Marshall en Barbour:

More specifically, persona helps us understand the construction, and production of the self through identity play and performance by the individual in social settings.⁶⁸

Uit het vorige hoofdstuk blijkt hoe het performen van een persona zich langzamerhand expliciet situeert in de virtuele door sociale media gegenereerde ruimte, althans dat is wat voortkomt uit de veelvoudige analyses van de *Persona Studies* en de even gevarieerde invullingen van het begrip, zowel online als offline als ergens tussenin. Het is specifiek uit de alomtegenwoordigheid van deze nieuwe ruimte, dat er een nieuwe invulling van het persona gegenereerd wordt. Hoewel dit een grondigere analyse zou kunnen vergen dan louter een constatacie, heeft deze virtuele ruimte zeker enkele specifieke kenmerken die een uiting zijn van een grote shift met zwaardere implicaties. Vanuit de persona studies, wordt deze shift dan ook geconstateerd. Het representationele regime die de klassieke media kennen,

⁶⁷ Erwin Jans, "Het publiek en het publieke," *Rekto:Verso*, nr.32 (2008)

⁶⁸ P. David Marshall en Kim Barbour, "Making intellectual room for persona studies: a new consciousness and a shifted perspective," *Persona Studies* 1, nr. 1 (2015): 2.

verschuift steeds meer naar een presentationeel regime, waarbij de kijker niet alleen consumeert, maar zelf begint te produceren, als een vorm van publieksparticipatie.⁶⁹ Op een bepaalde manier kan deze beweging gezien worden als een gelijklopende beweging die puur op vlak van podiumkunsten ook reeds enkele decennia geleden te detecteren viel. Ook de representatie die het begrip van theatraliteit met zich meedraagt, kreeg een flinke draai om de oren met de eerder uit de beelden kunst opstaande vorm van performance art, beginnende in de jaren 60. Daar werd ook niet meer de acteur ingeschakeld om een beeld, een representatie van neer te zetten, maar om aan een vorm van embodiment te gaan doen, die direct werkte, zonder mediatie van het medium theater.⁷⁰ Het lichaam werd een performance, net zoals het 'persoonlijke boek' een gezicht kreeg.

II.1.3 De Facebook performance

Sociale netwerkmedia wordt voor het eerst in het klassieke paradigma van de theater studies binnengebracht door performance studies professor E.J. Westlake wanneer Facebook⁷¹ in z'n kinderschoenen staat, meer dan een decennium geleden. Hoewel we kunnen stellen dat die welbepaalde age of performance dan nog maar pas begonnen was aan de rotvaart die ze zou nemen, detecteert ze in dat zeer concreet geïllustreerde stuk tekst, mechanismen die nog altijd aanstoot geven tot wat we vandaag kunnen definiëren als een online klimaat dat prangend is en bovenal, performatief. Op dat moment kunnen we spreken van een virtuele ruimte die zich nog in een pril stadium bevindt, maar waar wel al de kiem gesignaleerd wordt van waar we een groot decennium later ons dagelijks in bevinden. Zoals ze in haar epiloog van het essay besluit, is het internet een vorm van een palimpsest van oudere manieren van communicatie.⁷² Op deze manier kan hier ook, zoveel jaar later gekeken worden naar haar essay over Facebook, dat enigszins wat gedateerd leest, maar dat toch nog steeds de vinger op de wonde legt wat betreft de essentie van het populaire sociale netwerk.

Haar essay *Friend me if you Facebook* vangt ze aan op het moment wanneer Facebooks interface⁷³ zich heeft omgeslagen naar een timeline, waarbij de activiteit van iedere gebruiker wordt geregistreerd en weergegeven. Ondertussen heeft deze verandering zich nog veel verder gezet: de crux van Facebook op dit moment is dat je zowat iedere online beweging van iedere persoon waarmee je verbonden bent kan zien. Verder analyseert ze aan de hand van verschillende mogelijkheden die Facebook als medium aanbiedt aan zijn gebruikers, de dynamiek die inherent is aan sociale media op vlak van performativiteit. Een opmerkelijke zaak hierbij is, dat Facebook geduid wordt te zijn ontstaan vanuit een noodzaak "to enhance face-to-face contact."⁷⁴ Hier wordt de grond gelegd voor het investeren van deze virtuele ruimte als niet langer separaat van de reële ruimte. Facebook wordt door z'n makers gelegitimeerd als een medium dat gemaakt is om de reële sociale ruimte beter te begrijpen.

⁶⁹ David Marshall, "New Media – New Self. The changing power of celebrity," laatst geraadpleegd op 25 april 2017, <http://dro.deakin.edu.au/eserv/DU:30019727/marshall-newmedianew-2006.pdf>.

⁷⁰ Amelia Jones en Adrien Heathfield, *Perform, repeat, record: Live art in History*, (Bristol: Intellect, 2012), 191.

⁷¹ Sociale netwerksite, waarbij de gebruiker geacht wordt een persoonlijk profiel aan te maken en persoonlijke boodschappen, foto's en video's te delen.

⁷² E.J. Westlake, "Friend Me if You Facebook," *The Drama Review* 52, nr. 4 (2008): 38.

⁷³ De homepage die gebruikers te zien krijgen bij het inloggen op hun persoonlijk profiel.

⁷⁴ *Ibidem*, 23.

In termen van performance, is het eerste punt dat te distilleren valt uit haar analyse, dat verschillende soorten sociale media verschillende performances voortbrengen. Westlake geeft het voorbeeld van Myspace, een medium dat ondertussen een stille dood gestorven is. dat een andere performance vraagt van z'n gebruikers, dan pakweg Facebook.⁷⁵ Maar het is wel duidelijk dat bijgevolg verschillende invullingen gegeven worden aan performances op sociale media. Zo wordt op LinkedIn⁷⁶, een professioneel platform, dat ook louter een website is en niet meteen een mobiele applicatie, een andere performance verwacht dan het wijdverspreide Snapchat. Deze bevinden zich in twee totaal verschillende domeinen, die we zowat gelijk zouden kunnen stellen met de profilering van een professionele performance en een performance in de persoonlijke sfeer (in het achterhoofd houdende dat deze grenzen moeilijk hanteerbaar blijven.) Hierdoor wordt duidelijk dat het begrip performance weer meteen vele ladingen dekt.

Westlake duidt de performativiteit inherent aan sociale media aan in de manier waarop we elkaars performances (online) ook verschillende manieren zijn gaan interpreteren. Dit koppelt ze rechtstreeks aan het model van Erving Goffman met betrekking tot het performen van het zelf. Ze ziet zijn pre-digitaliteit gewortelde model, ook als van toepassing op door computer geaffecteerde interactie.⁷⁷ Zijn definitie van het performen van het zelf als de activiteit van een persoon voor een publiek gedurende de volledige tijd dat het aanwezig is, oefent ook zo een bepaalde invloed uit op zijn publiek. Ze definieert hiervoor verschillende features van het medium - zoals poken, een virtuele duw geven aan iemand- als performatieve aspecten.⁷⁸ Hoewel daar zeker een grond in ligt, omdat het interactie veronderstelt, virtuele interactie, lijkt mij toch de hoofdmoot van het performen te vallen binnen de performance van het zelf, niet meteen in het aangaan van die concrete interactie, die actie en reactie veronderstelt, zoals het fenomeen van privéberichtgeving die de meeste van deze platformen ook aanbieden.

Het creëren van een fake profiel, waarmee een andere persoon wordt voorgesteld dan effectief zo is, is dan weer een beter voorbeeld. Hiervoor valt ze dan ook terug op haar eigen ervaring met Facebook: ze ziet zichzelf performen voor een al dan niet imaginair publiek, vanuit haar positie als professor. Sommige van haar studenten dachten dan ook dat haar eigenste profiel zo'n fake profiel was, waarin iemand anders een performance van haar neerzette online. Ze presenteert zichzelf niet meteen als zichzelf, maar als die persoon die ze wordt verwacht of denkt te zijn als professor online, omdat een deel van het beoogde publiek haar studenten zijn. Het medium echter, is ook vastgepind op haar persoonlijke leven naast haar professionele leven.⁷⁹ Ze creëert dus op een manier een professioneel persona en getuigt daarover. Het uitdragen van een persona met de beooging op in een correct kader het juiste gedrag uit te dragen, is uitermate Goffmaniaans.

Waar McKenzie aangeeft dat performance het kenmerk is van deze eeuw, op een parallelle wijze zoals discipline dat was voor de vorige eeuw, schuift Westlake de twee ook samen in

⁷⁵ Ibid., 25.

⁷⁶ Sociaalnetwerksite specifiek voor professionele contacten en netwerken.

⁷⁷ Ibid., 27.

⁷⁸ Ibid., 28.

⁷⁹ Ibid., 22.

de overgang die zij ziet. Facebook ziet ze als een vorm van performatieve surveillantie, inherent verbonden met het disciplineringsproces dat Foucault beschreef.⁸⁰ Onder het mom van performance, geeft de huidige gebruiker zich over volgens Westlake aan een permanente staat van bewaking, van een kader waarin restricties opgelegd worden door een constant kijkregime.⁸¹ De van performance doordrongen online ruimte, is ook een ruimte waar die constant onder bewaking staat, in het zicht - een spel van kijken en bekeken worden. De verschuiving van real life surveillantie, naar online performance als een constante peepshow dus. Maar eentje die in tegenstelling tot de vorige eeuw, wel bereidwillig wordt opgenomen. Daarin ligt een paradoxaal gegeven. Westlake duidt op die manier aan hoe performance inherent een dubbele betekenis kent, met haar analyse van het medium. Net zoals bij het persona, wordt het concept in verschillende contexten aangewend. Performance beslaat dus niet enkele de lading van de grensverleggende performances zoals we ze in de kunstgeschiedenis kunnen situeren.

II.1.4 Self-fashioning: Stephan Greenblatt en het Renaissanceideaal

De performance die Westlake zichzelf ziet neerzetten, kan begrepen worden als een contemporaine vormgeving van het zelf waar de actor zelf bepaalde delen van in de hand heeft, zoals uit de vorige twee delen bleek, hoewel het fenomeen klaarblijkelijk ook gestuurd wordt door contextfactoren. Een impuls die in twee richtingen tegelijkertijd gaat dus. Na al dit gehos en gegoochel met begrippen waarin de vorming het zelf een substantieel onderdeel wordt van zogenaamd zeer recente ontwikkelingen, kan er een heel eind terug vastgeknoopt worden aan de Renaissance, voornamelijk op vlak van literatuur. Al deze uitingen van het zelf als een construct, in welke mate dan ook artificieel of organisch, roepen reminiscenties op aan wat literatuurwetenschapper Stephen Greenblatt in 1980 zijn werk *Renaissance Self-Fashioning* beschrijft als “self-fashioning”.⁸² Het begrip is gegrond in de 16e eeuw en doelt op de vorming van een persona in de literatuur, maar nog globaler introduceert hij zijn investigatie van het concept als feit dat er een zelf bestaat, de realisatie daarvan, en de implicatie dat die ook gevormd kon worden.⁸³ Een zeer dubbele beweging:

“Net als bij Greenblatts self-fashioning lijkt er in het ideaal van de “gouvernementalité” een wederzijdse bepaling van twee krachtlijnen aan de hand: het individu wordt aan de ene kant verondersteld zich willens nillens te conformeren aan een set van verwachtingen en idealen die door het systeem worden opgelegd, maar aan de andere kant zal het, juist in het licht van het maatschappelijke programma dat op het beheer van het zelf steunt, zelf kiezen voor die verwachtingen en idealen.”⁸⁴

Willens nillens duikt hier ook weer een dualiteit op. Het inwerken van de tweeledige structuur op elkaar komt ook naar voor uit het volgende fragment over de aanloop naar het werk, dat Greenblatt eigenlijk pas enkele jaren later voltooide:

“De term self-fashioning valt dan ook op twee verschillende manieren te lezen. Wordt

⁸⁰ Ibidem,31.

⁸¹ Ibidem,31.

⁸² Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespear*, (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 1.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Jürgen Pieters en Julie Rogiest, “Self-fashioning in de vroegmoderne literatuur- en cultuurgeschiedenis: genese en ontwikkeling van een concept,” *Frame* 22, nr.1 (2009): 55.

het tweede deel van het begrip beklemtoond, dan lijkt de term vooral te slaan op de mate waarin de menselijke identiteit wordt bepaald door de omstandigheden waarin het individu zich bevindt (“the self is fashioned”); valt de klemtoon op het eerste deel van het woord, dan verwijst het naar de mate waarin het zelf actief deelneemt aan de vorming van zijn identiteit (“the self fashions itself”). De term is dus goed gekozen, doordat hij Greenblatt vanaf het begin in staat stelt de historische dialectiek tussen deze twee principes te expliciteren: aan de ene kant is er de vorming van het zelf door het machtssysteem waarvan het zelf een product is, aan de andere kant is er het zelf ‘zelf’ dat actief meewerkt aan de modellering van het zelf naar de norm die door het systeem in het individu wordt ingeprent.”⁸⁵

Hoewel er duidelijk nadruk dient gelegd te worden op de bepalende kracht van de structurering van de maatschappij toenmaals, is het voornamelijk weeral die wederzijdse dynamiek tussen het zelf die iets onderneemt en tegelijkertijd ook onderworpen wordt, die aandacht vraagt als proces. Self-fashioning is een begrip dat voornamelijk in de literatuurstudie zich presenteert als een analysemodel zoals hieruit blijkt. Tegelijkertijd ziet Greenblatt het begrip als een vorm van een Renaissanceideaal dat steeds is blijven doorleven, maar voornamelijk zich voordeed als een sociaal gegeven. Het zit geworteld in de sociale ruimte, de publieke ruimte – wat al een boei uitgooit naar het volgend hoofdstuk dat specifiek de rol van het publiek onder handen zal nemen.

II.1.5 Permanente zelfpresentatie: een paradoxale performance?

De paradox van de performance, situeert ook dansfilosoof André Lepecki. Hij spitst zich voornamelijk toe op de geprivilegieerde rol die dans speelt in ons neoliberal klimaat en hoe in het laatste decennium een liberaal bewind geconsolideerd en geïntensifieerd werd, wat uiting vindt op vlak van de kunst én performance als begrip.⁸⁶ Hiervoor haalt hij wederom de mosterd bij McKenzie, die een dubbele invulling van de definitie van de notie performance aangeeft. Deze heeft zich gedurende de twintigste eeuw ontwikkeld, een tendens die nu nog steeds nazindert en aanwezig is. Wanneer hij het heeft over performance als belangrijkste zijnskenmerk voor de 21ste eeuw, dan heeft hij het ook over de veelvoudige invulling van het begrip en z'n veelvoudige inschakeling.

In zijn boek *Perform or else!* onderscheidt hij de “organizational performance, technological performance en cultural performance”.⁸⁷ Deze drie invullingen van de term duiden elk een zeer verschillende invulling, doch overlappen ook grotendeels met elkaar. Lepecki leest verder in de interpretatie van McKenzie: performance kan zowel het experiment als een vorm van normativiteit aanleveren - wat hij verbonden ziet met de invulling van cultural performance, een performance die normen negotieert en organizational performance, die net normbevestigend werkt. Het zijn feitelijk verschillende logica's die samenkomen in een multifunctioneel begrip, dat daarmee ook verschillende registers met zich meekrijgt. Die economische implicatie van het begrip, duidt op het ineengrijpen van het louter autonoom esthetische van het begrip en zijn vasthangen aan een andere structuur, die organisationele. Hij situeert net daarin ook de ambiguïteit die opspeelt tussen het begrijpen van performance tussen normdoorbrekend, de vorm aannemend van een experiment, en tegelijkertijd nieuwe

⁸⁵ Ibidem, 51.

⁸⁶ André Lepecki, *Singularities: dance in the age of performance*. (London: Routledge, 2016), 7.

⁸⁷ John McKenzie, *Perform or else!* (Abingdon: Routledge, 2008), 24.

normen ponierend. Daardoor ziet hij ook een versmelting van beide invullingen van het woord performance, een besmetting die het onmogelijk heeft gemaakt om de twee uit elkaar te halen. Niet in het minst in wat hij in de woorden van Gordon aanhaalt, de overdaad aan technieken met betrekking tot het zelf die performance en zelfpresentatie in een symbiose laten gaan.⁸⁸ De volgende lijn in zijn denkproces, is dan ook een korte verwijzing naar het overweldigende fenomeen van de zogenaamde selfie⁸⁹ in relatie tot het neoliberalisme die de laatste jaren ons sociale mediagebruik is gaan domineren:

*“Through performance, neoliberalism reifies the very purpose of life as nothing other than the “permanent retraining” for learning how to best be in permanent self-display – an ongoing process where the subject can only find self-realization, emotional self-assurance, and social integration through endless re-presentations of self-performances.”*⁹⁰

Het belang van die constante zelfpresentatie als kenmerk van het huidige tijdsgewricht, een uitvergroete versie van waar in de moderniteit de kiem is gelegd, komt hierin duidelijk naar voor. Het theater en andere kunstvormen geven aanleiding tot het bestendigen van een bepaald sterrenstelsel, een vorm van succesvolle presentatie van het zelf in de hoogste graad. De manifestatie van het celebritypersona dat voorheen in een lijfelijke interactie zat vervat, is echter ook grotendeels verschoven naar de online sferen. De beste graadmeter van populariteit - met andere woorden, van zelfpresentatie binnen het beoogde frame – is wel degelijk het aantal volgers⁹¹ op sociale media. Ter illustratie van onze casussen: Lana Del Rey heeft er bij het schrijven van dit onderzoek 9,2 miljoen op Instagram, Mykki Blanco verzamelde meer dan 80.000 likes voor zijn Facebookactiviteit en Connan Mockasin kan rekenen op 15.000 trouwe Twitervolgers.⁹² Lepecki citeert in relatie hiermee ook de Italiaanse filosoof Maurizio Lazzarato, wiens stelling betreft dat neoliberalisme niet de artiest vooropstelt, maar hem het model van de ondernemer oplegt, een label dat de artiest normaliter probeert te ontspringen.⁹³ In termen van popmuzikanten wordt het hier helemaal dubieus: hun legitimatie als artiest wordt binnen de klassieke kunsten nog altijd gecontesteerd, vanwege hun inherente verwevenheid met andere logica's. Om terug te keren naar de verschuiving van het Foucaultiaans kader: *Foucaults “care of the self” has turned into an ongoing care of the investment on (the future profitability of) my Self(ie).*⁹⁴

II.1.6 Vermarktungsstrategien?

Wat hier aan zet komt, is exact ook waar het boek *Pop-Frauen der Gegenwart* van Christa Brüstle zich positioneert. “*Selbstinszenierung*” vormt een contradictie met het begrip “*Fremdbestimmung*” in de titel, waartussen ze de “*Vermarktungsstrategien*” van deze *Pop-*

⁸⁸ André Lepecki, *Singularities: dance in the age of performance*. (London: Routledge, 2016), 8.

⁸⁹ Digitaal zelfportret, cf. Hoofdstuk II.2

⁹⁰ Ibid., 8.

⁹¹ Met volgers wordt geduidt op het aantal individuele profielen die een specifiek profiel volgt. Deze zijn personen of andere entiteiten, waardoor de inhoud van een profiel op de timeline aka beginpagina van de gebruiker verschijnt.

⁹² <https://www.facebook.com/MykkiBlanco/>, <https://www.instagram.com/lanadelrey/>, <https://twitter.com/connanmockasin>.

⁹³ Ibid., 9.

⁹⁴ Ibid., 9.

Frauen als globale noemer situeert.⁹⁵ Actief versus passief, experiment versus normativiteit. Het punt waar we hierop komen, illustreert tegelijkertijd weer de dubbele gelaagdheid van performance: zowel wat er inhoudelijk gepresenteerd wordt als performance, de belichaming van beeld en klank, dat is een performance, maar eveneens de slag om het meest aantal volgers, om zoveel mogelijk mensen te bereiken, duidt op een zeker prestatie/presentatie, een goede performance. Verschillende domeinen overlappen en vloeien samen:

*“The convergent nature of online media creates confluence between the social, political, economic, and cultural, realms, leading to expressions that blend and borrow from all of the above spheres of activity.”*⁹⁶

Dat is wat communicatiewetenschapster Zizi Papacharissi concludeerde uit haar kwantitatieve analyse van het sociale netwerk Twitter als platform voor wat ze eveneens *“performances of the self”* noemt.⁹⁷ Daarin ziet ze die overlappende domeinen ook expliciet terugkomen, waarbij ze de lijn doortrekt van het specifieke medium Twitter, naar de volledige online media, niet louter social netwerken. Twitter wordt door haar in haar onderzoek omschreven als een *“microblogging service”*.⁹⁸ De gebruiker kan zichzelf performen, of zijn identiteit vormgeven, aan de hand van berichten die uit hooguit 140 tekens kunnen bestaan. Daarnaast is Twitter niet meer louter dat tekstuele dat het mogelijk maakt om een vorm van performativiteit te genereren, maar zit ook het posten van foto's en andere digitale afbeeldingen vergezeld van tekst, reeds geïncorporeerd in het medium. De gebruikers kunnen profielen 'volgen', waardoor ze de berichten van de andere gebruiker, net zoals bij Facebook waar het eerder om vrienden gaat, op hun Twitter feed zien verschijnen.

Papacharissi zet zich uitdrukkelijk in haar onderzoek aan het onder de loep nemen van interpersoonlijke relaties, en dus niet de performances van wereldwijd bekende artiesten of firma's, die ook in grote getale aanwezig zijn op dit soort media. Hoewel het hier vervreemdend zou kunnen werken, het feit dat identiteit performen niet meteen gezien wordt als de core business van de popmuzikant, heeft de analyse van het persona in het vorige hoofdstuk, en de dubbelheid ervan als geen rol, niet compleet gelijklopend met het eigen zelf, aangetoond dat het zich wel op een bizarre manier verhoudt. Op dat vlak, kan het ingeschakeld worden als een vorm van performance of identity, de identiteit die een muzikant onder invloed van welke motivatie dan ook, wil uitdragen.

In dit opzicht stelt zich de vraag in hoeverre dan een performance van een popartiest, die sowieso al ingewerkt zit in een economisch kader, explicieter dan pakweg de podiumkunsten, kan beschouwd worden als een legitieme performance, die zich kan bedienen van het vocabularium die de performance studies beslaat, of dit dezelfde waarde heeft. Auslander formuleert in dat opzicht een vrij duidelijk standpunt:

⁹⁵ Brüstle, Christa, *Pop-Frauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015)

⁹⁶ Zizi Papacharissi, *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. (Oxford: Oxford University Press, 2015), 94.

⁹⁷ Ibidem, 113.

⁹⁸ Zizi Papacharissi, "Without You, I'm Nothing: Performances of the Self on Twitter," *International Journal of Communication*, nr.6 (2012), 5.

“It does not follow from this for me, as it does for some commentators, that these aspects of pop music performance have everything to do with marketing and commodification and nothing to do with artistry and musical aesthetics.”⁹⁹

De logica inherent aan de marketing en commodificatie van popmuziek moet onder ogen gezien worden, maar brengt geen expliciete schade aan lijkt hij wel te willen aantonen. Het is echter een verwickeld ineengrijpen van verschillende logica's. Net zoals ook wordt onderzocht hoe mensen van een zelf-expressie uitgaan, om terug te vallen op het raamwerk van Auslander, vallen artiesten ook terug op zelf-presentatie die loutere verkoop overstijgt, om hun product aan de man te brengen. Zo kan zijn uitspraak mogelijks geïnterpreteerd worden. Auslander schuift het misschien wat te veel onder mat ook in zijn eigen onderzoek, maar hij brengt met dit citaat wel nuance aan. De tussenfase die Brüstle poneert als titel van haar verzameling essays, is uiterst cruciaal.

Socioloog Gert Keunen trok met betrekking tot Vlaamse alternatieve mainstream als muzikaal construct, een gelijkaardige conclusie, ter conclusie van dit segment. Zo detecteert hij in het Vlaamse muziklandschap drie verschillende logica's, een concept dat volgens hem een brede toepassing kent: de positionele, de organizationele en de individuele logica.¹⁰⁰ De laatste geldt evident als meest legitieme bij het verantwoorden van actoren in de alternatieve scene, bijvoorbeeld journalisten, platenfirma's en bookers. Daarbinnen kadert dan ook het begrip van authenticiteit, de dooddoener van dienst wanneer hij in zijn onderzoeksinterviews graaft naar de onderliggende redenen die bepaalde keuzes herbevestigen. Zijn schematische invulling vertoont gelijkenissen met die van Lepecki in zekere zin, maar dan niet meteen concreet toegepast op performance als onderdeel van muzikale performance, maar op het auditieve deel van de muziek zelf, vanuit een muzieksociologisch denken. De illustraties die hij aanhaalt om deze logica's te illustreren, vallen dan ook te situeren in die context. Hij geeft bijvoorbeeld het klassieke voorbeeld van de “grain van een stem” als waardestempel voor authenticiteit.¹⁰¹ Dat is een uitermate duidelijk voorbeeld van een persoonlijke verantwoorde keuze binnen de muziekindustrie, die duidelijk aangewend wordt onder het mom van andere verscholen operationele logica's. Hoewel Keunen zich dus vanuit een ietwat andere cultuursociologische invalshoek handhaaft met hoe de muziekindustrie opereert – inclus de impact met en op performers en hun persona – is zijn visie niettemin een belangrijke noot.

⁹⁹ Philip Auslander “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,” *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 9.

¹⁰⁰ Gert Keunen, *Alternative Mainstream. Making Choices in Pop Music*. (Amsterdam: Valiz, 2014), 386.

¹⁰¹ *Ibidem*, 147-151.

II.2 A staged performance

Extreem veel gelinkt aan vormen van het performen van het zelf online, wordt het fenomeen van de zogenaamde selfie. Het fenomeen werd reeds meermaals als significant symptoom onder de loep genomen, vandaar dat het zich hier ook als belangwekkend aanknopingspunt aanbiedt. Opvallend genoeg, parallel met de Persona Studies, is ook voor dat fenomeen een internationale academische onderzoeksgroep actief, namelijk *The Selfie Research Network*.¹⁰²

II.2.1 Zelfreprese-lfie

Lepecki liet zich reeds in vrij negatieve zin uit over de selfie, als een economisch beladen fenomeen dat ingegeven is door een neo-liberalistische spirit.¹⁰³ Ook muziekperformers allerhande omarmen de selfie en eigenen zich het toe als beeldcommunicatie, wat resulteert in een algehele verhoogde aandacht voor het hippe woord dat zich in het dagelijks taalgebruik en realiteit is gaan nestelen. Sociale media werd tot nu toe voornamelijk belicht als getuigend van performativiteit in de zin van zelfexpressie of zelfpresentatie, de wankel grens tussen beiden. Dat sociale media erg gericht zijn op de private sfeer en het binnendringen ervan, kwam daar ook uit voort. Selfie werd verkozen tot woord van het jaar in 2013 en is sindsdien ook niet meer weg te denken uit het online landschap.¹⁰⁴ Het begrip wordt zowel positief als negatief geconnoteerd, als een vorm van empowerment¹⁰⁵ - vooral dan gericht op zijn vrouwelijke producenten, maar ook als een vorm van extreem narcissisme, een vretende karakteristiek van onze tijdsgeest.¹⁰⁶

Een korte en krachtige definitie van het concept, is zoals onderzoekers Theresa Senft en Nancy Baym in hun essay *What does the Selfie Say* stellen: “a self-generated digital photographic portraiture.”¹⁰⁷ Die zelfgeneratie wordt voornamelijk mogelijk door ingebouwde “front-facing camera’s”¹⁰⁸ die de meeste smartphones en tablets tegenwoordig rijk zijn. Hoewel ze er ook vanuit gaan dat er een technologische drijfveer - een technologische drang tot performance so to speak - schuilgaat achter het fenomeen van de selfie, zien zij het vooral in het licht van een sociale en culturele constructie. Van belang hierbij is ook dat ze de selfie zien als inderdaad iets dat bewust wordt ondernomen, en waar voor de fotograaf een zekere vorm van agency ligt, omdat deze zelf controle heeft over de foto die wordt genomen. Tegelijkertijd zien ze een assemblage aan niet-humane actoren die de hele zaak beïnvloeden.¹⁰⁹ Het blijft ook ergens hangen in het debat tussen of het een vorm van self-

¹⁰² “Scholars studying selfie,” laatst geraadpleegd op 1 mei 2017, <http://www.selfieresearchers.com/>.

¹⁰³ Lepecki, *Singularities*, 9.

¹⁰⁴ “The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is ‘selfie,’” laatst geraadpleegd op 30 april 2017, <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>.

¹⁰⁵ Peggy Phelan & Ashley Farmer, “The Selfie as a feminist act,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://gender.stanford.edu/news/2014/selfie-feminist-act>.

¹⁰⁶ “Psychoanalyzing The Selfie Nation: What’s the Difference Between Narcissism And Self Expression,” laatst geraadpleegd op 12 mei 2017, <http://thoughtcatalog.com/anna-agoncillo/2014/11/psychoanalyzing-the-selfie-nation-whats-the-difference-between-narcissism-and-self-expression/>.

¹⁰⁷ Theresa Senft and Nancy Baym, “What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon,” *International Journal of Communication* 9, nr. 1 (2015): 1588.

¹⁰⁸ Front-facing camera’s: ingebouwde camera aan de voorkant van een toestel, zodat de gebruiker een foto kan nemen van zichzelf.

¹⁰⁹ Theresa Senft and Nancy Baym, “What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon,” *International Journal of Communication* 9, nr. 1 (2015): 1589.

fashioning is, of zelfexpressie. In hoeverre betreft het een normatieve praktijk of een contestering van diezelfde normen in vormen van experimenten met het fotograferen van het zelf. In hoeverre is het performatief, of theateraal, wat wil zeggen, dat er een script achter schuil gaat en dat het een tactiek is om iets breder uit te werken? Is het een sociaal pathologische vorm van narcissisme, of is er iets anders aan de hand? ¹¹⁰

Narcissisme staat alvast haaks op wat men authenticiteit zou kunnen noemen, wat ons tot het volgende brengt – selfies zijn weldegelijk gestoeld op een aanname van authenticiteit: “*First, selfies presume a sense of authenticity, even though they are staged performances.*”¹¹¹ Het begrip van authenticiteit als onderliggende factor voor deze vorm van zelfprofilering houdt daar ook mee verband. Het lijkt vanzelfsprekend dat de agency in de handen van de gebruiker van het toestel zelf ligt die er bewust voor kiest om zelf een beeld te genereren. Tegelijkertijd worden beelden altijd gegenereerd vanuit een preconceptie en geldt ook binnen de online ruimte een zeker normen- en waardenkader. Een selfie schakelt zichzelf daardoor in als een essentiële vorm van self-fashioning – alleen niet langer in een maatschappij gedomineerd door de kracht van het woord, maar gedrenkt in beelden.

Communicatiewetenschaper Paul Frosh ziet bijvoorbeeld “*corporeal sociability*” als een belangrijke component waaruit de selfie bestaat, de performance is letterlijk belichaamd. ¹¹² Diezelfde richting neemt ook Aaron Hess in *The Selfie Assemblage* aan. Hij ziet de selfie als een versmelting van verschillende elementen, waarbij het een intersectie van vijf overlappende elementen betreft. Het kruispunt van persoonlijke macht over de handeling en authentieke impuls brengt hij op deze manier in kaart. ¹¹³ Zoals ik concludeerde in mijn bachelorthesis, betreft het niet langer een afgezonderde vorm van virtualiteit, maar een vorm van virtualiteit die zich in ieders broekzak is gaan nestelen. Bijgevolg zit het dus precies veel meer verankerd in de reële ruimte. Doctor in de digitale media Adriana De Souza e Silva omschrijft deze verschuiving die vaak nog te veel moet onderdoen voor de klassieke conceptie van cyberspace, als een transitie “*from cyber to hybrid*” ¹¹⁴, zodat een expliciete grens trekken tussen fysieke ruimtes en digitale ruimtes, zowaar een absurditeit wordt. De grenzen zijn - clichématig en Baudrillardiaans als het klinkt - te veel vervaagd daarvoor om ze nog als twee aparte entiteiten te kunnen beschouwen. De Souza e Silva stelt dan ook het concept “*Hybrid Reality*” voor. ¹¹⁵

De meerduidigheid waaruit selfies opgebouwd zijn, injecteert Hess daarenboven ook met Gilles Deleuzes filosofische concept van de assemblage: “*a dynamic collection of arrangement of heterogeneous elements (structures, practices, materials, affects and enunciations) that expresses a character or identity and asserts a territory.*” ¹¹⁶ Kort samengevat bestaat volgens Hess, zich baserend op de “selfie assemblage” uit het volgende:

¹¹⁰ Senft and Baym, “What Does the Selfie Say?,” 1590.

¹¹¹ Aaron Hess, “The selfie assemblage,” *International Journal of Communication* 9, nr.1: 1632.

¹¹² Paul Frosh, “The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability,” *International Journal of Communication* 9, nr. 1: 1609.

¹¹³ Hess, “The assemblaged selfie,” 1629.

¹¹⁴ Adriana de Souza e Silva, “From Cyber to Hybrid,” *Space and Culture* 9, nr.3 (2006)

¹¹⁵ Ibidem, 266.

¹¹⁶ J.D. Slack, “Beyond transmission, modes, and media,” in *Communication matters: Materialist approaches to media, mobility, and networks*, red. J. Packer & S. B. C. Wiley. (New York: Routledge, 2012),152.

*“At the moment of capture, a selfie connects disparate modes of existence into one simple act. It features the corporeal self, understood in relation to the surrounding physical space, filtered through the digital device, and destined for social networks. Each of these elements appears in relation to the others, attracting competing logics and languages of belonging and expression into one quick photograph. In other words, the selfie exists at the intersection of multiple assemblages. (DeLanda, 2006; Deleuze & Guattari, 1987; Wise, 2005) that draw complex and often contradictory subjectivities together.”*¹¹⁷

Elkaar tegensprekende bewegingen zijn kenmerkend voor de verhouding tussen authenticiteit en staged performance. Senft en Bay spreken dan ook over het verwikelen van verschillende logica's, wat op gelijkaardige wijze kan gelezen worden als de verschillende reeds besproken invullingen van performance die met elkaar conflicteren maar ook interageren.

II.2.2 Seize the Gaze

Naast deze rijke contributies die de weg plaveien voor een gegrond begrip van de selfie binnen de complexiteit van een staged performance, is er ook nog key figure binnen de performance studies Peggy Phelan die haar licht scheen over het fenomeen en het erkende als inherent waardevol. In een vaak opgepikt artikel haalt Phelan de selfie ook aan als een staged performance. Ze ziet de fotografiemodus als een vorm van zelfportrettering inderdaad, vanuit een feministische invalshoek. Selfies combineren voor haar zowel zelfportrettering als beeld en de component performance.¹¹⁸ Ze zouden het vraagstuk openen naar de machtsstructuur wanneer het gaat om de weergave van de vrouw, wie kan beslissen hoe of wat ze presenteert of representeert. Haar stokpaardje is voornamelijk die gender equality die gecontesteerd wordt door het fenomeen, iets waar onmogelijk over heen te stappen valt. Het precedent van de selfie situeert ze dan ook bij de Amerikaanse fotografe Cindy Sherman, die decennia geleden reeds de representatie van de vrouw in de toenmalige media en filmindustrie in vraag trok. Ze maakte met 69 geënceneerde zelfportretten, die vrij onconventioneel waren, de vraag in hoeverre er een stereotiep vrouwbeeld wordt neergezet in de klassieke media. Phelan maakt de link door aan te tonen hoe Sherman zichzelf inbrengt in historische representaties en figuren van vrouwen, waardoor ze een grotere opening maakt voor self-performance.¹¹⁹ Bovendien was haar lezing ook erg gendergerelateerd. Dit duidt het hoge gehalte van die porositeit wat de representatie van de vrouw vanuit performatief oogpunt betreft. De porositeit licht voornamelijk op omdat het een belichaamde praktijk is, die zich niet langer in de sfeer van representatie ophoudt, maar presentatie wordt. Het balanceert op het verschil tussen deze beiden. *“Representation is open for een insertion of the self,”*¹²⁰ zegt Phelan en daar verandert de zaak. Waar representatie iets ontastbaar is, iets statischer, is de performativiteit inherent aan de praktijk van de selfie zeer kenmerkend in zijn manier waarop het een levend, bewegend lichaam eist. Sherman heeft -zoals Phelan aanhaalt- op een gelijksoortige wijze aangetoond hoe de

¹¹⁷ Hess, “The assemblaged selfie,” 1629.

¹¹⁸ Phelan & Farmer, “The Selfie as a feminist act,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://gender.stanford.edu/news/2014/selfie-feminist-act>.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

heersende hegemonie wat betreft representatie naar beneden kan gehaald worden in het stagen van het zelf als subject.

II.3 Performed (Virtual Space as a) Stage

De selfie wordt diverse malen geduid en ingevuld als een staged performance. De verankering van de staged performance in de sociale ruimte, als een door sociabiliteit getekend mechanisme, maakt het ook mogelijk om op dit kruispunt de vraag om te keren. De vraag naar ruimtelijkheid en temporele dimensie van de stage waar de performance kan plaatsvinden, dient hier concreet aangeboord te worden. De “performed space as a stage”¹²¹ stelt vragen naar het bevinden van de performance buiten een klassieke theatercontext, expliciet zich aandienend bij deze onderzoeksvraag. Dat een sociale component essentieel onderdeel uitmaakt van al het voorgaande dat reeds besproken werd als relevant voor het online musical persona, vanwege de noties performativiteit en performance, is duidelijk. Hoe kan de aanname van een “performed virtual space as a new virtual stage” gegrond worden?

II.3.1 Een virtueel/reëel publiek?

Het wordt een pertinente vraag om vanuit dat idee van self-fashioning, de expliciete toeschouwer – publiekverhouding te benaderen. In het debat omtrent de selfie, werd de praktijk al gedefinieerd als een staged performance, net omwille van die aanname van een aanwezig publiek, een corporeel bestaan. De vraag wordt gesteld in hoeverre de aangenomen rol, zeker wanneer de selfie vanuit een feministische hoek wordt bekeken, bepaald wordt door het publiek waarop gemikt wordt. Neemt de persoon in kwestie de foto vanuit een soort van emancipatie, een zelftrots, of is het vooral om te imponeren, het publiek te behagen? Waar is het publiek heen online? Is het overal of nergens in zijn onvatbaarheid? Wanneer Phelan poneert dat het een vorm van representatie van het zelf is waarin het mogelijk wordt om het zelf te injecteren, dan is de vraag vanwaar die vorm van belichaming precies moet gesitueerd worden. Als we voor al die zelfpresentatie steeds terugvallen op Erving Goffman, dan kan ook gezegd worden dat hij in zijn *Presentation of the Self* nog altijd een belangrijk element op de tafel laat terugkeren, namelijk datzelfde euvel van het publiek. Ook in zijn schematische voorstelling gaat het erom dat de performance van het zelf in relatie staat tot de ander, tot het publiek waartoe men zich verhoudt, waaruit men hoopt een correcte respons voort te brengen.¹²² Wat is de implicatie dus van een scherm als locus voor performance wanneer we bewegingen en performance in op sociale netwerken doorlichten vanuit een klassiek theater- en performanceperspectief?

We zien Beyoncé¹²³ flaneren door een perfect geënceneerde clip, ze hanteert een perfect imago dat zowel in een gesynchroniseerde liveshow kan gezien worden, als in videoclips, als in een onberispelijk nauwkeurige hantering van sociale media. Op dat moment wordt nogal snel een vocabularium aangesneden waarvan theatraliteit een belangrijke component uitmaakt.¹²⁴ Literatuurwetenschapper Samuel Weber stelt zich in zijn boek *Theatricality as medium* de vraag hoe het eigenlijk komt dat begrippen zoals theatraliteit en performativiteit, die precies uitgaan van het livegebeuren of er alvast sterk in gegrond zitten, in een *time and*

¹²¹ Naar analogie met het onderzoek van Charlotte Gruber: Charlotte Gruber, *Interactions: Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est*, (Marburg: Tectum Verlag, 2013), 5.

¹²² Erving Goffman, *The Presentation of the Self In Everyday Life*. (Londen: Penguin, 1990), 3.

¹²³ Amerikaanse popster

¹²⁴ Amerikaanse popster “Beyoncé slays with theatrical performance at the Grammys,” laatst geraadpleegd 15 mei 2017, <http://www.complex.com/music/2017/02/beyonce-theatrical-performance-grammys>.

age waarin alles veel minder fysiek wordt en waarin virtuele contacten de wereld domineren, deze begrippen niet verdwenen zijn.¹²⁵ Integendeel, deze begrippen lijken steeds meer aan belang te winnen poneert hij. Hij duidt op de vrij contradictorische invulling van het begrip theatraliteit dat steunt op “*real, immediate, physical presence*”¹²⁶, die moeilijk hanteerbaar blijft wanneer de performance zich naar de online ruimte begeeft, hoewel die vaak wel ergens gegrond zit in de realiteit. Hij ziet een tegenstrijdige beweging: de oprisping van het veelvuldige gebruik van het begrip theatraliteit - waar we ook performativiteit als concept mee kunnen inbinden - en de steeds minder in de werkelijke fysieke gegronde situering van zijn gebruik.

Het domein van de theatraliteit is een glibberig geval, net zoals performativiteit hanteren en definiëren, waar we hier al eerdere pogingen toe deden in dit onderzoek. Virtualiteit als begrip en actualiteit vechten enigszins binnen deze context. Wanneer de finale factor die meestal wordt gehanteerd voor het correcte gebruik van deze begrippen, namelijk “*bodily co-presence*”¹²⁷, niet meer radicaal van tel is, dan dient genegotieerd te worden over de invulling van de noties. Hierbij belanden we aan bij het probleem van de co-presence, en bijgevolg ook het reeds beladen begrip van de “*liveness*”¹²⁸. *Liveness* is in de meeste gevallen de doorslaggevende steek om het onderscheid, de scheidingslijn tussen film en theater, tussen beeld en performance aan te geven, hoewel die grens reeds al meerdere keren gretig werd oversteken in de voorbije jaren. Over het hot topic digitale performances of door technologie geaffecteerde vormen van theater, werd reeds uitgebreid geschreven.¹²⁹

De basis om over *liveness* en in het verlengde, *co-presence* te spreken, is feitelijk de invulling die Fischer Lichte geeft bij haar uitgebreide formulering van de hoeksteen van een performance, de nood aan de co-presence van een publiek als reactie tegen de mediatisering van de wereld.¹³⁰ Wanneer performance zich verplaatst van de black box theaterruimte naar de openbare ruimte, zoals in huidige tendenzen wel meer het geval is, dan blijft dat een prerequisite die vervuld blijft. Het blijft een ongemedieerde gedeelde ruimte. In de fysieke publieke ruimte biedt de toeschouwer zich niet aan in die gedaante maar wordt hij tot die positie gedwongen omwille van toevallige of toch deels geplande aanwezigheid. Eveneens Peggy Phelan staat op de barricades wat betreft het belang van de gegrondheid in het heden van performance, met als belangrijkste slagzin daarbij “*representation without reproduction*”.¹³¹ De temporele gelijktijdige aanwezigheid in de ruimte wordt hierdoor dus geasserteerd. Phelan hanteert het voortvluchtige moment als grondslag om de term performance in de mond te mogen nemen.

Niet alleen op vlak van het musical persona op zich is Philip Auslander een belangrijke stem. Ook hij mengde zich in het debat omtrent *liveness* als definiërende factor. Eerst deed hij dat

¹²⁵ Samuel Weber, *Theatricality as Medium*. (New York: Fordham University Press, 2004), 1.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. (Abingdon: Routledge, 2008), 67.

¹²⁸ Philip Auslander “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, nr.3 (2012)

¹²⁹ Bijvoorbeeld: Steve Dixon, *Digital Performance: a History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. (Cambridge: MIT Press, 2007)

¹³⁰ Fisher-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 68.

¹³¹ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. (London: Routledge, 1993), 146.

in z'n boek *Performance in a Mediatized Culture*, oorspronkelijk uit 1999. Daarin was de belangrijkste claim die hij maakt dat het begrip liveness pas ontstaat door technologische veranderingen. Een performance was pakweg 150 jaar geleden vooraleer opnameapparatuur bestond, per definitie live. Het kon enkel plaatsvinden wanneer toeschouwer en performer zich in éénzelfde ruimte bevonden – de voorwaarden van zowel spatiale als temporele co-presence kort gesteld.¹³² In 2010 geeft hij een update aan zijn ideeën in verband met liveness op uitnodiging van het *Transmediale Festival* in Berlijn. Hij realiseerde zich dat zijn begrip aangescherpt diende te worden en start met liveness begrepen als een historisch contingente term wederom, maar morrelt aan het idee dat liveness zich kan stoelen op een voorwaarde van “*physically and temporally co-present*”.¹³³ De spelbreker hierbij is de komst van broadcasting, die tegenwoordig heel goed is ingeburgerd. Het spatiale element valt weg binnen het nieuwe kader van wat hij opentrekt: hij introduceert de term “*digital liveness*”¹³⁴ als een gepaster concept. In een online omgeving en op sociale media, ziet hij inderdaad het gelijktijdig aanwezig zijn in de zelfde ruimte niet meer van toepassing. De gelijktijdigheid daarentegen, wel. Wat er dus nog van tel is in de virtuele ruimte: “*(...) continuous, technologically mediated temporal co-presence with others known and unknown.*”¹³⁵ Aan de hand van het concept “online liveness” van socioloog Nick Gouldry, exploreert hij kort hoe er wel nog sprake is van een sociale co-presence, die zich in een online ruimte afspeelt, waarbij het temporele de doorslag geeft.¹³⁶ Essentieel hierbij is het de responsieve aard in real time van het internet: “*To the extent that Websites and other virtual entities respond to us in real time, they feel live to us, and this may be the kind of liveness we now value.*”¹³⁷ Gouldry gaat verder op het elan van een hernieuwd begrip van liveness, een ander aanvoelen van liveness dat niet meer strookt met z'n oorspronkelijke betekenis, maar een betekenislaag heeft gewonnen. In tegenstelling tot pakweg Steve Dixon die hij aanhaalt met zijn boek *Digital Performance*, beweert hij niet de weg van technologisch determinisme op te gaan waar dit lijkt naar te leiden – in de zin dat verschillende presentatievormen tot verschillende attentiepannes leiden bij een publiek.¹³⁸ De sociale dimensie van de *digital liveness* die Auslander op een (vage) manier wil verwoorden, valt dan weg. Auslander vangt de zaak op onder de noemer van *digital liveness*, maar legt de concluderende noot bij de kijker zelf legt: liveness bestaat wanneer de kijker het wil aannemen als live. De claim die vanuit het virtuele wordt gemaakt naar de kijker:

*“The experience of liveness results from our conscious act of grasping virtual entities as live in response to the claims they make on us.”*¹³⁹

Deze aanname is problematisch op vlak van performance theorie, want zijn teksten leggen zich nagenoeg bijna altijd toe op zaken die toch met “*live broadcasting*”¹⁴⁰ te maken hebben, met het uitzenden van een live concert, een plaat met opnames van een liveconcert, etc. Er

¹³² Philip Auslander, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (Londen: Routledge, 1999), 13.

¹³³ Philip Auslander “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective,” *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, nr.3 (2012)

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*, 6.

¹³⁶ *Ibidem*, 6.

¹³⁷ *Ibidem*, 6.

¹³⁸ *Ibidem*, 9.

¹³⁹ *Ibid.*, 6.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 5.

zijn ook digitale performances die daar los kunnen van staan, en dan kan er helemaal niets meer mee aangevangen worden, dan dreigt het een zeer onzekere ondergrond te worden om argumenten mee op te bouwen. Auslander ook een andere kant uit wanneer hij “*virtual performers*” definieert als performers die enkel beschikbaar zijn voor hun publiek als gemediatiseerde representaties.¹⁴¹ Enkel de aandacht vestigen op deze performances van een persona via digitaliteit, is erg restrictief en doelt, zoals z’n illustraties uitwijzen vertrekkende vanuit de Beatles, op iets anders: performende cartoonkarakters en 3D-projecties. Voorbeelden die hierbij oprijzen zijn het Britse multimedia project Gorillaz of de Japanse hype Hatsune Miku, een 3D cartoon van een jong meisje die talloze arena’s vult.¹⁴²

Allereerst conflicteren deze essentiële voorwaarden voor performance en theatrale praktijken in de zin dat ze in het voortvluchtige, het efemere gronden. De redenering lijkt te zijn dat geen enkele performance zich tweemaal op dezelfde wijze kan voordoen. Er mag geen residu zijn, want wat achterblijft als spoor beduidt radicaal volgens Phelan iets anders dan de performance zelf.¹⁴³ Dat probleem zou opgelost kunnen worden door de performance te situeren in de relatie tot het statische object van de video bijvoorbeeld en de kijker, en hoe die gegeneerde relatie eigenlijk performatief is op zich. We merken echter meteen, dat dit een noodoplossing is met weinig slagkracht. De notie van geen residu wordt ook enigszins ridicul wanneer we het internet ook omschreven zien als een palimpsest van vormen van oudere online communicatie¹⁴⁴ en de mediaheisa omtrent online privacy in acht nemen. Hoewel Auslander en Gouldry het denken reeds opentrekken en andere belangrijke aspecten, zoals live broadcast ophalen, is er toch een nog duidelijkere andere insteek nodig, waar doctor in de kunsten Kate Hawkins soelaas biedt met een meer contemporaine kijk. Hawkins boog zich ook over deze ogenschijnlijke tegenstrijdigheid die de aanname van een online persona als staged performance karakteriseert. Haar interpretatie trekt radicaal een andere kant uit, een die veel meer up-to-date is en gelijktijdigheid in tijd en ruimte aanbrengt:

“When using the Internet you become part of a specific time/space frame that cannot be repeated. For instance, the same search in Twitter can be repeated but the experience and results will not be the same. Twitter offers real-time searches, a device of its own functionality, which means that search results are updated on a real-time basis, unlike Google’s algorithm. Correspondingly, Phelan writes of Performance Art: ‘It can be performed again but this repetition itself marks it as “different”’ (Phelan, 1993, p.146). In this way we can see how both the life of online social networks (such as Facebook) and performance exist fundamentally in the present.”¹⁴⁵

Dit pleidooi van Hawkins maakt het meteen vrij klaar en duidelijk: het gebruiken van sociale media is performatief en kan een performance neerzetten, omdat het zich anderssoortig verhoudt tot het heden, maar er wel mee in een real time interactie staat, alleen op complexere wijze. De performance is geen eenduidige, maar een ineengrijpen van een

¹⁴¹ Philip Auslander, ““Nothing Is Real”: The Beatles are Virtual Performers,” in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, red. Shirley Whiteley. (New York: Oxford University Press, 2016), 37.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Phelan, *Unmarked*, 146.

¹⁴⁴ Westlake, “Friend Me if You Facebook,” *The Drama Review* 52, nr. 4 (2008): 38.

¹⁴⁵ Kate Hawkins, “Browsing The Performative: A Search for Sincerity,” laatst geraadpleegd op 1 mei 2017, <http://www.katehawkins.co.uk/images/TEXTS/BROWSING%20THE%20PERFORMATIVE%20-%20A%20SEARCH%20FOR%20SINCERITY.pdf>.

performance in zijn verschillende contexten: werking en presentatie, zowel genererend als representerend. Het is een vluchtig medium, waarop constant zaken gebeuren – zowaar als een evenement - om daarna weer te verdwijnen. Een schitterende illustratie daarvan zijn sociale media waarbij de kijker slechts gedurende een bepaalde tijd het gedeelde beeld ter beschikking krijgt, zoals het geval is bij Snapchat, of de Instagramstoriesfunctie van Instagram.¹⁴⁶ De gelijktijdigheid is dus van essentieel belang, als temporele real time interventie. Het spatiale in klassieke zin valt echter weg, de gelijktijdige aanwezigheid in dezelfde fysieke ruimte. De afwezigheid van een effectief fysieke ruimte, die te vatten valt als entiteit, compliceert wel ruim toegankelijke sociale media en andere digitale toepassingen als publieke ruimte.

II.3.2 De virtuele ruimte als vorm van publieke ruimte

In een publieke ruimte is er steeds een vorm van relationaliteit vervat, tussen de ruimte en z'n gebruiker, maar ook tussen gebruikers onderling.¹⁴⁷ Die zit ook ingewerkt in de begrippen *co-presence* en *liveness*, die weliswaar ook anders gelezen kunnen worden onder passief toeschouwerschap. Het aanhalen van die *digital liveness* als term, of de andere invulling van *liveness* als *online liveness*, als voorwaarde om van een performance te kunnen spreken, peilt naar spatio-temporele factoren. Het time/space frame laat de vraag oprijzen over de ontologie van de virtuele ruimte. De recente vraag van de Vlaamse Overheid om huizen enkel verhuurbaar te maken als er internetverbinding mogelijk is, lijkt banaal maar is enigszins een indicatief detail.¹⁴⁸ Toegang tot het internet, en bijgevolg ook sociale netwerkmedia, lijkt een basisbehoefte te zijn geworden waaraan wordt tegemoet gekomen als basisrecht vooral, net zoals toegang tot de publieke functie van de publieke ruimte gegrond in de realiteit dat is.

Charlotte Gruber onderzocht in haar onderzoek *Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est* aan de hand van de filosofie van Hannah Arendt, hoe ruimtes geperformed kunnen worden en daarbij een waardevolle performancepraktijk zijn die vervreemding inherent aan de menselijke staat negotiëren.¹⁴⁹

“More specific and with regard to Hannah Arendt’s concept of public space as a stage of inter-est, it means that these performances provide possibilities for interaction, namely possibilities for human beings to appear among others, to reflect on the question who they are, to disclose their identities in action and speech, to establish relationships and to hence actualise the human’s very essence.”¹⁵⁰

Ze neemt hierbij als uitgangspunt de openbare ruimte als een ruimte van interactie. Die interactie werd enigszins wel besproken bij het doorlopen van verschillende praktijken online als staged performances. Deze ruimtes worden volgens haar gekenmerkt door een dubbele

¹⁴⁶ is een applicatie voor mobiele apparaten waarop beeldmateriaal slecht eenmaal gedurende enkele seconden kan gedeeld worden. Instagram Stories past hetzelfde principe toe, maar dan voor 24 uur.

¹⁴⁷ Charlotte Gruber, *Interactions: Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est*, (Marburg: Tectum Verlag, 2013), 5.

¹⁴⁸ “Vlaanderen verplicht voorziening van internet bij nieuwe huizen,” laatst geraadpleegd op 4 mei 2017, <http://www.zdnet.be/nieuws/192552/vlaanderen-verplicht-voorziening-van-internet-bij-nieuwe-huizen/>.

¹⁴⁹ Gruber, *Interactions*, 5.

¹⁵⁰ Ibidem, 73.

causaliteit, ze bestaan maar door performance, maar moedigen ook performance aan.¹⁵¹ Dit sluit aan bij de tweedeling die ze maakt tussen “performed actual spaces” en “performed virtual spaces”. Een deel van haar thesis is gewijd aan performances die in contact staan met de virtuele ruimte, een virtual space performend dus. Voor de origine van deze virtuele ruimtes gekenmerkt door een staat van “inter-est” – een term die filosofe Hannah Arendt introduceert, verwijst ze naar “*Networking devices or other interactive media*”¹⁵². De performance die zij analyseert, zijn performances die een virtuele ruimte genereren door een performancepraktijk in relatie tot deze media. Ze maakt hierbij een duidelijk onderscheid tussen deze performances en wat virtual realiteit betreft, zoals ook in dit onderzoek het geval is:

*“What is addressed with a performance which performs virtual spaces in the first place is a performance which is fundamentally based on the employment of interactive digital information systems, as networking devices or other interactive media.”*¹⁵³

Onder de noemer van die “networking devices or other interactive media”, zitten dus wat wij tot nu toe ook benoemd hebben als sociale netwerken of sociale media – digitale technologie die uitgaat van een zekere interactie en openheid naar de gebruiker toe voor – zoals Phelan het stelt in haar interpretatie van de selfie als “insertion of the self.”¹⁵⁴ Wat troeblerend werkt vanuit dit uitgangspunt, is ook de hypothese waarmee Gruber van start gaat in haar onderzoek. Haar hypothese is dat onze maatschappij wordt gekenmerkt door een vorm van vervreemding. Daaruit groeien de wortels van veelvuldige performatieve praktijken, zoals performances die zich uit het klassieke veld van de theaterzaal bewegen, in de zogenaamde publieke ruimte. Deze negotiëren die vervreemding. Hiervoor haalt ze de analogie aan die Arendt hanteert om de essentie van de mens te bespreken. Via Arendts *The Human Condition* bespreekt ze de publieke ruimte als locus, analoog met een “performed stage”:

*“Action is the disclosure of an individual’s own unique identity, the personal performance, acted out on that stage. The very important fact regarding (performed) spaces is that, following Arendt, freedom and action do not come naturally. She affirms a platform to act, “a space of appearance” is required.”*¹⁵⁵

De toegang tot een “space of appearance” is een key concept voor Hannah Arendts ruimtebegrip. Charlotte Gruber detecteert daarnaast ook belangrijke analogieën tussen de denkpatronen van Arendt over (publieke) ruimte en het theater, zoals ze bijvoorbeeld in politieke termen praat over het theater als een plaats waar die vrijheid kan verschijnen.¹⁵⁶ De volgende stap is dan de inter-est als term overgenomen van Arendt, die duidt op een vorm van interactie die plaats kan vinden in die performed spaces (of stages?). Ze geven aanleiding tot een zekere potentialiteit met betrekking tot de actualisatie van de essentie van de menselijke aard binnen de bewoordingen die Arendt op tafel gooit. De belangrijke rol die performance en performed spaces wordt toegedicht in dit opzicht, vanwege hun potentieel

¹⁵¹ Ibidem, 5.

¹⁵² Ibidem, 56.

¹⁵³ Ibidem, 56.

¹⁵⁴ Peggy Phelan & Ashley Farmer, “The Selfie as a feminist act,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://gender.stanford.edu/news/2014/selfie-feminist-act>.

¹⁵⁵ Ibidem, 12.

¹⁵⁶ Ibid., 13.

om de mens in zijn “*very essence*”¹⁵⁷ te laten ontplooiën.

Natuurlijk is er ook een keerzijde: het verschijnsel van vervreemding waartegen de geanalyseerde performances ageren. Vervreemding kan daarbij gelezen worden als die verwikkeling van performance, het niet meer weten waar de organizationele logica zich al dan niet afgrenst van de persoonlijke logica. In andere termen, wat is authentiek, wat niet? Authenticiteit als waardelabel bij popartiesten is een belangrijke factor, zoals we reeds zagen bij het selectiemechanisme van Gert Keunen. Dan kan die term ingevuld worden hier als de aanname van normen zonder zich er expliciet mee te identificeren, de neoliberale geest die overal is ingedrongen. Wanneer we concreet kijken dan naar de virtual spaces die ze ook analyseert in het licht van die vervreemding, wordt ook duidelijk aangehaald dat niet al deze stages meteen kunnen ingeschreven worden in het idee dat ze interessante plaatsen van “inter-esse” als term beduiden, integendeel. Zo kunnen er ook vraagtekens geplaatst worden, mogelijks meer dan beamingen van hun waarde. Gruber past die kritische positie meteen toe op het platform YouTube. Ze hanteert hierin ook de vraag of de persoonlijke ruimte die de gebruiker in relatie tot anderen kan invullen, bijvoorbeeld een videokanaal, wel aannemelijk is.¹⁵⁸ Het zou enerzijds kunnen gezien worden in termen van Arendt en haar invulling van identiteit en het verschijnen daarvan in een sociale ruimte, maar dat moet grotendeels verworpen worden, omdat het doorsnee toch een veel te hoge graad van normbevestiging aantoonde. Dezelfde grote kritische weerhaak kan toegepast worden op selfies of videoclips. Een zogenaamde ruimte die gekenmerkt wordt door performativiteit, verzekert zo niet altijd meteen een waardevolle performance, waardoor het niet correspondeert met Arendt’s invulling van inter-est. Het gaat daarbij dan om eerder een vorm van “pseudo-interactie”¹⁵⁹, wat niet wil zeggen dat alle virtuele ruimtes die gegeneerd worden door performance dat label krijgen. Ze beduidt de tweespalt tussen pseudo-interactie en performance, het potentieel mogelijks als stage of appearance wel in zich dragend.

Uitgaande van de selfie als *staged performance* en de aanname van *digital liveness*, kan de vraag gesteld worden naar hoe sociale media als omvattend kader dan begrepen kunnen worden als “performance stage”, een omkering van het resultaat erop verschijnend als een *staged performance*, om te zien aan de hand van de case studies hoe het performatieve niet meer altijd in een klassiek concert zit vervat, maar onlosmakelijk samenhangt met profilering online en hoe het publiek die het imago van de artiest niet in kaart kan brengen via sociale media, hierdoor wat uit de boot valt. Daarmee komen we terug op waar Charlotte Gruber haar analyse mee start: “*The performing arts, in particular performances at innovative venues, provide broad potential to create or reinvent public spaces, actual as well as virtual, and to invert alienation.*”¹⁶⁰ Die hypothese, is mits enige aanpassing ook van toepassing op de hypothese die deze thesis aanneemt, maar dan specifiek gericht op wat de virtuele ruimte van sociale media aan de hand van personavorming kan bevestigen. In het hoofdstuk met voorbeelden over “*inventing virtual spaces*”, ligt de nadruk nog enigszins op een anderssoortige invulling van het begrip virtual spaces. De weg naar de social media ligt echter wel open. Na de analyse van die performances die ze gerelateerd ziet aan digitale

¹⁵⁷ Ibidem, 18.

¹⁵⁸ Ibidem, 29.

¹⁵⁹ Ibidem, 30.

¹⁶⁰ Ibidem, 7.

technologie, komt Gruber wel duidelijk tot de vaststelling dat er een gegrondheid in de realiteit nodig is. Het is geen zichzelf genererende identiteit, de motor houdt zich op in de reële ruimte. Daartoe komt ze in haar conclusie¹⁶¹ na analyse van verschillende artistieke creaties, zowel van performances in de klassieke publieke ruimte als digitale gesitueerde praktijken. Het komt erop neer dat de virtuele ruimtes die geperformed worden, voornamelijk teruggebracht kunnen worden naar de realiteit, naar de tastbare publieke ruimte, wat bij geografisch ingegeven performances in de publieke ruimte erg vaak het geval is, maar ook bij het voorbeeld dat zich beroept op persoonlijke ervaringen en herinneringen op een website gepubliceerd als (onderdeel van) de creatie.

De nadruk ligt op het feit dat het inherent verbonden is met triggers die voortkomen uit effectieve menselijke personen en hun affect, wat dan weer de wereld affecteert.¹⁶² Zo onderscheiden deze zich van het begrijpen van performance als inherent aan de age of performance. Ze omschrijft de zogenaamde holle performance dan als cybersituations die geen verband houden met de werkelijke wereld, met de werkelijke essentie van de mens die verschijnt tussen de anderen.¹⁶³ Over dit deel kan gedebatteerd worden. Een selfie is dus eigenlijk wel participatief en gegrond in het reële zijn, hoewel het ook een vorm van vervreemding kan doen optreden. Zodra het louter beelden van beelden worden¹⁶⁴, wanneer er geen zelfexpressie meer aan te pas komt, of een duidelijke metasubversie, is het een doodlopend eind. Dan is het inderdaad de spektakelmaatschappij met gesimuleerde beelden die het overneemt, wat eigenlijk beduidt op een gang van zaken zoals het hoort, een bevestiging zonder een contestering die vervreemding zou kunnen op z'n plaats zetten, of op z'n minst er mee aan de slag gaan. Er kan niet gesproken worden van een ruimte die zich als een performanceruimte aandient in de waardevolle zin van het woord op die manier.

II.3.3 De virtuele ruimte als liminale ruimte?

De publieke ruimte als “*space of inter-est*” die Gruber concreet toepast en terugziet in performances in de openbare ruimte, beduidt eigenlijk de performance in de publieke ruimte die een vorm van liminaliteit, van tussenfase genereert. Inter-esse is dan ook etymologisch gezien verbonden met het tussen. Dit kan in verband gebracht worden met het concept van liminaliteit dat reeds langer zijn ingang heeft gevonden in de performance studies, namelijk onder de concepten van cultureel antropoloog Victor Turner.¹⁶⁵ Het toepassen van de liminale ruimte in de performance studies is niet nieuw, eveneens niet wat betreft het persona als performancebegrip. Performativiteit en liminaliteit werden ook samengebracht door hem, en zelf in de zeer basis vraag naar performativiteit, performance en performance, komt het begrip van een tussen-staat naar voor:

“Performativity is an interdisciplinary term and doesn't just describe a performance but helps frame it. Its meaning is not tied up with the content of a performance but the

¹⁶¹ Ibidem, 40.

¹⁶² Ibidem, 76.

¹⁶³ Ibidem, 76.

¹⁶⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, (Paris: Gallimard, 2000), 30.

¹⁶⁵ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. (New York: PAJ publications, 2004), 94.

*act of performing itself, where a transition of states occurs.*¹⁶⁶

Die “*transition of states*” die plaatsvindt bij het performen, beduidt enigszins hier heel erg duidelijk een overgang. Wat Gruber eveneens dus stelt in haar onderzoek, is performance als praktijk die analoog is met het concept van *inter-esse*: een plek waar een mens ten volle zijn identiteit kan uiten, zonder in die mate onderworpen te zijn aan normen op een zekere manier. Vanuit Arendts definiëring en discussie van het cruciale begrip vrijheid, komt ze tot het feit dat om tot werkelijke actie te komen, zodat de mens zijn identiteit tentoon kan spreiden, dat er een “*space of appearance*” nodig is. Die performance is dan inherent politiek, en een publieke plek die genegotieerd wordt. Wat ze als publieke ruimte benoemt is belangrijk, want dat is niet de klassieke theaterzaal. De verknoping van interactie en performance die Charlotte Gruber ziet in de analogieën van Hannah Arendt, springen ook naar voor uit de virtuele publieke ruimte als performance stage. Die publieke ruimte getuigt van zichzelf als een liminale ruimte, omdat het sociale relaties herdefinieert, of zich toch anders opstelt dan de sociale relaties in een dagelijkse omgang. De act van het performen zelf wordt gekenmerkt door performativiteit en niet de inhoud, daar komt het eigenlijk op neer. Het gaat over wat plaats vindt in ontologische termen wanneer er gesproken wordt over de transitie die plaatsvindt. Wanneer het begrip transitie wordt aangehaald, dan kan ook gesproken worden in termen van liminaliteit, een experimenteerruimte tussenin waarin die transitie plaatsvindt. In deze concrete context valt daar een antwoord op te geven: wat we zouden kunnen benoemen als de virtuele publieke ruimte, is vanuit dit opzicht een vorm van een liminale ruimte. Daar is echter om deze uitspraak te onderbouwen, een sterkere claim met onderbouwing voor nodig. Die *inter-est* als status, kan concreet gezien worden als een musical persona dat zijn vleugels breder uitslaat en niet louter een identiteit (re)presenteert, maar die identiteit centraal stelt in een complex universum.

Hoewel Philip Auslander op een zekere manier oogkleppen opheeft voor de performance *beyond the live show* duidt hij het concept van het musical persona wel als een liminale plek, als een laboratorium. Een verwijzing naar Victor Turner vindt plaats hierbij. Hij noemt het weldegelijk een een liminaal fenomeen, bijgevolg mogelijks ook een liminale ruimte.¹⁶⁷ Daarbijverwijzend gaat het over de socioculturele conventies die al dan niet bevestigd of omgeploegd worden binnen die performance van liminaliteit. Concreet in Auslanders woorden, is een musical performance:

*“A performance practice through which alternative realities could be enacted and tested.”*¹⁶⁸

Hij heeft het dan concreet gesproken over de ruimte waarin Glam Rock in de jaren zeventig omging met de normativiteit omtrent mannelijkheid.¹⁶⁹ Dat lijkt sterk op een ruimtelijk, spatiaal gegeven, waarin de menselijke interactie wordt heruitgevonden. Het is niet enkel een liminale

¹⁶⁶ Kate Hawkins, “Browsing The Performative: A Search for Sincerity,” laatst geraadpleegd op 1 mei 2017, <http://www.katehawkins.co.uk/images/TEXTS/BROWSING%20THE%20PERFORMATIVE%20-%20A%20SEARCH%20FOR%20SINCERITY.pdf>.

¹⁶⁷ Derek B. Scott, red., *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, (Abingdon: Routledge, 2016), n.p.

¹⁶⁸ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, (Michigan: The University of Michigan Press, 2009), 228.

¹⁶⁹ Ibidem.

ruimte, maar geeft ook aanleiding tot het concept dat tot noch toe niet aangehaald werd: het online musical persona en z'n universum als een vorm van heterotopie. Het verschil is echter dat de lijfelijkheid van de performer het mogelijk maakt om het te gronden in realiteit, want het gaat over sociale normen toegepast op menselijk interactie en relationaliteit, wat ervoor zorgt dat belichaming en gronding in de publieke openbare ruimte de crux is. Het musical persona profileert zich op die manier als een plek waar een gedoogbeleid wordt gevoerd qua experimentatie en normativiteit uitgeschakeld wordt, of op z'n minst op een andere manier geldt. Dat komt ook overeen nog eens met hoe performativiteit en performance als begrippen worden geduid – als de act van het performen als waar een transitie plaatsvindt, en die zich ook in liminale sferen inschuift. Concept bij uitstek hiervoor: de heterotopie.

II.3.4 The performed stage: het online heterotopie genererend musical persona

The performed stage: sociale media. The staged performance: a musical persona. Het musical persona online kan beschouwd worden als een heterotopische virtuele ruimte. De heterotopie is een concept ontleend aan Frans filosoof Michel Foucault, maar wordt ook gehanteerd door socioloog Henri Lefebvre, die een cruciale rol inneemt in het onderzoek naar het performen van ruimte bij Gruber. In *Performing Actual and Virtual Spaces*, is Lefebvre eerder een aanknopingspunt samen met Guy Debord in situationistische traditie, die de herovering van de ruimte aangaat als strategie tegen vervreemding. Foucault bedoelt in zijn publicatie *Des espace autres* (1967), waarin hij de heterotopie z'n plaats geeft, het als volgt: “*ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons.*”¹⁷⁰ De ruimte wordt mythisch genoemd, omdat een deel ervan steunt op een gedachteconstructie, maar tegelijkertijd betreft het evenzeer de reële ruimte. Het is een afgebakende ruimte waarin normen omgekeerd worden of: “*Gegen-Raume, in denen die moralische Normen der traditionellen Räume ausser Kraft gesetzt werden.*”¹⁷¹ De ruimtes gaan uit van een andere regulering van de realiteit, maar onderscheiden zich van de utopie, omdat de utopie veel uitgesprokener onbestemd is. Vanuit literatuurwetenschapper Bart Keunens interpretatie van het begrip onderscheidt zich dan op zijn beurt nogmaals de transgressieve heterotopie en de compensatieheterotopie.¹⁷² De heterotopie kan de plek invullen van een publieke ruimte zo blijkt het, of er kan toch weldegelijk een onderscheid gemaakt worden tussen de private heterotopie en de publieke heterotopie. Het is steeds verbonden met een zekere idealiteit die geponereerd wordt. Heterotopische ruimtes zijn sowieso reële ruimtes, in de zin dat internet een technologisch dispositief is, ondanks ontastbaarheid. Er is een reële factor. Het is geen utopie, want daar onderscheidt het zich van het louter gefingeerde,¹⁷³ net door zijn geworteldheid in een reële sociale ruimte waar het concept van *inter-esse* en *the performed stage* ook naartoe dwingt. Er is ook een tastbare en fysieke stage aanwezig.

Natuurlijk kan de kritiek opgebracht worden dat binnen het begrip van Foucault, er geen sprake nog was van de komst van wat zou ontkiemen als cyberspace. De vraag gooit zich op

¹⁷⁰ Michel Foucault, “Des Espaces Autres,” laatst geraadpleegd 15 mei 2017, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

¹⁷¹ Christa Brüstle, red., *Popfrauen der Gegenwart*, 105.

¹⁷² Bart Keunen, *Ik en de stad: fantasmagorie-, ideologie- en uitopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*, (Gent: Gent Academia Press, 2015), 169 – 181.

¹⁷³ Keunen, *Ik en de stad*, 169.

tafel: betreft het dan geen representatie van een heterotopie, meer dan een sociaal mediaplatform daadwerkelijk een heterotopiefunctie vervullend? Hiervoor zijn meerdere argumenten boven te halen vanuit een preconceptie. Ondanks het benadrukken dat de heterotopie alleen maar bestaat vanwege het gewicht ook van de imaginaire component, is het wederom de gegrondheid in realiteit die ervoor zorgt dat het laveren wordt tussen imaginair en reëel betekenis kan krijgen. Dit onderzoek trekt echter niet als eerste een parallel: sociale medianetwerken zoals Facebook werden echter wel al binnen de studie van de heterotopie getrokken, hetzij gering. *The Heterotopia of Facebook* van psycholoog Robin Rymarczuk laat zich voor een groot deel in met al het voorgaande in het vraagstuk musical persona op sociale media. Alle elementen komen precies terug in die heterotopie, in wat die als concept teweeg brengt:

*“It is exactly at this juxtaposition of reality and image, where the virtual defines the real, that the heterotopia undermines the notion of ‘real’ reality, through undermining the notion of ‘real’ identity.”*¹⁷⁴

Rosa Reitsamer spreekt in haar essay in *Popfrauen der Gegenwart* over het begrip “Pornotopie”, dat een afgeleide is van Foucaults heterotopie.¹⁷⁵ Ze stelt dat pornotopieën die feministisch filosofe Beatriz Precadio definieert ook in de popcultuur bestaan.¹⁷⁶ Reitsamer schreef over de Amerikaanse in Berlijn residerende electroclashzangeres Peaches. Concreet gesproken, behandelt ze de subversief pornografische invulling die Peaches geeft aan haar imago als muzikante. Met haar uiterlijke verschijning online en op podia fluctueert ze tussen mannelijk en vrouwelijk en snijdt ze het issue van queerness aan. Reitsamer schrijft over haar muziekvideo’s in termen van een liminale ruimte opwerpend, waarin ze dus daadwerkelijk gangbare sociale normen en waarden overboord gooit, of ze op z’n minst in vraag stelt door haar performance. De “Pornotopische Raum” die Peaches opzet volgens Reitsamer, contesteert vrouwelijkheid en vrouwelijke seksualiteit als normenkader.¹⁷⁷ En die creëert ze door de invulling van haar muziek, haar muziekvideo’s en zelfs documentaires over haar werk. Deze werden op het hoogtepunt van haar carrière misschien nog uitgezonden op muziektelevisiezenders, maar de praktijk van de muziekvideo is steeds meer een digitaal aanbelangen geworden van YouTube, het videogericht sociale media. Dit zorgt ervoor dat het pad open ligt om dit alles verder te denken, tot ver voorbij het Facebook tijdperk.

¹⁷⁴ Robin Rymarczuk, “The heterotopia of Facebook,” laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, https://philosophynow.org/issues/107/The_Heterotopia_of_Facebook.

¹⁷⁵ Christa Brüstle, red., *Popfrauen der Gegenwart*, 105.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

Hoofdstuk III: Het online musical persona van Mykki Blanco, Lana del Rey & Connan Mockasin



Figuur II , Twitter, 18 april 2017



Mykki Blanco

13 video's

I let my freak flag fly. 1 GLOBE 1 LOVE.

KANAAL

Abonneren

14.805

Figuur III

III.1 Mykki Blanco

III.1.1 *A very volatile young man*¹⁷⁸

Mykki Blanco laat haar persoonlijke leven zien op Instagramstories. Hoewel haar Facebookpagina een patchwork is waar ze de sporen die ze achterlaat op allerlei sociale media verzamelt, is haar gebruik van de Instagramstories functie vrij specifiek. De beelden die de gebruiker op deze functie van het sociale mediaplatform deelt, zijn video's of momentopnames, die 24 uur lang online te bekijken zijn door de volgers, maar daarna verdwijnen. Als sociale media reeds gelinkt wordt met vluchtigheid, dan wordt bij deze applicaties dit aspect nog verhoogd: de inhoud verdwijnt na maximaal 24 uur van het profiel van de gebruiker. Een extra optie is het gebruik op Instagramstories van de livestreamfunctie. Deze feature doet dan ook exact wat hij belooft: een live kanaal voor transmissie opzetten. In tegenstelling tot wat we voorheen als *live broadcast* zagen, betreft het hier dan geen vooraf opgenomen videobeelden die als live worden gepresenteerd, maar een real time beeldverbinding. Blanco is er alvast een trouwe adept van: hij toont zijn appartement in Lissabon, praat tegen zijn volgers via deze weg over problemen en politieke issues, toont hoe hij zich verplaatst en reist, waar hij zich bevindt, laat het publiek zijn nieuwe outfits en accessoires aanschouwen. Instagramstories is een applicatie die kan gebruikt worden op smartphones en tablets, die nauw verwant is aan wat zijn pendant Snapchat reeds voorheen gebruikte. Blanco's Instagramprofiel lijkt meer een dagboek dan een social mediaprofiel die de verkoop van z'n muziek moet bevorderen – hoewel beide natuurlijk erg duidelijk met elkaar in verband staan. Naast de obligatoire affiche met tourdata en aankondigen voor special performances, zijn er heel wat andere marginalia terug te vinden op z'n Facebook, maar even goed op Twitter en Instagram.

Mykki Blanco is het persona dat Michael David Quattlebaum Jr. (°1986) liet ontstaan omstreeks het begin van dit decennium. Quattlebaum is een interdisciplinaire artiest, waarbij het hem of haar eender is of er nu met 'hij' of 'zij' verwezen wordt naar haar naam.¹⁷⁹ Zijn jeugd bracht hij door tussen North Carolina en Californië, waar hij eveneens een introductie kreeg tot het performen als kindacteur. Zelf verwoordt hij dit als een belangrijke input: hij leerde er de dunne en fragiele lijn ontdekken tussen "in-your-faceattitude" en "one-man-show".¹⁸⁰ Een getroubleerde jeugd en enkele omzwervingen later, drong hij het performancemilieu binnen en maakte een letterlijke vlucht van huis, richting New York City en Chicago. In beide steden deed hij een poging om zich het leven aan een kunstschool eigen te maken, maar beide opleidingen vervulde hij niet.¹⁸¹ Zijn belangrijkste artistieke praktijk moet gesitueerd worden ergens tussen performance, poëzie, artistieke interventies en popartiest, zoals hij zich nu voornamelijk onder de naam Mykki Blanco laat kennen. Zelf

¹⁷⁸ "I didn't want to be a rapper," laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/15/mykki-blanco-i-didnt-want-to-be-a-rapper-i-wanted-to-be-yoko-ono>.

¹⁷⁹ "Mykki Blanco challenges gender stereotypes in hip-hop," laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, <http://www.sfgate.com/music/article/Mykki-Blanco-doubles-down-as-he-launches-new-label-6409942.php>.

¹⁸⁰ "Mykki Blanco, Sexual Politics and the Logistical Business Strategies in Independent Music," YouTube video, laatst geraadpleegd op 12 mei 2017, https://www.youtube.com/watch?v=jIBR6CpS_bc.

¹⁸¹ "The multiplicities of Mykki Blanco," laatst geraadpleegd op 4 mei 2017, <http://www.interviewmagazine.com/culture/mykki-blanco/#>.

verwoordt hij zijn huidige positie binnen wat toch wel de populaire muziekcultuur kan genoemd worden, in de mate van het mogelijke misschien zelfs een avant-garde popartiest, als iemand die de contemporaine hip-hop zoals die bekend is als performance medium gebruikt om zijn ideeën mee uit te drukken. “*Hip hop has been the medium I utilize as an interdisciplinary form,*”¹⁸² drukt hij het ook wel anders uit.

Wat zijn muzikale carrière precies betreft, is hij ook vrij duidelijk: het begon allemaal grotendeels met het performen, de muziek volgde later. Hiphopcultuur als kader is van uiterst belang voor z’n artistiek werk, maar opvallend genoeg ving Mykki Blanco aan met het performen van wat zich situeerde tussen *spoken word*, performance en poëzie - wat op vlak van tekst reciteren natuurlijk ook erg duidelijke verwantschap toont met de hiphopcultuur waar hij zich van bedient. Die undergroundachtergrond met betrekking tot poëzie, kan tot op de dag van vandaag getraceerd worden. In het magazine *Dazed & Confused* vertelt hij hoe hij op z’n zestiende begon met een performancecollectief in Raleigh, North Carolina, dat *Paint Unconsciousness* werd gedoopt.¹⁸³ Daar in die pre-Mykki Blanco underground era, wordt meteen duidelijk hoe hij inderdaad heel sterk die performancecomponent draagt. Zijn vaststelling bij die poëzievoordrachten was dan ook: hoe vertaal ik dit op een performatieve manier? Hoe communiceer ik dit?¹⁸⁴ Zijn eerste en tot nu toe enige dichtbundel *From the Silence of Duchamp to The Noise of Boys*¹⁸⁵ werd uitgegeven op 17 juni 2011 door Moran Bondaroff, een New Yorkse galerij.¹⁸⁶ Tekstueel haalt hij voor z’n geschreven werk grote literaire namen aan: “*I always say that Anaïs Nin taught me to use metaphors, Pablo Neruda taught me how to use imagery, and Sylvia Plath taught me how to make my writing succinct.*”¹⁸⁷ Die dichtbundel staat dan ook nauw in verband met het persona Mykki Blanco. Zoals aangehaald in het eerste hoofdstuk, is een literair persona een erg gangbare praktijk en beganer terrein dan het musical persona. Mykki Blanco is ontstaan omdat hij het publiek wou engageren bovenop het loutere gesproken woord. Op dat moment kwam z’n achtergrond in het theater ook weer naar boven. Zo maakt hij bij terugblikken op die periode verwijzingen naar de mosterd die hij zocht bij Antonin Artaud en diens theater van de wreedheid die hij wou belichamen. Met het project *No Fear*, performde hij een handvol shows waarbij hij zijn poëzie bracht bovenop een muur van post-industriële klanken. Hoewel er geen extreme extravaganza aan te pas kwam, behalve dan het theatraal aanbrengen van de tekst zelf via gestiek, werd hier de basis gelegd. Een lang leven was het project niet beschoren, maar de spotlight stond bovenal op Quattlebaum gericht.

Het hiphopkader dat z’n carrière momenteel karakteriseert, is iets wat pas op latere leeftijd uitgewerkt werd. Het was pas toen hij onder de naam Mykki Blanco een persona opzette, dat die richting werd ingeslagen. Mykki Blanco werd een op sociale media (voornamelijk

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ “Mykki Blanco on Poetry,” laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, *Dazed & Confused* online, <http://www.dazeddigital.com/music/article/15748/1/mykki-blanco-on-poetry>.

¹⁸⁴ “*I knew that I was going to have to communicate it in a way that was more like theatre, but then I realised that the poems could translate into songs too.*” “Sexual Politics and the Logistical Business Strategies in Independent Music.”

¹⁸⁵ “From the Silence of Duchamp to Noise of Boys,” Video, laatst geraadpleegd op 2 mei 2017, <https://vimeo.com/16911620>.

¹⁸⁶ “The unapologetic genius of Mykki Blanco,” laatst geraadpleegd op

<http://www.lennyletter.com/culture/interviews/a540/music-monday-the-unapologetic-genius-of-mykki-blanco/>

¹⁸⁷ “Mykki Blanco on Poetry.”

Facebook) uitgebracht underground videoproject. Mykki Blanco inspireerde zich voor deze performance op YouTube video's, die ook wel "hauls" worden genoemd. Hierbij tonen jonge meisjes hun aankopen aan hun kijkers, waarbij ze tussendoor praten tegen hun publiek en zo een vorm van persona opbouwen eveneens – maar met een andere intensiteit dan waar Blanco zich nu in bevindt. Deze eerste video's tonen een 25-jarige Mykki Blanco, die crossdressed en ook zichzelf filmt of laat filmen, waarbij ze activiteiten onderneemt, zoals shoppen, die meisjes van die leeftijd kunnen bekoren. Op dit punt worden er verschillende lijntjes uitgegoid: enerzijds wordt Blanco een it-girl, wat zogenaamd enkel voorbestemd is voor een blanke, upperclass meisjes.¹⁸⁸ In de New Yorkse fashionwereld wordt hij tot een interessant fenomeen uitgeroepen, wat leidt tot samenwerkingen met Italiaanse Vogue en andere belangrijke fashiondesigners. Tegelijkertijd wordt ook de grond gelegd voor hoe we Blanco voornamelijk kennen: the rapping teenage girl.¹⁸⁹ Mykki Blanco is een interdisciplinaire performanceartieste, die nog steeds in het persona heen en weer fluctueert, poëzie voordraagt maar eveneens een platencontract binnenrijft, waarop ze *Riot Grrrr!*¹⁹⁰ invloeden mixt met een traditioneel hiphopkader. In het najaar van 2016 bracht ze, na enkele ep's te hebben verspreid in de voorbije jaren, evenals een duchtige livereputatie, een eerste studioalbum uit op het label !KZ.¹⁹¹ Ondertussen geniet Blanco nog steeds die it-girl status en cultsymbool status van voorheen. Een laatste belangrijk biografisch feit dat nog onder de radar dient gebracht te worden, is de publieke stem die Blanco gaf aan seropositiviteit en HIV. Op 13 juni 2015, na het tekenen van haar huidige platencontract, maakte ze bekend dat ze reeds haar gehele carrière verzweeg HIV positief te zijn.¹⁹² Hierdoor kreeg ze een grote aandacht in de media, een element dat blijft terugkomen in haar performance en persona.

III.1.2 Maybe she was born with it, maybe it's Maybelline? Het proces van het worden.

Gender studies scholar Moa Johansson situeert in de clip *Wavvy* van Mykki Blanco¹⁹³ (geregisseerd door Francesco Carrozzini), in haar onderzoek naar drie verschillende vrouwelijke rappers en het beeld van vrouwelijkheid die ze genereren, hoe Blanco dit dan wel doet:

"She is dressed as a stereotypical, male MC with a baseball cap on backwards, a t-shirt tied loosely around her bare chest and shoulders, and the signature hip-hop bling in her left ear. When checking out the merchandise offered by the dealer, the camera zooms in on Blanco's hands, and shows images of half scraped off, clear blue nail polish on her nails. It's the first tiny detail in the representation of Blanco that marks a process of femininity getting into play, which is accentuated by her rejection of the figurative masculine when answering the dealers "yo man, if your jeans get any tighter yo dick's gonna fall off" with —I don't wanna hear that shit, man."¹⁹⁴ (afb.1)

Uit haar analyse laat ze blijken dat ze dit doet door het constante fluctueren tussen

¹⁸⁸ "Mykki Blanco, Sexual Politics and the Logistical Business Strategies in Independent Music"

¹⁸⁹ "Mykki Blanco on Poetry."

¹⁹⁰ Feministische gegronde muziekstijl

¹⁹¹ "Mykki," laatst geraadpleegd op 14 mei 2017, <http://mykkiblancoworld.com/>.

¹⁹² Facebookpost, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.facebook.com/MykkiBlanco/posts/991532450864962>.

¹⁹³ "Wavvy", laatst geraadpleegd op 15 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=sokeAMDm7mk>.

¹⁹⁴ Moa Johansson, "Werkin' girls – a critical viewing of femininity constructions in contemporary rap" (lic.diss., Södertörns högskola, 2013), 41.

mannelijken vrouwelijk, het constante proces van “doing en undoing”, veruiterlijkend, wat filosofe en gendertheoretica Judith Butlers concept omtrent genderperformativiteit aanhaalt.¹⁹⁵ Johanssons onderzoeksvraag richt zich weliswaar specifiek op representaties van vrouwelijkheid doorheen muziekvideo’s en lyrics van vrouwelijke hiphopartiesten. Ze komt in tegenstelling tot de andere casussen die ze bekijkt, niet tot het spreken van een lichaam, maar ziet Blanco betekenis genereren door middel van het proces van het worden. In haar bewoording werpt het zich niet op in de vorm van “*performed body talk*” als zijnde vrouwelijk en focussend op onderdelen van het lichaam (borsten of vrouwelijke geslachtsdelen), maar toont het de verhulling vanuit haar queer positie.¹⁹⁶ In het vervolg van de clip is een karakteristieke beweging van performen te herkennen van Blanco, die niet eenmalig zal zijn: enerzijds performet ze inderdaad die stereotypische mannelijke MC (afb.2), maar anderzijds performet ze naast die straatscène, in een New Yorkse ballroom in vol Mykki-ornaat. (afb.3) Mykki danst op hoge hakken in uitgebreide make-up en met verschillende pruiken, allemaal elementen die uitermate verbonden zijn met een klassiek beeld van (artificiële) vrouwelijkheid. De abrupte switch tussen beiden, tegelijkertijd ruimte laten voor een zekere vorm van androgyniteit, duiden voornamelijk het constructiegehalte van wat we normalerwijze als vrouwelijk definiëren.

Eveneens in een clip zoals *Coke White, Starlight*¹⁹⁷, geregisseerd door Tristan Patterson, is die dubbelheid waar te nemen. Enerzijds is er het pure, naakte openingsbeeld van Mykki, zonder enige toebehoren in een Grieks kustlandschap. Die cleane opening wordt niet echt doorbroken, maar ingevuld met attributen. (afb. 4) Het proces van aankleden en uitkleden is een vast terugkerend motief in de clips van Blanco. Blanco loopt dramatisch met lange, wapperende jurken door de straat, uitgedost als een tragischere versie van Marilyn Monroe. (afb.5) Dit vertaalt zich in zware gouden make-up, een glamoureuze blonde pruik en loshangende jarretelles. Zonder in te gaan op de suggestieve en hoogstwaarschijnlijk symbolisch beladen inhoud van de clip, kan hier een eerste pijler uitgezet worden, die ook Johansson detecteert: op een zeer Butleriaans aandoende wijze staat de wording, de onvaste grond van het genderconstruct centraal als performance bij Blanco’s persona. Het in beeld brengen van make-up applicatie benadrukt dat expliciet. (afb. 6) Blanco schuift twee of meerdere identiteiten binnen zijn performance over elkaar, zonder een beeld te genereren dat stabiel is noch compleet onsamenhangend. De mannelijke MC vertoont sporen nagellak die er niet horen, de jurk van de perfecte vrouw hangt los over het lijf en doet eigenlijk geen aanspraak op perfectie en benadrukt in tegenstelling de zogenaamd imperfectie van het construct – de aard van de geconstrueerdheid. Dit element van videoclips en algehele aankleding van z’n persona, duidt op het stagen van ontmanteling. Verschillende lagen van identiteit worden over elkaar geschoven, zonder daarbij radicaal separate identiteiten te vormen.

Blanco identificeert zichzelf niet rechtstreeks als een hiphopartiest, mede omdat hij ook andere muziektradities als glamrock en electronica aanspreekt in zijn muziek. Hij linkt zichzelf aan het kader van hiphop, voornamelijk omdat hij het als zijn medium voor

¹⁹⁵ Judith Butler, *Undoing Gender*, (New York: Routledge, 2004), 218.

¹⁹⁶ Johansson, “Werkin’ Girls,” 41-42.

¹⁹⁷ “Coke White, Starlight,” laatst geraadpleegd op 12 mei 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ioMKTWC1wI8>.

communicatie opwerpt. Het waardelabel van “realness”¹⁹⁸ die de hiphop community hanteert, duidelijk gerelateerd aan mannelijkheid, verwerpt Blanco op de hiervoor beschreven manier. Het verwerpen van het begrip zorgt simultaan echter dat het teruggeroepen dient te worden. De manier waarop Mykki Blanco crossdrest en heel duidelijk elementen bij drag cultuur haalt, zorgt ervoor dat de term “realness” uit het Butleriaanse vocabularium moet bovengehaald worden. Het heeft eenzelfde grond, doch een lichtelijke verschillende lading en context. “Realness” wordt door Butler expliciet gelieerd aan de Jenny Livingstone’s documentaire *Paris is Burning*, over de Voguing ballroomcultuur in het New York van de jaren tachtig. Vanuit die context, wordt de term gedefinieerd als “de appropriatie van de attributen van het reële.”¹⁹⁹ Wat we bij Blanco zien opduiken, het omarmen en afstoten van het begrip, benadrukt Butler in haar belangrijke werk *Bodies That Matter*:

*“The contest (which we might read as a “contesting of realness”) involves the phantasmatic attempt to approximate realness, but it also exposes the norms that regulate realness as themselves phantasmatically instituted and sustained. The rules that regulate and legitimate realness (shall we call them symbolic?) constitute the mechanism by which certain sanctioned fantasies, sanctioned imaginaries, are insidiously elevated as the parameters as realness.”*²⁰⁰

Wat hier naar voor geschoven wordt over de Voguing danstraditie, is ook van toepassing op de performance van Mykki Blanco. De kwaliteiten van de heterotopie beduiden net hetzelfde mechanisme feitelijk: het enerzijds appropriëren van de attributen inherent eraan, om het tegelijkertijd te behangen met vraagtekens. Blanco introduceert zichzelf als een jong tienermeisje dat ervan droomt om MC te worden – wat dan ook het uitgangspunt is vanuit dat sociale media videoproject om Mykki Blanco verder uit te werken.²⁰¹ Het houdt ergens een los narratief in, maar het is een ruige schets, een verhaal zonder teleologische lijn of spanningsboog. *High School Never Ends*²⁰² is dan bijvoorbeeld een clip als uitgesproken narratief geheel, dat deels ook aanwezig was in de voorgaande twee videoclippen. Hier slaat Blanco wel een volledige verhaallijn op filmniveau in, waaruit een andere insteek blijkt. De basis bestaat eruit dat ze naar eigen zeggen een moderne invulling geven aan het klassieke Romeo & Julia. Verona wordt ingeruild voor een dorp in Duitsland als setting, en de twee rivaliserende bendes worden neo-nazis en een gezin vluchtelingen, waaronder Mykki Blanco. (afb. 7 en 8) Steven Shaviro haalt in zijn inleiding van *Digital Music Videos* aan dat:

*“In addition, music videos frequently remediate older media contents: alluding to, sampling and recombining, or even straightforwardly plagiarizing material from movies, television shows, fashion photography and experimental art.”*²⁰³

Wanneer we kijken naar die clip van *Highschool Never Ends*, dan zien we hoe zelfs

¹⁹⁸ Giuseppe Zevolli, “When Hip Hop Met Glam,” in *Global Glam and Popular Music*, red. Ian Chapman. (Londen: Routledge, 2016), 178.

¹⁹⁹ Judith Halberstam, *In Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, (New York en Londen: New York University Press, 2005), 51.

²⁰⁰ Judith Butler, *On the Discursive Limits of Sex*, (Londen: Routledge, 1993), 130.

²⁰¹ “I didn’t want to be a rapper.”

²⁰² “High School Never Ends,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=cNGR4ciDmTA>.

²⁰³ Steven Shaviro, *Digital Music Video's*, (New Brunswick: Rutgers University Press, 2017), n.p.

klassieke narratieven, die op zich performatief zijn als representatief symbool voor een heteronormatieve cultuur, kunnen gesubverteerd worden in het aannemen van z'n performatief potentieel en er erg duidelijk een ander verhaal van maken, door een andere performance te laten neerstrijken dan de gewoonlijk aangenomen. Een vrij clichématige aanpak, maar Blanco laat er nog extra sociaal politieke lagen op los door een extreem voorbeeld op tafel te gooien en aan overdramatisering te gaan doen. Op het beeld is duidelijk ook te zien hoe "Mykki Blanco in" wordt weergegeven (Afb. 9) – erg frappant, gezien inderdaad een andere figuur, met andere kenmerken doch duidend op universaliteit wordt ingeschoven in dat verhaal. Mykki Blanco als persona wordt ingeschoven in een ander narratief, waardoor de performatieve details van een jarenlang overgeleverd narratief gesubverteerd worden. Mykki Blanco brengt zich, op gelijkaardige wijze waarop Phelan duidt dat het zelf in een representatie van de vrouw wordt ingebracht, in in een kentering van een eeuwenoud Shakespeare narratief. De "insertion of the self" die Phelan situeert bij de selfie zit in dat shot verweven op zekere manier, als indicatief detail.

De recente videoclip voor *Loner*²⁰⁴, trekt het nog een stap verder, door expliciet verdoken mechanismes op tafel te gooien als artistieke strategie. Met het nieuwe album koos Blanco er echter voor om iets anders te performen, voornamelijk ook in de randfactoren van de videoclip zelf als medium. Shaviro haalt wederom in zijn pleidooi voor de analyse van videoclips aan, hoe ze strikt gesproken overbodig zijn voor de muziekpuristen –het zijn maar commerciële akkefietjes – en hoe deze status als vorm van marginalia, hen ook een vrije ruimte schept waarin kan geageerd worden op een manier die vrije inventie bevordert.²⁰⁵ Ze ontspringen als het ware de dans van de strikte norm waarin muziek, zowel commercieel als musicologisch autonoom in verwickeld zit en zitten anderzijds in een vrijruimte ingeplant. In deze videoclip wordt een compleet ander universum uit de doeken gedaan, eentje die doordrongen is van virtual reality versus de esthetiek van porno die helemaal niet zo ver uit elkaar blijken te liggen. (afb.10) Het simulacrumeffect van sociale media worden bevestigd, maar het geheel zit toch nog altijd in een zekere realiteit verankerd. Door deze videoclips, wordt al duidelijk hoe de performance niet louter een illustratie is van de muziek die Blanco maakt. Hier brengt ze haar persona tot stand, de performance waarmee ze een boodschap wil brengen, niet louter muziek makend in de enge zin van het woord. Ze legt ook het mechanisme van haar persona op nog een andere manier bloot, door expliciet duidelijk te maken dat ze de video reaset op Pornhub, een van de grootste pornosites waar meerdere schandalen over bestaan, evenals kledingmerk Nicopanda:

*"A collaboration with Pornhub and Nicola Formichetti's Nicopanda, the video is a sensual meeting and juxtaposition of hyper-reality and surrealism; textures that you can almost feel collide with digital grain as Mykki Blanco's earthy baritone merges with Jean Deaux's dreamy backing vocals – symbolizing the disconnect between soft-beneath-your-fingertips reality and the intangible virtual world."*²⁰⁶ (afb. 11 en 12)

De videoclip voor *Loner* wordt daardoor een soort van zelfreflectie: het musical persona dat verankerd zit in een online performanceklimaat, die op de extreme vormen van simulacrum

²⁰⁴ "Loner," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=IbPWe24jQ9A>.

²⁰⁵ Shaviro, *Digital Music Video's*, n.p.

²⁰⁶ "Mykki Blanco's Sensual Ode to Reality in the New "Loner" Music Video," laatst geraadpleegd op 12 mei 2017, <http://www.papermag.com/watch-mykki-blancos-2104865517.html>.

en spektakelmaatschappij gaat doordenken vanuit het botvieren van de dubbelzijdige invulling van het performance als gegeven. De organizationele performance *meets* culturele performance. Het wordt een vreemdsoortige combinatie, omdat de inhoud van de clip reeds parallellen begint te vertonen met hoe de heterotopie als concept werd gedefinieerd. De tegenstelling tussen het fysiek voelen, wordt uitgespeeld ten opzichte van de ongebreidelde expansieve mogelijkheden van het scherm. Maar eveneens wanneer het authenticiteit betreft en het aanklaarten van die notie als onbestaande of alvast weinig waardevol: hij brengt praktijken openlijk aan het daglicht die niet bon ton zijn. Het wordt mogelijks niet als authentiek en valabel beschouwd binnen zijn kader om openlijk toe te geven met sponsors te werken die commerciële doeleinden voor ogen hebben, wat Blanco hier wel expliciet doet. De performanceterminologie in zijn veelduidigheid aan begrip krijgt hierdoor een concretere invulling binnen de algehele performance van Blanco: hij communiceert zijn inhoudelijke boodschap via een belichaamde praktijk, maar geeft ook toe aan die andere performancelogica vanuit dit opzicht.

Het pijnpunt dat Reitsamer in haar analyse van Peaches aansnijdt, is het feit dat ze aan een soort van zelfseksualisering kan doen in haar performances in video's. Mykki Blanco zet gelijkaardige mechanismen in gang wat betreft geslachtsbinariteit deconstrueren en normen openscheuren, waarvoor hij ook officieel beeldmateriaal met een andere waardeaanname inschakelt, namelijk *Tour Diaries*: Youtube filmpjes waarbij artiesten als in een reality show tijdens het dagelijkse leven op tour worden gevolgd, evenals andere persoonlijke beelden. Zo laat Mykki bijvoorbeeld zien in haar "*Berlin Tour Diary – deadHype*" die ze publiceerde begin 2017²⁰⁷, hoe ze in een tweedehandswinkel wordt aangesproken (of eerder aangevallen) vanwege het passen van trouwjurken. Vanuit het persona Mykki Blanco dat uitgedragen wordt in die documentaire, kunnen we stellen dat het een vorm van "*productive vulnerability*" is, een term die schrijver en performer Amrou Al-Khadi introduceert, vrij naar Judith Butlers recente aandacht voor de staat van kwetsbaarheid.²⁰⁸²⁰⁹ Binnen het artistieke universum van Blanco wordt een omkering gemaakt van de kwetsbare positie waar ze als gay man in drag, een term die ze zelf niet zou onderschrijven waarschijnlijk, normaliter in een heteronormatieve maatschappij zou ingeplaatst worden. Dat gebeurt via die performances in clips bijvoorbeeld, die ook geen utopische indruk geven. In het korte fragment in het tourdagboek vindt wederom een omkering plaats: Blanco valt de winkelbediende heel erg sterk in haar schoenen staand aan vanuit haar positie dat ze onverklaarbaar gedrag vertoont. Net doordat het gedeeld kan worden op sociale media en inherent onderdeel wordt van de performance van Mykki Blanco, wordt een omkering bewerkstelligd. Het wordt gepresenteerd onder het format van *the daily life of*, een dagelijkse gradatie van performativiteit ook dus.

Ook live bestaan haar wilde performances die vaak weinig van de performancesruimte

²⁰⁷ "Mykki Blanco – Berlin Tour Diary – deadHYPE," laatst geraadpleegd op 13 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=EMhQgU80IEA>.

²⁰⁸ Amrou Al-Kadhi, "Productive Vulnerability: Mykki Blanco and Cakes Da Killa's queering of Hip-Hop," laatst geraadpleegd op 22 april 2017, <http://www.theinklingmag.com/ink-other-animals/productive-vulnerability-mykki-blanco-and-cakes-da-killas-queering-of-hip-hop/>.

²⁰⁹ Judith Butler, "Rethinking Vulnerability and Resistance," laatst geraadpleegd op 22 april 2017, <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf>.

overlaten, uit het deconstrueren van de constructie die ze optrok en zo veel mogelijk grijze vlakken van verwarring laten verrijzen. Wat bijvoorbeeld reeds zo sprekend was uit het detail van de nagellak aan het begin van de clip *Wavvy*, wordt ook doorgevoerd in haar live performances en dj-sets. Op haar Instagramstories, die later nog aan bod komen, blijkt één van de verschijningen van Mykki Blanco er een in trouwjurk en met tiaria te zijn. De queeste is hierbij echter niet een perfecte benadering van een dragqueen neer te zetten, integendeel. De outfit is een gebruiksinstrument tijdens de uiterst wilde en uitbundige performances waar Blanco garant voor staat. Eerder dan een kostuum dat in ere dient gehouden te worden, wordt ook dat element van imagoconstructie gedeconstrueerd. Hetzelfde kan gezien worden bij de pruiken waarmee Blanco zich steevast toot: gedurende performances verdwijnt de outfit gradueel. De artieste verzet zich dan ook enigszins tegen het label drag en maakt een onderscheid met crossdressing.²¹⁰ Ze verheerlijkt de constructie en kerft in het begrip authenticiteit, louter door haar performances gesitueerd in videoclip, evenals in live performances. Maar vanuit dit opzicht, is de component sociale interactie die zogenaamd in sociale media vervat zit aangeboord. YouTube als performanceplatform schuift zich al in in de online publieke ruimte, maar wat gebeurt er op sociale media dan concreet?

III.1.3 It's 2011 and it's time for like new shit all the time²¹¹

Reitsamer analyseert nog hoe een popartieste een heterotopie consitueert aan de hand van muziekvideo's in een online klimaat. Aan de hand van interviews en 'publiek' vertoon, kunnen we na de analyse van social media, selfies en self-fashioning ook andere invullingen een plaats geven: performances van en performatieve praktijken gelinkt aan een musical persona, zouden wel eens op andere plaatsen die als gemeenschappelijke goed worden beschouwd, kunnen opduiken. Vanuit deze net geschetste evolutie, wordt reeds de aanstoot gegeven naar Blanco's gegrondheid qua performance in sociale media. Eveneens de videoclips lijken te getuigen van die extensieve wortel aan performance die in sociale media als presentatieplatform gegrond zit. Zijn persona zou nooit bestaan hebben op de manier waarop het nu geconcipeerd wordt, indien er geen sprake zou geweest zijn van een social media underground videoproject waar alles mee begon. Ze mag dan wel uitspreken dat hiphop het medium is waarmee ze communiceert, evenzeer sociale media zijn dat. Eveneens de videoclips waarnaar verwezen werd en die besproken werden in het vorige segment, getuigen van de performances die grotendeels in de virtuele ruimte dienen gesitueerd te worden. De online praktijken van de artieste stoppen niet bij die videoclips of live performances, integendeel. Er zijn verschillende componenten die besproken kunnen worden in relatie tot Mykki Blanco en online performativiteit.

III.1.3.1 Instagramstories

Het beeldmateriaal van Blanco dat tot nu toe besproken werd, kan gezien worden als een verlengde van zijn visie die hij performet door zichzelf op een podium en voor de lens te plaatsen. Die selfperformance gaat in zijn geval ook verder, zo ver dat hij ook nog andere lenzen en performanceplatformen tevoorschijn tovert. Op deze manier kan gezien worden hoe een banale

²¹⁰ "mykki blanco is the most compelling rapper of his generation," laatst geraadpleegd op 23 mei 2017, https://i-d.vice.com/en_gb/article/mykki-blanco-is-the-most-compelling-rapper-of-his-generation.

²¹¹ "Mykki Blanco, Sexual Politics and the Logistical Business Strategies in Independent Music."

Iphonecamera het verlengde wordt van een overstijgende visie, iets dat een bijna fantasmagorische kwaliteit krijgt. Eén van die plekken op sociale media waar Mykki Blanco uitbundig terug te vinden is, is die tijdelijke beeldverspreiding die plaats vindt op sociale media applicatie Instagram. Een van de gelegenheden die te zien was op Instagramstories, was de opening van het Brusselse *Kunstenfestivaldesarts*, waar Mykki Blanco geprogrammeerd stond voor een nachtelijk concert, evenals voor een poëzieperformance tijdens het diner van het avondvullende programma *Beyond The Codes*.²¹² Die avond werd ook duidelijk hoe een deel van de performance van Mykki Blanco nog altijd, in diezelfde ruimte en tijd aanwezig, gezocht dient te worden op haar Instagramprofiel, en niet alleen op de fysiek aanwezige Bühne in dezelfde ruimte.

Eerst en vooral is de live performance van Mykki Blanco een op zichzelf staande entiteit, maar de doorsnee toeschouwer wordt nogal snel in een staat van verwarring geduwd zonder die nuancering van vele online gegenereerde lagen van zijn performance. Tijdens en voornamelijk na de performance, wordt het sociale mediabestanddeel van Blanco aanzienlijk aangevuld. The teenage rapping girl schrijdt nog voor haar eigen act van de imposante marmeren trap in het Brusselse Dynastiegebouw, om vooraan bij enkele fans te komen dansen. Deze gulheid tegenover de komt echter niet zomaar uit de lucht vallen: Mykki, het mediageile meisje en de zelfgeproclameerde it-girl, haalt haar smartphone boven en speelt die door aan een van haar medewerkers. Er dient gefilmd te worden. Voor de live aanwezigen is er weinig aan: Blanco komt dansen tussen haar fans. Wie de Instagramstories ziet daartegen, krijgt een compleet andere performance te zien. (afb. 13 en 14) Blanco laat zich als prinses in de omgeving van het festival gelden. De hantering van het beeld is dubbel. Enerzijds laat Mykki Blanco zich, zoals hier in deze voorbeelden te zien is, gewillig filmen, waardoor er een tweespalt ontstaat, waarbij twee momenten van performance bij elkaar komen. Het is als het ware een exacte illustratie van Debords spektakelmaatschappij, zonder daarbij de zware lading van negativiteit over te nemen. Blanco performet als zijnde Mykki Blanco, fysiek daar aanwezig in die ruimte en in een gelijk tijdsframe met de andere fans. Tegelijkertijd performet ze ook hoe ze daar aanwezig is, in dat tijd- en ruimtframe voor een camera, waar ze zelf vat op heeft, die ze zelf kan dirigeren, nog veel meer dan de blik van de live aanwezige toeschouwer.

Het is een voorbeeld van wat in termen van al het voorgaande, weldegelijk kan beschouwd worden als een essentieel onderdeel van een gespleten online performance, waarbij Blanco al dan niet bewust met heel wat performatieve elementen speelt. Het zou vreemd zijn om de live performance en die online performance los te koppelen, want ze voeden elkaar. Hetzelfde geldt voor de andere beelden die Blanco deelt op hetzelfde medium. De beelden variëren heel erg: het lijken achteloze snapshots van de omgeving waar de artiest zich op dat eigenste moment in bevindt. Tegelijkertijd is het een staged performance, omdat de artiest zelf de camera hanteert, en met deze beelden definitief de grens tussen persoonlijk en publiek leven overschrijdt, of daar toch allusie op maakt door het eigenlijk voor zichzelf als een artificiële lijn uit te maken waar het ene begint en het andere stopt. In mijn bachelorthesis haalde ik ook aan hoe de grens tussen publiek en privaat volgens filosoof William Egginton op zich al een theatraal mechanisme is.²¹³ De self-fashioning dringt door tot

²¹² "Beyond the Codes: A night of Travelling beyond Thinking," laatst geraadpleegd op 7 mei 2017, <http://www.kfda.be/assets/3881>.

²¹³ William Egginton, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. (Albany N.Y.: State University of New York Press, 2003), 146.

op een niveau waarbij het voor Blanco mogelijk wordt om alle elementen die bijdragen tot z'n persona op de manier die hij voor ogen heeft, in beeld te brengen. Beelden delen van zijn reizen, bijvoorbeeld in Griekenland, tonen bijvoorbeeld als een externe lens aan hoe hij kan kijken naar de wereld – hij deelt zijn visie met de wereld op deze manier. De vormgeving is een vorm van self-fashioning die inherent performatief is. “*The world's a stage*” krijgt op die manier nog een andere invulling, die van de *performed stage* en niet enkel de *staged performance*. In die *performed stage*, kan de blik ook weer naar het zelf gericht worden door de *front-face camera*, wat op Instagramstories vaak het geval is. Voor Blanco is deze functie dan ook de ideale gelegenheid om volledige looks die hij incorporeert te tonen aan het publiek. Het geheel wordt naar buiten gekeerd vanuit de mogelijkheid de blik van de kijker te controleren en het de aanneming van een performance te geven. Het sluit aan bij de fantasmagorische kwaliteiten van objecten die Bart Keunen ziet opduiken vanaf de prille moderniteit, zoals hij ook verwoordt in zijn boek. Alles wat in de wereld staat, wordt als het ware opgeladen met een performativiteit die kan ontluiken.²¹⁴

III.1.3.2 Selfie Queen Blanco

Quattlebaum bliest ook expliciet leven in Mykki Blanco aan de hand van een imitatie van “haul video's”. Aan dat specifieke internetfenomeen dat een inspiratiebron was, hangt ook een gelijkaardige vraag omtrent agency over een camera vast, die gesteld wordt in verband met de selfie als fenomeen. Dat correspondeert met de manier waarop Blanco, de webcam camera hanteert om poses aan te nemen en als performance aan te brengen. Zowel op Facebook, Twitter als Instagram zijn selfies van wat Blanco aanbrengt als “looks” talrijk aanwezig. (Afb 15 en 16) De selfie, zoals we zagen, zorgt ervoor dat het volgens Peggy Phelan mogelijk wordt om de geladenheid van de blik te onderzoeken en te bewerken. Daarmee wordt exponentieel uitgebreid op de pijnpunten die Cindy Sherman in haar performance art aanhaalt. Phelan duidt de praktijk van Sherman als “*inserting her own image into mainstream visual culture to underline the porosity of the border between self and representation*.”²¹⁵ Net door de manieren waarop Mykki Blanco zich heel erg duidelijk vorm geeft, zonder daarbij een gooi te doen naar perfectie, maar het assemblagekarakter van zijn uiterlijk botviert, doet hij net hetzelfde. Hij haalt de stabiliteit uit het statische karakter van heteronormativiteit als kenmerkende representatie voor de westerse samenleving. Die perfectie wordt niet in het minst gestaged in stereotypie beeldvorming met betrekking tot vrouwelijkheid. En dat kan hij doen door net zoals Sherman, zelf de camera te controleren zoals Phelan het verwoordt, maar tegelijkertijd ook te performen als het object voor de blik van de kijker.²¹⁶ Centraal in die selfies en andere zelfgegenereerde beelden via sociale media en mobiele applicaties, is de rol die kledij en kostumering speelt. Mykki Blanco verwoordde zelf al dat ze opgepikt werd als New Yorkse it-girl, een betekenislaag die nog steeds aanwezig is in haar personaperformance. In een van haar berichten op Twitter, maakt ze een samenvatting van wat ze zelf noemt “*How to turn a look*”.²¹⁷ In zes verschillende foto's, toont ze een look, een geheel aan make-up, kapsel en kledij plus pose die een performance neerzet in haar termen. Het is een verzameld werk dat ze via Twitter

²¹⁴ Keunen, *Ik en de stad*, 73.

²¹⁵ Phelan & Farmer, “The Selfie as a feminist act.”

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Twitteraccount van Mykki Blanco, laatst geraadpleegd op 29 april 2017, <https://twitter.com/MykkiBlanco/status/857860099477565440>.

communiceert, maar die “looks” zoals ze ze noemt, staan op ieder sociaal medianetwerk te pronken. Het zijn essentiële elementen voor het online persona Mykki Blanco.

Tot nu toe namen we het belang van kleding nog niet concreet in acht, hoewel de term self-fashioning dat vrij voor de hand liggend wel impliceert. In een filosofisch gecapteerd gesprek tussen Roland Barthes, Jean Duvignaud en Henri Lefebvre over mode in 1980, wordt geïdentificeerd hoe mode zowel uit een element van innovatie als conformiteit bestaat. Lefebvre verwijst naar mode als interessant omdat het zich ook richt op genderidentiteit en het poseren van hier heteronormatief gezien, de twee geslachten ten opzichte van elkaar.²¹⁸ De nood voor theatrale in het leven komt tot uiting in die kledij – eigenlijk wat het self-fashioning dat we eerder bespraken ook aangeeft. Lefebvre concludeert met het idee “*Let’s not forget that fashion is a game. Getting dressed up is wanting to play.*”²¹⁹ Hij alludeert hiermee avant la lettre op wat grote realitysterren zoals Kim Kardashian²²⁰ doen: het zelf dat “gefashioned” wordt en het “fashionen” van het zelf. Mykki Blanco is wars van het narcisme, maar gebruikt het net als die reality sterren als een schijnbaar veerkrachtige tool. Elementen die we toeschrijven aan de modewereld, zoals kapsels, outfits en uitvoerige make-up, schuiven zich als element van een totaalbeeld op een performed stage in, waarmee de performed stage terug wordt gebracht op de publieke ruimte. Die publieke ruimte staat in relatie tot ideeën over mode, gezien self-fashioning daartoe behoort. Via kledij is het mogelijk om in een publieke ruimte normen te subverseren, diezelfde aanname kan parallel via een scherm ook gemaakt worden. Op een trein kijkt een groot deel van de reizigers geregeld naar een door sociale media beheerst scherm, waardoor al die blikken die in de publieke ruimte rondzwerven plots daar gelijktijdig op gericht zijn, hoe clichématig dat ook mag klinken. Daar komt de gemeenschappelijke blik weer samen, nog in het midden latend of dat effectiever dan mogelijkheid geeft tot een oprechte interactie in de zin van het woord dat het mogelijk wordt om een stage of appearance te worden, een liminale tussenruimte die performatief waardevol is. De publieke ruimte is een stage of appearance voor de identiteit, die wordt opgebouwd uit kledij inderdaad, hetzelfde geldt voor de online ruimte, waar nu nog veel minder aan externe factoren moet worden gedacht.

III.1.3.3 Gender en queer politics: The Facebook Discussions

Tot nu toe zijn het allemaal manieren van immersie, waarin de kijker betrokken wordt in de simulatie van een persoonlijke relatie, maar waar getwijfeld kan worden over de performance als een ontmoetingsplek, een publieke ruimtelijke performance, ondanks dat het concept al meerdere malen werd aangebracht als locus voor de handeling. Sociale media volledig gelijkstellen aan de publieke ruimte is gevaarlijk terrein, er zijn essentiële verschillen maar evenzeer belangrijke parallellen. Wanneer Mykki Blanco een post maakt op Facebook, gebeurt het vaak dat hij genderissues aansnijdt, waarbij hij een gevat standpunt inneemt en daaropvolgend een interactieve discussie ontstaat op Facebook of Twitter. Die discussie gebeurt op het profiel van Blanco, vanuit zijn persona. De aanname van een performed stage wordt ook geopend richting het publiek: ook zij kunnen expliciet in interactie gaan en van de performatieve praktijken van sociale media gebruik maken. Het eenrichtingsverkeer wordt

²¹⁸ Roland Barthes, *The Language of Fashion*, (Londen: Bloomsbury, 2013), 84.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Amerikaanse realityster en bekend Instagrammer met 100 miljoen unieke volgers.

hier helemaal buiten kijf gezet. Het discursief performatieve element kan hierbinnen gesitueerd worden – deze discussies vanuit het punt van Blanco als persona kunnen bekeken worden als een vorm van performatief schrijven vanuit die personaperformance.

Donderdagavond 20 april 2017 laaide bijvoorbeeld nog zo'n discussie op op het Facebookprofiel van de artieste. (afb. 20) De discussie die de performer uitsprak, haalde de problematische status van cis-gendering aan en hoe dit vanuit de privé-klacht die Blanco had ontvangen, niet correspondeert met de problemen die de zwarte queer gemeenschap moet aanvechten. De commotie ontstond omdat Blanco aanvankelijk het privébericht, samen met de profielgegevens van de betrokkenen, openbaar gedeeld had met commentaar. Vanuit dat opzicht, is het weldegelijk Blanco als persona die spreekt, gezien het persona een zeer ambigue positie inneemt die zoals we ondertussen al konden uitvissen, niet louter het muzikale luik aanhangt. Daaruit ontstond een verhitte discussie, waarin verschillende fans reageerden, met uiteenlopende reacties: de één dreigde ermee niet langer Blanco te volgen, de anderen zetten haar gedachtengoed sterkte bij. Puur focussend op wat er op dat moment aan performatieve potentialiteit schuilgaat in dit alles, is het feit dat een discussie wordt opengetrokken, die zich ent op de reële publieke ruimte. Het probleem dat Blanco op tafel wil gooien, is een reëel maatschappelijk issue, maar asserteert ze vanuit haar online musical persona – dat ook haar eigen persoonlijke precare positie als zwarte queer persoon omhelst. Die Facebookdiscussies, die dus door het zogenaamde persona worden ondernomen en niet specifiek onder de naam Quattlebaum, veronderstellen een opening naar het publiek. Het duidt op het politieke en sociale engagement dat vervat zit in Mykki, maar de vraag stelt naar in hoeverre het ook een assemblageelement is, en wat de implicaties in het grijze veld tussen heterotopie en vertaling naar de reële ruimte zijn. Tot slot kan in dat luik ook nog de veel gedeelde video aangehaald worden van Mykki die het gedicht *I want a Dyke for President* van activiste Zoe Leonard reciteert, in vol Mykki ornaat. Omstreeks de presidentsverkiezingen in Amerika in het najaar van 2016, was dit een zet van het persona Mykki Blanco. In de beschrijving van de YouTubevideo, die op het kanaal van het magazine Dazed&Confused kwam, staat dan ook te lezen "*performed by Mykki Blanco.*"²²¹

²²¹ "Mykki Blanco recites 'I want a Dyke For President – A film by Adinah Dancyger,'" laatst geraadpleegd op 10 april 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=y6DgawQdSIQ>.



lanadelrey 

Volgend



265 berichten

8mln volgers

206 volgend

Lana Del Rey Subversive www.lanadelrey.com

Afb IV

III.2 Lana del Rey

III.2.1 *Fake it 'til you make it?*

“Hi guys, I just wanted to let you know that we are headed to Texas tomorrow, to play a little show.” (Afb 19) Lana del Rey filmt zichzelf, met de selfiecamera op haar telefoon, om de boodschap over te brengen aan haar fans dat ze een kleine show speelt in de Apple Music space ter gelegenheid van het SXSW festival in Austin. Niets speciaal, ware het niet dat ze zich bedient van een directheid in benadering en tegelijkertijd een opmerkelijke historische afstand wat betreft esthetiek. Zowel de styling van de zangeres zelf, als de kleurfilter die ze gebruikt in het filmpje laten het uitschijnen alsof ze rechtstreeks uit een vervlogen stadium van de muziekgeschiedenis gestapt is. Het voorbeeld dat dateert van het voorjaar van 2017 is geen alleenstaand geval. Lana del Reys Instagram feed bestaat voor het grootste deel uit snippets, meerbepaald korte videofragmenten gedeeld op sociale media. Ze bedient zich niet op dagelijkse basis van de techniek, maar die korte videoclipjes blijken haar verkozen manier om Instagramcommunicatie mee op te zetten.

Lana Del Rey is de artiestennaam waaronder de jonge Amerikaanse popartieste Elizabeth Woolridge Grant het internet en zijn publiek heeft veroverd. Ze startte als jonge singersongwriter in de underground scene van New York, eveneens na een zogenaamd getroebleerde jeugd en een studie metafysica aan Fordham University. Uiteindelijk rijfde Del Rey een groot platencontract binnen in 2011 bij Polydor en Interscope records.²²² Daarna was *the road to the top* een race: vijf jaar en enkele albums later is ze nog steeds een graag geziene popartieste, die zich verwijderd heeft van een mogelijke toekomst als one hit wonder. Het grote succes daalde neer over de ster wanneer haar *Born To Die* album op 27 januari 2012 ter wereld kwam, nadat haar single *Video Games* reeds viraal ging op het internet. Niet het minst opvallend was de videoclip die het nummer vergezelde: een ogenschijnlijk onhandig gefabriceerde compilatie van webcamposes van Del Rey die qua uitstraling reminiscenties oproept aan oude filmsterren en door nostalgische toets samenhangende videobeelden. Die single was echter niet haar eerste poging om het grote publiek te bekoren, ze was een oude bekende in de New Yorkse underground scene. Tijdens die periode legde ze zich onder verscheidene pseudoniemen toe op haar muzikale carrière. Getuige daarvan zijn verschillende nummers en performances van die tijden, die wijdverspreid terug te vinden zijn op het internet onder de artiestennamen Lana del Ray, Lizzy Grant of May Jailer. Sommigen betwisten of die video's al dan niet moedwillig voor het grabbelen liggen op het wereldwijde web. De pseudoniemen waaronder Del Rey voorheen haar muziek presenteerde, tonen ook aan hoe Lana del Rey maar Lana del Rey werd bij de introductie van haar vintage ingeklede musical persona. Hoewel er beweerd wordt dat ze steeds die jaren zestig esthetiek emuleerde in haar imago, tonen oudere beelden van performances dat toch in geringere mate.²²³

In muzikale termen, doorliep de zangeres een goedgevulde carrière in die periode sinds 2011. Ondertussen verschenen drie verschillende albums: haar debuut *Born to Die*, opvolger

²²² Jessica Hopper, *The First Collection of Criticism by a Living Female Rock Critic*, (Chicago: Featherproof Books, 2015), 45.

²²³ Ibidem, 46.

Ultraviolence, en *Honeymoon*. Bij het schrijven van dit onderzoek staat ze op het punt een nieuw album de wereld in te werpen, namelijk *Lust for Life*, waarvan het debuut gepland staat in de zomer van 2017. Del Rey evolueerde van een van de zoveel eendagsvliegen naar een heus kunstpersona die een volledig universum rond zichzelf wist uit te bouwen in een relatief korte periode. Naast die officiële albums, releasete ze ook enkele films, *Tropico* in 2013 en *Ride* het jaar voordien, beide films die nummers van haar albums beeldende body geven. Theaterwetenschapper aan de Freie Universität Berlin Pinto Vinto, plakte de term “*Kunstpersona*” op het fenomeen Del Rey²²⁴, wat veelzeggend is voor de mythe die gelinkt zit aan de Amerikaanse zangeres. Essentieel wanneer over het persona van de artieste wordt gesproken, zijn de vele connotaties met andere muzikale en artistieke vrouwen die ontwaard worden.

III.2.2 Authenticiteit als waardelabel: de vuurtoorts genaamd ‘*cause life imitates art?*’

In het nummer *Gods & Monsters*, een van de singles op de *Paradise Edition* van haar debuutalbum exclameert del Rey het maar al te uitbundig, vrij naar de uitspraak van Oscar Wilde: “*life imitates art.*” (*far more than art imitates life*).²²⁵²²⁶ Terugvallend op het schema van Auslander over personavorming, kunnen we stellen dat de lijnen van Del Rey inderdaad getuigen van een zeer vage afgelijndheid. Die moeilijk te definiëren grens is dan ook het grootste blok ter contestatie van haar werk. De notie van authenticiteit heeft zowel haar persona gemaakt en gekraakt, een beweging die erg karakteristiek is voor wat ze specifiek doet bij het performen van haar persona. Over Del Rey als artieste werd heel wat gedebatteerd in termen van echtheid. Het concept *realness* komt bij haar zowaar eerder op de proppen dan bij Mykki Blanco, die concreter gelinkt zit aan de contexten waarin het concept gegrond zit, zoals hiphop en drag. De kritiek op de *realness* van Del Rey slingert een andere kant uit en betreft een betwisting van haar authenticiteit, de vuurtoorts die erg vaak haar richting werd uitgeworpen in het verleden.

Allereerst is er het uiterlijk van Del Rey dat voor problemen zorgde. In populaire media werd de zangeres aangevallen voor het feit dat ze haar lippen chirurgisch zou hebben gemodificeerd, met oog op haar carrière. Vandaar wordt dan vaak de sprong gemaakt naar haar verleden: de meerdere pogingen en hervormingen om succes te boeken, worden als inauthentiek en geconstrueerd beschouwd: vrij paradoxaal bij de aanname dat iedere artiest beslissingen neemt of laat nemen door instanties in de muziekwereld. Hoewel Lana del Rey eveneens verstrengeld zit met de notie van authenticiteit in haar performancepraktijk die zich ook online situeert, beduidt het gezien de context - geen queer rapper zoals Blanco- een volledig andere invalshoek. De receptie ervan alvast is beduidend tegenstrijdig, gezien ook hier wederom authenticiteit als norm in de ring wordt gegooid, maar er een ander gevecht wordt uitgevochten. Hoewel Del Rey overduidelijk een product is dat voortgebracht werd door

²²⁴ Vito Pinto, “Geboren um zu sterben. Lana del Reys melodramatischer American Dream,” in *Popfrauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, red. Christa Brüstle. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015)

²²⁵ Lana Del Rey: *Born to Die; Paradise*. Santa Monica, California, Polydor/Interscope Records, 2012.

²²⁶ Oscar Wilde and Percival Pollard. *Intentions: The decay of lying, Pen, pencil and poison, the critic as artist, the truth of masks*. (New York: Brentano's, 1905), 10.

de muziekindustrie en niet uit het niets opdook, was er bij het begin van haar bekendheid toch sprake van een heuse heisa omtrent haar persona. Het koppelt enigszins terug aan de Tweet van Shaviro over de moeite die Del Rey ondervindt om uit haar goedgecreëerde persona te stappen. De internetrelletjes rakelden rond haar debuut de desastreuze performance op het programma *Saturday Night Live* in 2012 op.²²⁷ De zangeres zou tijdens deze tv-show een ongeloofwaardigheid wat betreft performance tentoon gespreid hebben. In feite kunnen we haar persona als een assemblage van verschillende elementen beschouwen inderdaad, zoals we het begrip reeds eerder aanwenden. De assemblage is een *contradictio in terminis*: langs de ene kant wordt verwacht dat deze een geloofwaardige eenheid voortbrengt, de andere zijde van de munt kan moeilijk anders dan benadrukken dat het een ineenwerken van verschillende doelmatig artistieke elementen is, artificieel en door realiteit ingegeven, fictie meets reality. Letterkundige Cathérine Vigier haalt in haar essay genaamd *The Meaning of Lana del Rey* aan hoe inderdaad haar geconstrueerde persona niet altijd even enthousiast weld onthaald:

“The backlash against this assemblage—backlash from bloggers and Internet users, but also, significantly, in the New York Times and other mainstream print media—focused on Del Rey’s surgically enhanced lips and her false retro look, which outraged many who believe art is synonymous with authenticity. The arguments were that this Lana Del Rey lacked talent and was simply the product of a corporate marketing machine. Her millionaire daddy, Robert Grant, was said to have bankrolled her rise to fame.”²²⁸

De grote negatieve lading die Del Rey als artieste over zich heen kreeg, had inderdaad te maken met haar familiale achtergrond, evenals haar duidelijk traceerbare roots van pogingen voorheen om de muziekwereld te veroveren. In die kritiek, hoort Vigier letterlijk de echo van filosoof Theodor Adorno in de traditie van de Frankfurter Schule, die zich toelegden op de betekenis van populaire cultuur in de eerste helft van de twintigste eeuw. Kort door de bocht zagen ze dat populaire cultuur de lijm van de westerse samenleving was geworden ter vervanging religie. Ze haalt hierbij uit dat Adorno te kortzichtig is door op deze manier te verklaren waarom populaire cultuur gekenmerkt wordt door een hoge graad van homogeniteit, omdat diezelfde populaire cultuur ook performativiteit naar zijn hand kan zetten.²²⁹

De notie authenticiteit – die zich onderscheidt van *realness* zoals we het voorheen definieerden - hangt vast aan de ogenschijnlijk zelf gefabriceerde YouTube video’s die ze postte op het platform alvorens *Video Games* als nummer viraal ging. Zoals Gert Keunen in zijn onderzoek naar de mechanismen van de muziekwereld aanhaalt, zou dit een geplande zet geweest zijn die wel naar voor wordt geschoven als ongepland.²³⁰ Del Reys carrière wordt inderdaad gekenmerkt door een zekere openheid wat betreft haar verleden. Haar oudere muziek is makkelijk terug te vinden, maar eveneens is het geen artistieke strategie à

²²⁷ “Everyone I knew suddenly wasn’t so sure about me,” laatst geraadpleegd op 5 mei 2015, <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2694909/Lana-Del-Rey-THAT-disastrous-SNL-performance-left-reputation-tatters-music-world.html>.

²²⁸ Catherine Vigier, “The meaning of Lana Del Rey,” laatst geraadpleegd op 23 april 2017, <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2012/11/Vigier-Del-Ray-Clean-Final-18-nov-123.pdf>.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Keunen, *Alternatieve Mainstream*, 118.

la Blanco om het constructiegehalte van haar imago open te gooien naar een publiek toe. Die insteek, de contestering van haar zogenaamde authenticiteit, een waardelabel in het indiemilieu, verraadt reeds de aard van het persona. Vigier duidt Del Rey aan als een assemblage, maar daar kan bovenop geponereerd worden dat het vooral een assemblage is die ondanks een duidelijke referabiliteit, er toch niet z'n stokpaardje van maakt en zich verhuut in een schijnbaar standaard patroon. Daarmee in verband, alvorens te kijken naar wat dat dan precies inhoudt, deed de Amerikaanse grungelegende Courtney Hole een opmerkelijke uitspraak in een interview: *“What I hear in your music is that you’ve created a world, you’ve created a persona, and you’ve created this kind of enigma that I never did.”*²³¹

III.2.3 *Because she was born to be the other woman*

Op het Instagramprofiel van de Amerikaanse zangeres viel in het najaar van 2016 in de biografie – waar gebruikers geacht worden een korte introductie van hun user neer te schrijven – slechts één enkel woord te lezen: *“subversive.”*²³² De vraag is op welke manier dit kan geïnterpreteerd worden. Het woord dat Del Rey zichzelf als typerend toekende, verdween ook weer even snel van de radar en het profiel. Als Del Reys persona bevat kan worden door middel van subversie zoals ze zelf suggereert, dan kan dat op twee niveau's gesitueerd worden. De authenticiteit die in het voorgaande deel werd aangeraakt en daarmee verbonden de historische gewortelde en sociaal normatieve invulling die ze geeft met haar persona aan de rol van de vrouw, niet enkel in de showbusiness, maar ook in de maatschappij. Vigier haalde hiervoor reeds de visie aan van Adorno en Horkheimer omtrent populaire cultuur als sociaal cohesiemiddel. Ze beweren dat populaire cultuur het individu een voorbeeld voorhoudt van hoe het hoort – wat volgens hen resulteert in oninteressante homogeniteit. Vigier haalt aan hoe ze te kort door de bocht gaan.²³³ Er zijn dan wel vele vrouwelijke artiesten in het regiment van Del Rey die een gelijksoortige act opvoeren waar weinig in terug te vinden valt, behalve kopieën van elkaars gelijksoortigheid. Del Rey neemt een loopje met die homogeniteit, door zich er enigszins in in te schakelen. Ze valt makkelijk te consumeren als een glamoureuze popdiva, wat haar effectief verkoopcijfers oplevert.

Del Reys persona wordt echter ook gekenmerkt door: *“submissiveness, nostalgia and a tendency to indulge in self-destructive behaviour.”*²³⁴ Deze kerwoorden zijn niet meteen doorsnee en Vigier plaatst ze dan ook tegenover de ambigue lijn die ontstond tussen “self-exploitation” en “self-liberation”²³⁵ in een tijdsgewricht waar Kim Kardashian globale impact heeft. Lana del Rey kan daardoor als een multistabiel geval beschouwd worden. De vraag stelt zich dan naar welke historische beelden ze teruggrijpt voor haar eigen belichaming en hoe die worden vormgegeven en geïnterpreteerd. Zo wordt Marilyn Monroe wel vaak aangehaald als een inspiratiebron, evenals Nathalie Wood (zogenaamde “good girls”).²³⁶ Maar daar blijft het echter niet bij. Vigier linkt de kritiek op haar zogenaamde authenticiteit als verbonden met het feit dat een deel van haar persona gegrond is op een uiting van nostalgie

²³¹ “Lana del Rey, Wild at Heart,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://www.dazeddigital.com/music/article/35578/1/ana-del-rey-courtney-love-lust-for-life>.

²³² Zie afbeelding begin hoofdstuk.

²³³ Vigier, “The meaning of Lana Del Rey”.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Hopper, *The First Collection of Criticism by a Living Female Rock Critic*, 47.

voor een andere genderverhouding in de maatschappij. Andere artiesten staan op de barricades van seksuele bevrijding, terwijl Del Rey de klok lijkt terug te draaien, door haar inspiratie te halen bij popartiestes en populaire figuren uit andere decennia in de twintigste eeuw. Del Rey laat zich in met genderperformativiteit door een constante herhaling van reeds bestaande vrouwenlichamen onder haar eigen moniker Lana del Rey:

“Während Lady Gaga Klischeebilder als Teil ihres Performancekunst-Images einsetzt, sind bei Musikerinnen wie Amy Winehouse oder Lana Del Rey Stereotype von Weiblichkeit ausgeprägt, die eine Einheit von Persönlichkeit, Image und Musik suggerieren, wobei diese Einheit auch in Videoclips unterstrichen worden ist.”²³⁷

De zogenaamde clichébeelden zijn bij Del Rey geen gimmick, maar een onderdeel van een nieuw geheel, hoewel ze vaak erg dicht bij het origineel poogt te geraken. Het is als het ware een historisch verankerd script, vervat in één vrouw(beeld). De eerste tendens die te halen valt uit haar persona, is de rol van een onschuldige Lolita die ze uitgebreid botviert. *“The renegade teen”* ten opzichte van de *“the queen”*.²³⁸, aldus Arild Fetveit, professor Media, Cognition and Communication. *The renegade teen* zijn flarden van een jong tienermeisje, eentje die geworteld zit in haar eigen moeilijke jeugd zogenaamd, gekenmerkt door alcoholverslaving en misbruik van andere substanties. Dit persona zien we voornamelijk opduiken in de teksten van haar eerste album *Born to Die* en de bijhorende videoclips. Het verveelde jonge meisje, ontgoocheld in de banaliteit van het leven en gedrapeerd in de tristesse van het bestaan wordt ten tonele gevoerd. Het aanwenden van die lamlendigheid is gelinkt aan de literaire referentie die Del Rey als motief in haar persona verweeft. Eén van de geliefkoosde vrouwelijke figuren die ze incarneert in haar werk, is de literaire nimfijn Lolita. Dit vrouwbeeld is er één de ze ontleent aan het gelijknamige boek van de Russische schrijver Vladimir Nabokov. Lolita is de romantische verbeelding van hoofdpersonage Humbert Humbert en tevens de jongvolwassen dochter van zijn minnares. Del Rey omschrijft haar persona als *“Lolita got lost in the hood.”*²³⁹ Geen exacte kopie dus zogenaamd, maar wel sterk verankerd in het origineel. Haar carrière is voor een groot deel gestoeld op die referentie, en niet alleen wat betreft uiterlijke verschijning, wat ook onderzoeker Rachel E. Davis uitgebreid op tafel gooit. Op vlak van lyrics zit ze niet verlegen om letterlijke verwijzingen te maken (*“Light of my fire, fire of my loins”* is zowel een zin uit haar nummer *Off To The Races* als de openingszin van het literaire werk) Ze boort de figuur Lolita zowel tekstueel als vormelijk aan.²⁴⁰

In de videoclip *Video Games* zien we beelden van de retro aangeklede Del Rey die voor een webcam poses aanneemt (afb. 20 en 21), iets wat heel erg uit het leven van het tienermeisje anno 2012 gegrepen is.²⁴¹ De implicatie van YouTube als sociaal netwerk komt hier opspelen, als een open domein waarop iedereen video's kan uploaden, een gemeengoed en

²³⁷ Brüstle, *Popfrauen der Gegenwart*, 10.

²³⁸ Fetveit, “Death, beauty and iconoclastic nostalgia.”

²³⁹ “One to Watch,” laatst geraadpleegd op 14 mei 2017, <https://www.theguardian.com/music/2011/sep/04/one-to-watch-lana-del-rey>.

²⁴⁰ Rachel E. Davis, ““Tell me you own me, gimme them coins”: postfeminist fascination with Lolita, Lana Del Rey, and sugar culture on Tumblr,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2017, <http://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=honors-theses>.

²⁴¹ “Video Games,” YouTube video, laatst geraadpleegd op 4 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>.

vrij toegankelijk voor iedereen met internettoegang, zoals ook uit Charlotte Grubers onderzoek bleek. De esthetiek van Del Rey is niet enkel daarop geënt, maar bevestigt het ook. Tegelijkertijd is het niet enkel dat wat uit die eerste beelden blijkt. De manier waarop Del Rey zich ge-fashioned heeft, bevat frappante referenties naar oudere stijlen. Kostumering en kapsel wordt bij Del Rey ook ingezet als element dat een waardelading krijgt. Wat Vigier ook aangaf als kenmerk dat Del Rey werd toegekend, de “*false retro look*”, is gelinkt aan de manier waarop ze zich bedient van andere populaire vrouwbeelden uit het verleden, waarbij ze dan liefst kijkt naar classic Hollywoodsterren en aanverwanten. Een ervan is bijvoorbeeld Priscilla Presley, de echtgenote van koning van de rock 'n roll Elvis Presley. Het bouffant kapsel waar Del Rey aanstalten toe maakt, was een populair sixtieskapsel, dat voornamelijk door sterren als Priscilla Presley het collectieve geheugen behaalde. (afb. 22) Andere veelgemaakte vergelijkingen zijn filmster Marilyn Monroe, zangeres Nancy Sinatra en presidentsvrouw Jackie Kennedy. Het zijn geen loutere vergelijkingen meer, ze emuleert ook exacte situaties in verschillende clips, zoals op de afbeeldingen in de bijlage te zien is. (afb. 23, 24,25) De clip *National Anthem* toont hoe Lana del Rey Jackie O bij de zaak betreft. De clip is daarenboven ook nog een omkering van de realiteit, hoewel ze erg trouw blijft in haar re-enactment van oorspronkelijke beelden van de moord op Kennedy – ware het niet dat de president een zwarte rapper is, namelijk A\$AP Rocky. De clip opent met Lana de Reys imitatie van Marilyn Monroe die een nummer zingt voor de president Kennedy, een historisch moment behorend tot het collectieve westerse geheugen. Bij het naast elkaar plaatsen van de beelden, wat op het internet zowat instant gebeurde, is de gelijkenis niet te verloochenen: Del Rey re-enact deze historische momenten onder het mom van stilistische recapitulatie. (afb. 26)

Del Reys persona houdt zich dus op in de spreidstand die ze houdt tussen die Lolita-figuur en die glamouriconen, hoewel er ook een grote overlap bestaat: de klassieke conceptie van vrouwelijkheid als performatief script. De re-enactments zijn niet altijd even spot on als net op de voorgaande afbeeldingen te zien was, er zijn ook lossere interpretaties mogelijk. Zowel Fetveit als Vinto analyseren hiervoor de clip *Ride*²⁴², die zogenaamd het brede spectrum aan vrouwenrollen weergeeft. Het vaderlijke verlangen in de scènes waar ze zich overgeeft aan oudere mannen (afb. 27) contrasteert met andere beelden die een vrijgevochten, krachtige Del Rey neerzetten. Op zijn manier is *Ride* feitelijk meer dan het letterlijke citeren dat in andere clips naar voor kwam, een waaier aan nuances tussen die lusteloze tiener en de wulpse vrouw die de twee uiteinden van het spectrum kenmerkt. Die tweeduidigheid koppelt ook gewoon heel erg primair terug op een eeuwenoud versmolten duo: de madonna of de hoer. En die verhaallijn brengt ze in haar kortfilm *Tropico*²⁴³ op het scherm: ze lijft zich zowel in in de Mariafiguur in de beelden (afb. 28), als de Eva die Adam in de appel doet bijten in het Bijbelverhaal. (afb. 29) De Eva-figuur wordt later een stripper, een vergevorderde versie van de verleidelijke Salomé, die tegelijkertijd ook kenmerken vertoont van de primair aangehaalde Lolitafiguur.

Vigier leunt voor de sprong van de videoclip naar de realiteit aan bij de claims van de Frankfurter Schule over popcultuur zoals reeds vermeld. Het boek *Popfrauen* haalt vanuit

²⁴² “Ride,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Py_-3di1yx0.

²⁴³ “Tropico (Short Film),” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=VwuHOQLSpEg>.

diezelfde hoek over musical personae ook aan hoe er een shift verbonden zit met de problematiek van een persona, omdat het representeren veel meer een presenteren is zoals we zagen bij zowel de component van het persona op sociale media als performanceplatform. De diffuse grenzen maken de sprong van representatie naar presentatie, omdat ze zich op de humus van een operatief waardenkader vastklemmen. Musicologe Beate Flath analyseert die beweging bij figuren zoals Madonna, maar evenzeer de hele catalogus aan theatraal aandoende muzikanten:

“Von den Beatles über David Bowie, Marilyn Manson, Madonna bis zu Lady Gaga liesse sich nachvollziehen dass das “Aufführen - zum - Ausführen” wird und damit rückwirkt auf das Konstituieren von Geschlechteridentitäten im Alltag.”²⁴⁴

Het werkt terug in een soort van constante beweging, wat ogenschijnlijk terugleidt naar een simulacrummaatschappij. De vraag is alleen wat er dan zo anders is bij Del Rey: constitueert ze effectief een beeld, een krachtige, zelfbewuste vrouw? Ondertussen is de heisa getemperd, maar kan er nog altijd gesteld worden dat haar gemixte veellagigheid wat betreft genderrollen gemixt met het incorporeren van historische vrouwen van belang is. De rollen die Lana del Rey zich toeëigent om haar persona vorm te geven en te performen, werden dus wel al grotendeels interpretatief benaderd vanuit de gender studies en dan grotendeels vanwege de problematische status met betrekking tot postfeminisme en de thema's die haar muziek en beeldvorming beslaat. Uit het voorgaande, Del Rey die haar eigen persona opbouwt uit een benadering van reeds bestaande vrouwbeelden, voornamelijk uit de populaire cultuur, kan gesproken worden van hoe dit dan een subtiele subversie van genderperformativiteit aanbrengt en niet zomaar een omkering van de empowerment popartieste – die zogenaamd veel meer de norm is in plaats van de kritische contestatie van een geconstitueerde genderidentiteit.

Als attributen effectief zijn wat ervoor zorgt dat geslachtsidentiteiten opgebouwd of afgebroken worden²⁴⁵, dan kunnen we zien hoe Del Rey het script van een look, van een persoon, gebruikt als attribuut om zichzelf mee aan te kleden. Del Rey duikt onder in een bepaald ideaal, dat dan ook verweven zit met politieke of maatschappelijke idealen of probleemstellingen, waar ze haar figuur mee vormgeeft. Blanco doet het op een andere manier en tegelijkertijd zeer analoog, maar gebruikt de fragmentering en de contrastering van die normen, Del Rey zit een flexible switchmodus die eerder volledige beelden overneemt ten opzichte van fragmenten. Deze invalshoek, leidt dan tot verschillende inhoudelijke interpretaties van haar samenstelling: Pinto ziet in Del Rey een veruiterlijking van de gebroken Amerikaanse maatschappij vanuit melodramatische modus, Vigier bestempelt haar als de belichaming van de contradictorische verwachtingen die de huidige jongvolwassen vrouw worden voorgeschoteld, Feitveldt opteert voor het zegevieren van het precaire.²⁴⁶ Pinto haalt aan hoe ze vanuit die positie, ook locaties en ruimtes inzet om die rol van de andere vrouw te benadrukken, waarbij hij het, concreet in de clip Ride, heeft over

²⁴⁴ Beate Flath, “Like a Virgin. Sound, Image und Geschlechteridentität(en) in der Popmusik”, in *Popfrauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*, red. Christa Brüstle. (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 42.

²⁴⁵ Ibidem, 40.

²⁴⁶ Vigier, “The meaning of Lana Del Rey”, Fetveit, “Death, beauty and iconoclastic nostalgia,” Pinto, “ Geboren um zu sterben”, 127.

“Orten des Übergangs”: het motel, de autostrade, de hotelkamer, de nachtclub, een verlaten stuk woestijn.²⁴⁷ Dit connecteert evenzeer met het transgressieve karakter van haar performance. Door het citeren van transgressieve ruimtes, introduceert ze een fantasmatische transgressieve ruimte, via een online presentatie ervan. Lana del Rey roept zichzelf uit gedoemd te zijn tot het feit om die “andere vrouw” te blijven in het nummer *Ride*.²⁴⁸ Ze teert op haar zogenaamde “otherness”, een term die we eigenlijk voor beide reeds besproken musical personae zouden kunnen aanwenden. Het dekt een brede lading, zeker met die heterotopische functie in het achterhoofd, de heterotopische modus die sociale conventies modificeert in een virtuele wereld. Del Rey mag dan wel de vrouw pretenderen te zijn die niet te categoriseren valt, maar die desondanks wel bestaat uit al die verschillende snippets. Snippets die samenvallen met de flarden van literaire, kunst- en popfiguren die ze oppikt. Die flarden van anderen, brengt ons tot hoe Del Rey haar persona op sociale media verder op het zogenaamde podium zet.

III.2.4 Staged snippets

De hiervoor beschreven scripts die ze appropriëert als attributen in zekere zin, worden verder uitgesponnen in een context die nog contemporainer is dan videoclipps. Net zoals bij Blanco, kunnen we wel enerzijds zien hoe uit de as van die videoclipps een persona van de performer vrijst. Videoclips die op YouTube gecommuniceerd worden, beduiden zowel in de context van Del Rey als Blanco reeds een vrij dubbel mechanisme: enerzijds komen ze voort uit de insteek van de digitale online cultuur, anderzijds bevestigen ze ook zogenaamd die nieuwe norm. Dat heeft even goed te zien met in welke mate dat persona dan ook op een reëel podium wordt gebracht. Ook daar heeft Del Rey een handje van weg: een concert is in de meeste gevallen een esthetisch ingekleed popconcert met de nodige styling. Een van de erg opvallende zaken bij Del Rey, is dat er in de meeste van haar shows, een moment is dat heel expliciet verankerd zit met het re-enacten van bepaalde beelden, niet in het minst met die van Priscilla Presley, die we tot nu toe nog wat links lieten liggen. De echtgenote van rock 'n roll koning Elvis Presley was een mediafiguur par excellence. De legendarische beelden van de ster die het collectieve geheugen bezetten, zijn vaak beelden van Priscilla die vanuit haar auto handtekeningen uitdeelt. Del Rey is in de promobeelden voor haar laatste album die op Instagram verschenen niet enkel de spitting image van die foto's uit 1968, (afb. 30) ze herhaalt ook het al dan niet veinzen van direct contact met haar fans. Wat Del Rey doet tijdens haar live shows, is exact hetzelfde. Het einde van haar show bestaat eruit langs de eerste rijen te flaneren, handtekeningen uit te delen, cadeau's in ontvangst te nemen én zogenaamd one-to-one gesprekken aan te gaan.²⁴⁹ Dit alles is op zich niet zo nieuw, maar het gebeurt op een zeer scriptmatige manier, een zeer gestileerde wijze, terwijl ze door camera's gevolgd wordt. Auslander zou likkebaardend toekijken naar hoe ze beelden live recupereert en opnieuw performet. Wat ze in haar liveperformances doet, is een benadering tot kopie van die beelden die ze dan weer van bij oude opnames van een andere mediafiguur haalt.

²⁴⁷ Pinto, “Geboren um zu sterben”, 127.

²⁴⁸ Ibidem, 122.

²⁴⁹ “National Anthem (full + Lana with the crowd) – Lana Del Rey @ Brussels (May 31th 2013),” laatst geraadpleegd 24 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=zcyvbBEFNWw>.

Interactie met fans is ook hetgeen wat als karakteristiek opduikt op sociale media, hetzij inderdaad op die zeer gestileerde wijze. Het geprefereerde uitwerken van die verschillende rollen die ze zich naast haar videoclips aanmeet, zijn korte videofragmenten, ook wel “snippets” genaamd, waarmee ze een assemblagetechniek aanwendt om deze allemaal samen te brengen in het persona dat Del Rey in haar geheel beslaat. Op 19 februari 2017 filmt ze zichzelf, terwijl ze meezingt met haar nieuwe single die er zit aan te komen, *Love*. (afb. 31) Ze ligt op bed, rolt wat ongemakkelijk heen en weer en lipt en zingt mee. Enkele dagen daarvoor post ze een veertig seconden durend snippet waarbij ze zichzelf filmt tijdens haar make-up routine. (afb. 32) Niet omdat ze haar volgers willen tonen hoe ze haar make-up aanbrengt daadwerkelijk, zoals vele Youtube bloggers haar voordeden. Het is eerder een mini-opvoering. Op de achtergrond speelt het nummer *Jealous Guy* van John Lennon, zelf lijkt ze een verliefde Beatles fangirl die voor de spiegel staat weg te dromen. Het evoceert, zelfs in de luttele seconden maar, een totaalbeeld van hoe Lana del Rey, als kunstpersona of én persoon, haar leven invult en stijlt en daarbij alle elementen in overweging neemt. Het beeld, de klank, het lichaam en zelfs de ruimte worden onderdeel van haar persona.

Hetzelfde geldt voor andere veelvoorkomende invullingen van die snippets: ze filmt zichzelf tijdens het cruisen tussen de palmbomen in Los Angeles, filmt wat vrienden, lonkt naar de camera op haar Iphone terwijl ze muziek uit lang vervlogen tijden beluistert in de auto, filmt opnames van haar liveperformances die spelen op televisie, waardoor een dubbel effect ontstaat. De vast terugkerende esthetiek hierbij: filters over het beeldmateriaal die lijken alsof de beelden uit een of andere rommelmarktdoos met Super 8 handdraaicamera's zijn gevist. Het zijn geen ongebruikelijke manieren om een publiek imago op te bouwen, maar Del Rey springt eruit: haar gebruik van sociale media is niet consistent, wisselt af tussen persoonlijke politieke berichtgeving en loutere informatie die vanuit haar platenschappij wordt gestuurd. Het lijkt klungelig, doch geënceneerd. Het zou kunnen gezien worden als de overgang die in het vorige citaat werd aangebracht waar ook reeds bij andere popartiesten werd benadrukt dat het steeds meer van een opvoering naar een uitvoering gaat. Net zoals op liveperformances, getuigen de snippets van een hoge graad van directheid, alsof het een gelijkaardig appel naar de kijker maakt. Het staren in de lens, zorgt ervoor dat het geen statisch geheel wordt zoals vaker het geval is bij een videoclip. Het wordt een directe aanspreking, de insinuatie van een connectie, een persoonlijke boodschap – hoewel dat erg klaablijk toch niet het geval is. Hierin is zichtbaar hoe die aanpak van sociale media mogelijks kan gezien worden als een nieuwere vorm van performance online, rekening houdend met die aandacht voor *digital liveness*.

Naast de directheid die de snippets kenmerkt, is er ook nog de esthetiek van de beelden zelf. De analogie valt te maken met wat Fetveit in het essay over Del Rey en precaire filmesthetiek weet te zeggen. De nostalgie die gezien wordt in haar persoonlijke belichaming van historische scripts, past ze dan ook nog via het extra-lichamelijke element, de performativiteit inherent aan filmtechnieken toe. Dit kadert in een bredere opvatting: Del Rey eigent zich attributen toe, materialen in zekere zin, waarvan ze de performativiteit van deze objecten of technieken door het inpassen in haar belichaamde assemblage laat spreken. Op een zekere manier is de vergankelijkheid van het medium dat nu wordt overgenomen door

digitale technieken ook van belang. “*Precarious aesthetics*”²⁵⁰ noemt Fetveit het, en hij past het toe op de zogenaamde zelf-geregisseerde clip *Summer Wine*²⁵¹ van Del Rey, een cover van het duo Lee Hazlewood en Nancy Sinatra. Dezelfde esthetiek die de clip kenmerkt, kenmerkt ook vele van haar Instagramposts: video’s, schijnbaar gefilmd met goedkope apparatuur (ondanks de paradox van de selfie Iphonecamera) en vintage kleureffecten. In een voorbeeld filmt Del Rey zichzelf in haar auto, meelippend met een nummer, waarin een rode gloed en korrel toegepast gezien kan worden. (afb. 33) Dezelfde manier van werken komt hier naarboven: ook een filter die het geheel er wat vergaan en vergeeld doet uitzien, samen met korreligheid en zogenaamde krassen op het beeld. Feith brengt al deze elementen, die hij in de clips *Summertime Sadness* en *Summer Wine* ziet, onder onder het stagen van een zekere link tot vergankelijkheid en fragiliteit. De Instagramapplicatie is bovendien gebaseerd op een bestaande camera, namelijk de *Instamatic* analoge camera, die ook foto’s met 1:1 ratio onmiddellijk ontwikkelde. Op de esthetiek van dat apparaat uit 1963, teert de mobiele applicatie.²⁵² Del Rey doet er een schepje bovenop door zich het gebruik van de applicatie noodgedwongen toe te eigenen, maar het effect van die applicatie te verhogen door de inhoud van foto’s die toen genomen werden met die specifieke beeldkwaliteit opnieuw te emuleren en met elkaar in verbintenis te zetten.

Precariteit wordt meteen in verband gesteld met andere theoretici, waarop natuurlijk opvallend genoeg opnieuw Judith Butler.²⁵³ We kunnen dus vrij makkelijk stellen dat het een amalgaam van preciaire zaken is die het persona Del Rey bijeenbrengt, via verschillende elementen: een preciaire belichaming en tegelijkertijd een preciaire presentatie. De filter die ze erop gooit, zijn verwijzingen naar het attribueert dat ze aanhaalt, het script van een soort onbezorgdheid die ze wil botvieren.²⁵⁴ Del Rey viert de constructie niet expliciet, maar door haar onverholven poging eenheid te brengen in haar persona, draagt ze een subtiele poging tot genderperformativiteit aan, die in bredere zin ook op algehele identiteitsperformance slaat.

De subversie die ze zelf ooit invulde als het woord dat haar het meest karakteriseerde, komt daardoor ook weer bovendrijven. De verheerlijking van die scripts, kan ook kritisch potentieel in zich dragen. Dit kentert de ideeën van kritiek op Del Rey dan wel in enige zin dat ze iets staget, eerder representeert zelfs misschien, die zogenaamd anti-feministisch is. Ze contesteert die normen van empowerment wel op die manier, laat dat op verschillende manier gebeuren (de effectieve re-enactment wat betreft belichaming, haar benadering van beelden op sociale media en effectieve live shows), maar heeft ogenschijnlijk ook wel inzicht in het feit wat ze aan het doen is, zodat het helemaal niet zo eenduidig als anti-feministische kritiek gegrond is.. De manier waarop Del Rey zogenaamd directe communicatie met haar fans aan het werk zet, is een ingenieus werkje. Haar online performances in de vorm van videospippets bijvoorbeeld, kunnen in dit licht gehouden worden. Deze snippets zijn dus in zekere zin vergelijkbaar met haar stage presence op een fysieke bühne: ze creëert een

²⁵⁰ Fetveit, “Death, beauty and iconoclastic nostalgia”

²⁵¹ “Summer Wine,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1OEron4rXfk>.

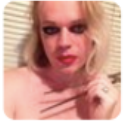
²⁵² “Does Instagram Owe Kodak a Billion Dollar Thanks?,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <http://mashable.com/2012/04/10/what-does-instagram-owe-kodak/#sf0rvD2CJZqM>.

²⁵³ Judith Butler, “Performativity, Precarity and Sexual Politics,” laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf>.

²⁵⁴ Fetveit, “Death, beauty and iconoclastic nostalgia”

beeld van directheid zonder haar ongenaakbaarheid als artieste op te geven. Evenzeer doet ze dat via het tekstuele, door politieke statements te maken via dat medium Instagram. Journalist Duncan Cooper concludeert in *Fader* magazine dat Del Rey: “set[s] to music the human drama of altering yourself to survive and rise”, waar Davis meteen de vertaling maakt van dat laatste naar de pregnantie van neoliberalistische waarden.²⁵⁵ Opvallend is hoe in dat citaat de besproken artistieke elementen van Del Rey in relatie tot sociale media, terugkoppelen naar onze initiële complicatie van performance als begrip, en hoe dat voortkomt uit een neoliberale samenleving. Dit duidt aan hoe Del Rey een diepere grond kan kennen dan louter popster die homogene performance genereert, zoals Vigier rechtmatig aangeeft dat Horkheimer en Adorno te snel door te bocht gaan. Zo slaagt ze erin om, enkel via een ineengrijpen van klassieke communicatie van een persona – liveshows en bijgevolg ook de klassieke invulling van een videoclip – daar andere zaken bovenop te planten en laten ontstaan, niet in het minst door de mogelijkheden van sociale media als *performed stage*. De assemblage van Del Rey zou nooit hetzelfde zijn zonder de door digitaliteit ingegeven virtuele enscenering met heterotopische kenmerken.

²⁵⁵ Davis, "Tell me you own me, gimme them coins."



Connan Mockasin @ConnanMockasin · 26 Dec 2015

my name is connan not conan :(but you can call me conch :-)

↩ 5

↻ 33

♥ 125

Afb V

III.3. Connan Mockasin

III.3.1 Conscious of Connan

Chameleon, prettig gestoord, compleet geschift: het is maar een kleine greep uit de trommel metaforen die journalisten maar al te graag laten aanrukken wanneer ze een recensie van de artiest dienen te compileren. Connan Mockasin is de enige casus die nog geen ingang heeft gevonden in academisch onderzoek. Daarom zou er kunnen getwijfeld worden aan de legitimiteit van de analyse van zijn werk. We spreken dan ook over iemand die zich iets minder in het mainstreamveld bevindt dan Lana del Rey of Mykki Blanco. Mockasin geniet in kwantitatieve zin mogelijks het minst aandacht, maar is daarom geen minder interessante casus, hij wordt namelijk ook door de grotere spelers opgepikt in de muziekcène en staat al enkele jaren zijn bizarre mannetje. Wat op het eerste zicht reeds interessant is, is dat hij een soort van netwerk van gelijkgezinde artiesten uitbouwde rondom zich. Dit netwerk waarin aanverwante artiesten vertoeven, heeft zichzelf opvallend genoeg een gelijksoortige esthetische stempel aangemeten, eentje die geïnfecteerd is door het gebruik van marginale en afwijkende outsiders-elementen. Dit zou als hun grondslag kunnen gezien worden, als de primaire self-fashioning die hen eigenheid verleent. De soort van scène rond hem, is ter uitbreiding van dit onderzoek omtrent online musical personae en aanverwanten ook niet onbelangrijk.

Jakki Di, schrijver van het boek *New Weird America: Freak Folk/Psych/Outsider Music*, gaf in dat werk een gebald biografisch overzicht van het werk en het oeuvre van de Nieuw Zeelandse artiest. De aanwijzing van outsider muziek is reeds frappant. Hij situeert Connan Tant Hosford in een bluescontext waaruit hij gestart is, namelijk met zijn band Connan & The Mockasins. Die band was meteen ook het startschot om te herlocaliseren, ver weg van het kleine Te Awanga richting Londen. Connan & The Mockasins brachten één album uit, *Uuu It's Teasy* in 2006. Na het uiteenvallen van zijn Mockasins, plakt Connan er dan maar gewoon één aan zijn eigen voornaam, om uiteindelijk het pseudoniem te vormen waaronder hij nog altijd bekend staat: Connan Mockasin. Zijn solocarrière startte in 2008, maar kwam pas van de grond toen hij zijn eerste album releasete twee jaar later in 2010 op het label Phantasy, onder de hoede van Erol Alkan, een belangrijke techno DJ. Ondertussen vindt hij ook aansluiting bij de dochter van Serge Gainsbourg, Charlotte Gainsbourg, die Mockasin na een reeks eigen successen in het voorprogramma van grote indieacts zoals Radiohead, ook mee aan boord van het schip van haar eigen tour neemt. De show liet zelfs ruimte voor het performen van eigen werk van Mockasin.²⁵⁶ In 2013 bracht Mockasin nog een tweede album *Caramel* uit, waarmee hij esthetisch en muzikaal vlak nog een stap verder gaat. Zowel het geluid als de esthetiek leunen aan bij wat hij naar eigen zeggen vindt aansluiten bij het plakkerige bruine goedje. Daarnaast morrelde Mockasin ook verder met andere artiesten, hier en daar collaboraties en zijprojecten aangaand. Een te vermelden wapenfeit is het album die de artiest uitbracht samen met de Britse Sam Dust, die normaal onder het pseudoniem LA Priest muziek maakt. Met het project Soft Hair lieten ze geen minder bevreemdend muzikaal en visueel universum ontstaan, waarbij ook een resem opmerkelijke videoclip, beeldmateriaal en online promotie hoorde. Soft Hair maakte, net zoals het gehele

²⁵⁶ Jakki Di, *New Weird America: Freak Folk/Psych/Outsider Music*, (Texas: JD Publishing, 2015), 56.

oeuvre van Mockasin en co, de intrede in de zelfopgetrokken, zeer theatrale wereld.²⁵⁷ (afb. 34)

III.3.2 Connan the Chameleon

Hoewel Mockasin strikt gesproken nog maar twee albums uitbracht, kan er toch gesproken worden van een redelijk stevig verankerde vorm van personavorming bij de Nieuw-Zeelander. De twee albums op zich, worden ook vaak in de zwakke definitie geïnterpreteerd als conceptalbums, in de zin dat ze zich muzikaal van elkaar onderscheiden in thematiek en sfeer, maar toch een narratieve verbintenis zouden kennen. De pers heeft de neiging om de albums op z'n minst als sterk conceptueel te bestempelen, in essentie terugvallend daarvoor op hoe de heruitgave van *Please Turn me into the Snat - Forever Dolphin Love* - een bepaald verhaal brengt:

"It starts with the dolphin [from Forever Dolphin Love] leaving, and the boss (the man) who is so in with love with the dolphin is sad, and then it kicks into the new album, and he is happier. But there's a car race and a crash..." This on-paper description of Caramel seems extremely conceptual — and the record's theatrical samples seem to play into the larger concept easily — but in reality, Caramel actually isn't that conceptual at all. And it's not really meticulous either, despite how intricate it may seem. The narrative of dolphin and boss is extremely loose — so much so, in fact, that Hosford has very little to say when questioned about it.²⁵⁸

Uit dat laatste, dat Hosford als artiest buiten zijn persona als Mockasin weinig te zeggen heeft over de verbintenis tussen beiden, is sprekend. Het citaat haalt aan hoe los het geheel zit, maar beschrijft wel welke narrativiteit of welk verhaal er verscholen zou zitten in het werk. Spreken in termen van een klassiek conceptalbum kan dus in geen enkel geval. Mockasin brengt geen performance in de zin dat hij een fictieve wereld optrekt waarbij de ene videoclip doorloopt in de andere en waar hij toevalligerwijze zelf een multidimensioneel personage in belichaamt. Er zitten wel elementen in vevat, die een andere wereld optrekken, die elementen van realiteit en fictie bijeen brengen. De videoclip *Forever Dolphin Love*²⁵⁹ toont essentieel videomateriaal die het bijna tien minuten durende gelijknamige nummer vergezeld. De clip werd geregisseerd door Daniel Brereton, waarin te zien is hoe Mockasin, gehuld in een geknutselde outfit met zijn gevolg in een parallelle fictieve wereld verkeert die eveneens bestaat uit papier-maché en verflodders, terwijl ze vreemde wiegende bewegingen uitvoeren met kinderlijk gegrimede gezichten. (afb. 35) Dit alles vindt plaats in de eerste scène alvorens het werkelijke subject van de clip aangebracht wordt: de achtervolging van een schepsel dat schippert tussen vrouw en dolfijn. Mockasin en het dolfijnmeisje bewegen zich uit de hermetisch afgesloten wereld, naar een urbane omgeving, waar niemand opkijkt van hun verschijning. Mockasin bevindt zich achtereenvolgens in dezelfde kostumering in de Londense Underground (afb. 36), een winkelcentrum en drukke

²⁵⁷ "Connan Mockasin and LA PRIEST introduce Soft Hair," laatst geraadpleegd op 7 april 2017, <http://www.dazeddigital.com/music/article/32590/1/connan-mockasin-and-la-priest-introduce-soft-hair>.

²⁵⁸ "Caramel Dreams of an "Oddball"," laatst geraadpleegd op 7 april 2017, <http://www.redefinemag.com/2014/connan-mockasin-band-interview-caramel-dreams-oddball/>.

²⁵⁹ "Forever Dolphin Love," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=E7CaTJ2SvG8>.

straten. De figuur die hij ten tonele voert, houdt zich op als de verloren gelopen ziel van een alien. Verschillende publieke ruimtes die de fantasmagorische kwaliteiten van modernisering van de samenleving benadrukken, worden in beeld gebracht, zoals bijvoorbeeld de etalage van een kitscherige winkel die gsm toebehoren verkoopt. Uit zijn gehele houding spreekt een hoge graad van onbestemdheid, een ongemakkelijkheid die disconnectie veruiterlijkt met hetgeen rondom hem, wat ook blijkt uit zijn onaangepastheid, de bevreemdende fragiele outfit en schreeuwerige kleuren waarmee hij zich door het dagelijkse leven begeeft. In de vervolgschots, wordt duidelijk dat Connan Mockasin in zijn gedaante de onmogelijke achtervolging inzet naar het dolfijnachtige schepsel, die zijn aanwezigheid registreert, maar toenadering vermijdt. Schalkse blikken worden uitgewisseld, de queeste zet zich verder in een bos, waar het finaal misloopt. De clip eindigt met meerdere shots waarin het figuur van Mockasin verder ronddooit in de straten en pleinen van Londen, om uiteindelijk te eindigen met een vreemdsoortig groepsportret van zijn soortgenoten. Uit deze korte schets van het materiaal kan een narratief getrokken worden, maar de nadruk moet voornamelijk gelegd worden op de esthetische stempel die Mockasin, al dan niet zelf of door samenwerking met anderen laat ontstaan: de vervreemding is het sleutelement.

Diezelfde beweging was reeds te detecteren in een oudere videoclip, een voorloper van het album genaamd *Egon Hosford*, geregisseerd door Sammy Handley.²⁶⁰ Daarin worden even vreemde creaturen opgevoerd, terwijl Mockasin zelf in het universum dat opgetrokken is wordt opgezwolgd: letterlijk, want een van de kartonnen creaturen verorbert hem. De andere clips van diezelfde era, *Faking Jazz Together*²⁶¹ en *It's Choade My Dear*²⁶² getuigen ondanks verschillende regisseurs, van eenzelfde graad van gekunstelde vervreemding: in de eerstgenoemde stijgt Mockasin in een wat lijkt een paganistisch ritueel te zijn ten hemel op, in de laatste zien we hem weer opduiken met bizarre make-up en een uit citroenen geïmproviseerde zonnebril, liggend op een bed van waterlelies en citroenen. (afb. 37) Symbolisch gesproken roept de enscenering van Mockasin op hoe hij John Everett Millais' *Ophelia* herinschrijft in zijn eigen beeldtaal en daarop terugvalt. Natuurlijk zijn de beelden resultaten van referenties, de ene keer al meer dan de andere keer, maar enkel vergezochte relazen zouden al deze video's in een samenhangend geheel kunnen brengen. De samenhang bevindt zich in de specifieke aanpak van het performen.

Een radicale ommezwaai in zekere zin wat betreft esthetische lijn, doet zich voor tijdens de clips die het tweede album vergezellen. Net zoals *Caramel* anders klinkt, ziet het er ook anders uit, terwijl het nog steeds de esthetische stempel van Connans persona draagt. De artiest houdt het in de clip voor *I'm The Man That Will Find You*²⁶³ op een jaren tachtig sfeer waarbij hij als een verlorene ronddwaalt in een luxueuze mansion, waar ook de vrouw die hij probeert te behagen in rondhangt. Pastelkleuren en rijkelijke stoffen beslaan de materialiteit van het gehele plaatje. Opmerkelijk detail echter in deze clip, is de opvallende verschijning

²⁶⁰ "Egon Hosford," YouTube video, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=1AewoLLOjss>.

²⁶¹ "Faking Jazz Together," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=NcSL-EWMkCo>.

²⁶² "It's Choade My Dear," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=HkNwuY2JUHQ>.

²⁶³ "I'm The Man That Will Find You," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Teyy1A_AJso.

van Don DiCaprio. Louter door middel van gelaatsuitdrukking, baseballcap en wat gemompel, haalt Mockasin hier z'n gimmick boven die de imitatie van Hollywood acteur Leonardo DiCaprio is. Don Dicaprio is een uit de hand gelopen grap die wel meer platform krijgt binnen het persona van Mockasin. (afb. 38) In de krochten van het internet vallen interviews terug te vinden waarbij Mockasin zichzelf interviewt door middel van z'n uitvergroete imitatie van Leonardo Dicaprio.²⁶⁴ Deze interviews die ook samenhangen met andere performances die hij levert in relatie tot Don Dicaprio, zijn van belang voor de aard van zijn personaperformance online. Hoewel het op het eerste zicht precies veraf staat van zijn muzikale praktijk, is het wel een benadering van zijn online performance in een door sociale media beheerste muziekwereld, die helemaal niet gangbaar is. In zekere zin past hij technieken toe in zijn beeldmateriaal en algehele performance die leiden tot een surrealistische wereld, met invullingen van z'n persona tot op het dadaïstische af. Hij neemt hierdoor, door die performance van het zichzelf interviewen ook afstand van zijn performance als artiest en zijn persoonlijke achtergrond, door een derde standpunt te introduceren, zonder zich daarbij te hullen in een immersief geheel, want dat is het helemaal niet gezien z'n grote verblijvendheid en gefragmenteerdheid – inherent aan de leemte die het medium van de videoclip toelaat.

Het motief van de buitenstaander zit ook nog in de laatste clip die we binnen dit geheel van officiële videoclips kunnen zien. *Do I Make You Feel Shy*²⁶⁵ werd geregisseerd door Isaac Eastgate en toont een ongemakkelijke Connan voor de deur van een nachtclub. Hij wordt naar binnen gelokt door enkele Japanse meisjes, om vervolgens karaoke te zingen. De figuur die op de stereotiepe, verouderde videoclips verschijnt, is eveneens Mockasin, maar dan gehuld in een witte outfit met bizarre bontmuts. (afb. 39) Zich voortbewegend in de tristesse van een avondse karaokebar, zingt Mockasin, *out of explicit character*, het nummer. Uit de gehele clip spreekt een hoogst enigszins hermetische artistiek praktijk– niet enkel de muziek beweegt zich uit de comfortzone van de indierock naar experimentele klanken en klankvorming, eveneens de beeldvorming geeft niet langer conventionele aanknopingspunten aan. Mockasin mag dan wel zelf de belichamer zijn van al dit beeldmateriaal, het wijdt niet uit over de persoonlijke grond van Mockasin in zijn musical persona, dat noch een fictief karakter is, noch een loutere vorm van zelfexpressie is, zoals Auslander het typeerde in zijn beschrijving. Zijn liveshows zijn dat ook niet, hoewel ze in de strikte zin van het woord ook weer niet conventioneel worden aangepakt. Het zijn geen all round spektakels, noch kan er geproclameerd worden dat Mockasin helemaal geen invulling geeft aan het live performen. De performance die hij neerzet, is erg diffuus en ook geprojecteerd op zijn bandleden. Deze maken een belangrijk onderdeel uit van het persona dat rondom hem cirkelt.

Tijdens Mockasins liveperformances is publieksparticipatie schering en inslag: er durft al wel eens iemand op het podium gehaald worden voor een sessie maracas of een geïmproviseerd bed opgetrokken worden zodat de muzikant met zijn al dan niet effectieve

²⁶⁴ "#1 Amsterdam Acoustics "in depth"- Connan Mockasin", laatst geraadpleegd 28 april 2016, <https://vimeo.com/10996702>.

²⁶⁵ "Do I Make You Feel Shy?," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cZl0ro-Pnb8>.

Japanse vriendin een nummer vanuit het bed kan brengen. De bandleden dragen gekke pakjes en vallen eveneens ten prooi aan het verkleedfeestje. Het besluit die uit de ervaring van zowel verschillende van Mockasins concerten als zijn videoclip valt te trekken: er zit geen groot verhaal achter verscholen, doch vertoont Mockasin een weluitgevoerd persona. Die bevreemdende gestiek, houding en profilering, is eveneens kenmerkend voor de beeldvorming die de artiest rond zichzelf creëert in samenspraak met de scene rondom hem. Mockasins performance op een podium, zowel als in muziekvideo's wordt gekenmerkt door een hoge graad van willekeur, surrealisme en absurdisme.

III.3.3 Vervreemding als artistieke stempel

Uit het voorgaand blijkt hoe Mockasin een eigen artistiek vocabularium opbouwt, dat ook recyclage inhoudt. Bij zowel Del Rey als Blanco kwam naar voor hoe ze een normen- en waardenkader uit de publieke ruimte zichzelf eigen maken en het door middel van hun performance pogen om te buigen. Als diezelfde lijn helemaal zou doorgetrokken worden, dan is dit een stuk moeilijker hard te maken voor Mockasin. Er dient wel noot gemaakt te worden van hoe Mockasin weldegelijk met een zekere androgyniteit speelt. Dit blijft echter subtiel, maar valt op verschillende plekken te situeren: het houdt bijvoorbeeld verband met de manier waarop hij zijn stem en stemvormer hanteert, evenals zijn styling. Mockasin heeft de neiging om erg hoge stemgeluiden te produceren aan de hand van deze, die zogenaamd voor verwarring zorgen met zijn mannelijke stemgeluid. Daarnaast valt Mockasin erg openlijk terug op voorgaande episodes van het muzikale verleden, net zoals Del Rey. Na de psychedelische periode op *Forever Dolphin Love*, zoekt hij met *Caramel* heel duidelijk de Amerikaanse artiest Prince op, zowel wat stilistische aankleding betreft als geluid. Daaraan gelinkt zit natuurlijk een historisch geïnstitutionaliseerd script met lading: het popicoon herschreef popgeschiedenis door zijn jaren 80 esthetiek die tussen de grenzen van het gender zwom. Prince verhief zichzelf boven de dichotomieën blank versus zwart, man versus vrouw, heteroseksueel versus homoseksueel. Ondertussen is de muziekwereld zich bewust van die erfenis. Heel wat vrouwelijke elementen worden binnengebracht binnen mannelijke gendernormen, wat kan gezien worden als corresponderend met het constructieelement inherent aan self-fashioning als begrip. Mockasin speelt doelbewust met een esthetiek die homo-eroticiteit impliceert.

Wat tegelijkertijd correspondeert met de andere artiesten, is dat het geen statische entiteit is wat betreft persona en personaperformance. Wat Auslander initieel probeerde te duiden met z'n schema, blijft wel ergens aan de orde, die vreemdsoortige tussenpositie. Maar die valt nog het meest te verantwoorden vanuit de liminale kenmerken die de *performed space* eigenlijk tentoonstelt, omdat het zo hard overlapt met de realiteit en heterotopische kenmerken vertoont, wat ons in de mogelijkheid stelt om de nuanceringen te situeren. In dit geval komt de vervreemding van het concept identiteit als geheel wederom bovendien, met als gevolg zelfs de contestatie en subversie van die vervreemding zelf als betekenisgeladen element. Van Mockasin kan gezegd worden dat hij een universum evoceert dat getekend is door bevreemdende elementen zonder expliciete betekenis of symboolwaarde, wat bij de andere twee performers duidelijk wel het geval was. Daarover maakt hij echter duidelijk dat er geen consensus was over het optrekken van die wereld vooraf, dat het geen vooraf ingebakken plan was:

"I wasn't really thinking about making a world for [Forever Dolphin Love]. So it's really great that some people get that from it," Hosford explains, with regards to both his director friends and his fans. "It's really nice. It's really cool. They've got a better imagination than I do, which is great."²⁶⁶

Het connecteert met de achteloze houding die Mockasin zichzelf waarschijnlijk wel doelbewust aanmeet. Het is opvallend dat hij zelf duidt dat de andere artistieke componenten een deel van z'n persona invullen, evenals de fans die de draadjes aan elkaar proberen te knopen. De auteursintentie, als we in die termen denken, is niet aanwezig in de pure zin, hoewel het wel als een feedbackloop teruggekoppeld kan worden daaraan. Het opbouwen van een zogenaamd achteloze, vervreemde en niet sociaal aanvaarde aankleding is de self-fashioning die gedetecteerd kan worden, maar dan zonder normen op te blazen: Mockasin manoeuvreert er vlot langs. In interviews gaat hij aan de slag met de houding die een celebrity, een rock 'n roll muzikant wordt verwacht te hebben, maar hij timmert er zelf aan verder, door extra accentueringen en overdrijvingen, omdat hij zelf het beeld overneemt of een ander format hanteert. Vervreemding wordt het beste label dat we als esthetisch constituerend element kunnen beschouwen binnen het personauniversum van Mockasin. We kunnen die ook terugvinden bij de kring van muzikanten waar hij normaal wordt bijgeplaatst: Mac DeMarco, Canadees indiemuzikant, die ook de clochard deluxe look botviert en sociaal ongepast gedrag vertoont, doet dat alles, muzikaal en imagogewijs binnen de krijtlijnen van het acceptabele. Wanneer Mockasin gevraagd wordt naar dat label van weirdness die z'n muziek aangemeten krijgt, bijvoorbeeld in relatie tot een andere verwante artiest Ariel Pink, antwoordt hij het volgende:

"There's more and more people doing -- people call it weird -- but it's not. I don't find his music, or my music, or Mac DeMarco, weird. Music's so [long pause] over-thought and processed. If you record this way, it's however it comes out. Leave it for a few days and not worry about it. It's just so watered down now. When people hear Ariel Pink or something like that and it's got mistakes or it's got character or personality in there, people call it weird when it's not weird."²⁶⁷

De onkoosjere esthetiek zet zich verder in de manier waarop Mockasin zijn sociale mediaprofielen inricht. Zoals reeds uit zijn clips bleek, is Mockasin (of z'n gevolg) een meester in het creëren van zichzelf op de korrel nemende beeldvorming. Een pienter voorbeeld zijn bijvoorbeeld de instagrameelden die de artiest maakt op Instagram voor toekomstige shows, waarbij hij poseert naast het schilderij in exact dezelfde outfit, een identieke pose aannemend. Er worden heel wat verwarrende lagen bijeen gebracht, waardoor het een mise-en-abîme op social media wordt. (afb. 40) Het mise-en-abîme op zich als beeld is reeds sprekend voor zijn gehele persona, maar net doordat het circuleert in een online klimaat wint de geladenheid ervan aan nog meer gewicht. Het huidige digitale tijdperk als grootste getuige van de spektakelmaatschappij waarover Debord een halve eeuw geleden nog orakelde: een wereld die alleen nog uit beelden bestaat, versterkt door diezelfde

²⁶⁶ Caramel Dreams of an "Oddball", laatst geraadpleegd op 7 mei 2017, <http://www.redefinemag.com/2014/connan-mockasin-band-interview-caramel-dreams-oddball/>.

²⁶⁷ "When people say my music's weird, I find it a bit scary," laatst geraadpleegd op 7 mei 2017, <http://www.citypages.com/music/connan-mockasin-when-people-say-my-musics-weird-i-find-it-a-bit-scary-6638751>.

beelden, wordt zo bevestigd. Het zou vreemd zijn te stellen dat dit een toevalligheid is. Diezelfde lading is terug te vinden in de manier waarop Mockasin z'n digitale taligheid bewerkstelligt.

III.3.4 *You can call me Conch*

Zoals reeds uit de blik op Mockasins videoclip bleek, is het stokpaardje van de artiest het intensifiëren van een vervreemde houding. Het uitvergroten van de vervreemde menselijke conditie vertaalt zich als een heterotopische kwaliteit. Zowel zijn outfits, live presences, videoclip als interviews worden gekenmerkt door een hoge graad van tegendraads sociaal gedrag, zonder daarbij volledig overboord te gaan – alles blijft binnen gangbare normen spelen. Ook op Twitter valt een gelijkaardige beweging te zien in hoe Mockasin zich profileert. De korte tekstberichten die gedeeld worden via Twitter zijn nog een ander geval om te analyseren dan de beelden die we zagen bij Blanco en Del Rey. De Facebookconversaties van Blanco daarentegen zijn wel reeds tekstgebaseerd, maar vertonen een verschillende intensiteit. Mockasin gaat op sociale media aan de slag met de performativiteit van taal door middel van digitale tekstberichten, Tweets.

De tweets die de Nieuw-Zeelander de wereld instuurt, zijn vrij uiteenlopend. Ze worden gepost onder zijn pseudoniem Connan Mockasin en gaan verschillende richtingen uit. De profielfoto van de muzikant is reeds opmerkelijk en neemt de vorm van een selfie aan. (afb. 41) Mockasin poseert met bril, zware eyeliner en eetstokjes. Eerst en vooral is het belangrijk om op te merken dat er inderdaad boodschappen worden op verspreid die in directe relatie staan tot wat verwacht wordt van het Twitteraccount van een muzikantier gerelateerd aan een label: concertdata, nieuwe albums of videoclip worden er op gecommuniceerd. In dit compartiment wordt aangedacht geschonken aan de verkoop en de marketing van het geheel. De clou hierbij is nog steeds de aandacht vestigen op de beschikbaarheid van de te verkopen en verhandelen producten – platen en ticketverkoop voor live optredens. Het is niet zeker voor de volle honderd procent dat Mockasin zelf de activiteit van z'n account in handen heeft, maar deze aankondigingen durven al eens op een afwijkende manier gebeuren. Een voorbeeld is de Tweet die Mockasin de wereld instuurde om de plaat die hij samen met Samuel Dust uitbracht in september 2017 te pitchen: “@ConnanMockasin: *software album out soon!*”²⁶⁸ De kleine woordspeling die hij hierbij aanbrengt lijkt onschuldig, maar het toont meteen aan waar de subtiele stringen die Mockasin overal laat insluipen op doelen: het ontmaskeren van authenticiteit als essentiële voorwaarde. Het is een vorm van humor, maar het rommelt met het hele gegeven van de muziekindustrie en populaire cultuur ingegeven door sociale media en zijn wetten. De insteek is duidelijk niet serieus gemunt op het ronselen van fans, maar het bevalt wel fans die z'n esthetiek/kritiek appreciëren – wat zich op zijn beurt dan toch weer in dat kader inschuift.

Om grip te krijgen op de Tweets van Mockasin is het concept van de “performative utterances” van taalfilosoof J.L. Austin cruciaal. Zijn “*speech act theory*” kan hierop toegepast worden, net zoals John Searles taalfilosofie.²⁶⁹ Die laatste begaf zich opmerkelijk

²⁶⁸ “Connan Mockasin Twitter profiel,” laatst geraadpleegd op 19 mei 2017, <https://twitter.com/ConnanMockasin/status/778783981659496448>.

²⁶⁹ J.L. Austin, *How to do things with Words*, (Cambridge: Harvard University Press, 1975), 6.

genoeg zelf op het Twittermedium – wat aanleiding gaf voor schrijver Adam Hodgkin om een boek uit te geven over de correlatie tussen de taal filosofie van Austins student en Twitter. Zijn uitgangspunt was dan ook dat de speech act theory helpt om Twitter als platform beter te begrijpen. Dit staat duidelijk in relatie met hoe tekst en taal in een digitaal tijdperk meer geladenheid krijgen, wat niet voor niets vaak met de term “*digital textualities*” geduid wordt.²⁷⁰ De woordelijke allusies waarmee Mockasin zijn Twitteraccount opbouwt, kunnen ondergebracht worden in wat Austin beschreef als “performative utterances”.²⁷¹ Hodgkin vangt z’n boek aan met hoe hij detecteert dat Searle zelf enkele Tweets de wereld instuurde, omdat hij zou ingezien hebben hoe Twitter een perfect laboratorium is voor de studie van speech acts.²⁷² Hij brengt ook aan op welke manier Twitter tegenwoordig zelfs metaforisch geduid wordt als een publieke ruimte:

“(...) Twitter as the conversational space for a marketplace in ideas, the agora or forum for the exchange of news and opinions in our digital culture. A powerful metaphor in its growth has been Twitter as an agora or a town square, but Twitter has borrowed metaphors and language practices from many previous forms of language use.”²⁷³

De taal filosofie en het gebruik van tweets als performatieve speech acts – hoewel de stem alsdusdanig ontbreekt - worden hier in verbinding gezet en gelegitimeerd. Het plaatsen van boodschappen op Twitter is een performatieve linguïstische daad, ondanks dat Hodgkin elaboreert over de complicaties van het medium als niet compleet gelijkwaardig aan een gesproken conversatie. Eveneens “doet” Mockasin dus dingen met z’n Tweets. Een eerste teken is opzettelijk de graad van performativiteit aanduiden van z’n zogenaamd professionele tweets, door er opzettelijk grappige foutjes te laten insluipen. Daarnaast neemt hij zelf binnen de “performative utterances” die hij claimt, de directheid die verweven zou zijn met het gebruik van sociale media door muzikanten, op de korrel. De non-sensicale correctie van z’n naam, maar de uitnodiging om hem Conch te noemen, is een gezet voorbeeld daarvan.

Daarnaast tweet hij in diezelfde periode ook de boodschap “@ConnanMockasin: online ;-)” (afb. 41) Die boodschap impliceert dat Mockasin op het moment waarop hij de Tweet lanceert, beschikbaar is voor conversatie, voor interactie. Daarop volgt een resem aan mensen die hem een begroeting of iets anders toetweeten, waarop hij dan ook gewoon weer een antwoord op geeft. Dat de intentie van deze tweet eerder ironisch is, blijkt uit het gehele figuur van Mockasin, maar hij geeft wel aan de hand van een hele hoop voorbeelden, aan hoe de uitspraken die hij doet, performatief zijn in de zin dat ze het ambigue performancegehalte van dit soort tweets duiden. Wanneer hij tweet “@ConnanMockasin: This is the official monkysin twitter yes ;-)” dan alludeert hij erg doelbewust op hoe andere artiesten – of platenmaatschappijen- prat gaan op het zogenaamde authentieke vertegenwoordiging van de artiest. Dit zou dan een directe interactie tussen artiest en fan simuleren. Net door het vanuit zijn positie te benadrukken, haalt hij het onderuit en onderlijnt

²⁷⁰ “Digital Textualities,” laatst geraadpleegd op 24 april 2017, https://onderwijsaanbod.kuleuven.be/syllabi/e/G0R06AE.htm#activetab=doelstellingen_idp1360144.

²⁷¹ Austin, *How to Do Things with Words*, 6.

²⁷² Adam Hodgkin, *Following Searle on Twitter: How Words Create Digital Institutions*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2017), viii.

²⁷³ *Ibid.*, viii.

de notie van online authenticiteit. Hij duidt dubbele gronden wanneer hij kritiek geeft op het gebruik van internet in z'n tweets, maar er op dat moment ook gewoon zelf mee bezig is. Expliciet inspelen op het simulacrum van directheid en authentiek sociaal contact via die media, doet hij wel meer, zoals uit andere Tweets blijkt. Een selectie sprekende voorbeelden:

"@ConnanMockasin: i am online now and want to chat!ask me you deepest secrets!"

"@ConnanMockasin: preserve your instinct and spend less time on smartphones and internet, #internetlessunday"

"@ConnanMockasin: get rid of your smart phone while you still have the chance seriously!"

"@ConnanMockasin: you wanna know who i'm in love with? Read the first word again."

"@ConnanMockasin: almost got a smart phone today for instagrame but then thought no way monkaysin!"

"@ConnanMockasin: miss you"

"@ConnanMockasin: I'm a hacker and i've taken over Conan moccasin account and here to embarras her!"

"@ConnanMockasin: Sending love to everyone who reads this & everyone who doesn't."²⁷⁴

Uit deze Tweets die gedurende de laatste drie jaar de wereld werden ingestuurd, blijkt een hoge graad van absurditeit en dubbelzinnigheid. Sommigen doen zelfs surreëel aan, omdat ze het mechanisme van Twitter uitbuiten. Wanneer hij poneert dat de lezer van het bericht de Tweet opnieuw moet lezen om te weten te komen wie hij zogenaamd graag ziet, dan is dit een spelletje, maar impliceert het op een zekere wijze dat Twitter helemaal niet zo authentiek is als het beweert te zijn. Hij vertrekt vanuit een zeer persoonlijk standpunt, uitgaande van de ik-persoon waarin hij spreekt, en hij maakt ook persoonlijke claims wat betreft zijn visie op sociale media, ondanks het feit dat hij er zich op dat eigenste moment van bedient. Dit doet hij niet onopzettelijk, het heeft gevolgen voor zijn imagoopbouw. Dit zorgt ervoor dat de Tweets, de korte tekstboodschappen die Mockasin de wereldinstuurt, inherent onderdeel uitmaken van zijn performance als muzikant en dus onder de paraplu term musical persona dienen geschoven te worden, in hoe de zelfpresentatie van dat musical persona een geassembleerde praktijk is. Deconstructie van het hele Twitter fenomeen als een performative speech act, waardoor hij het wederom uitspeelt als zijnde een performative speech act is vrij complex materiaal. Twitter is zijn speelterrein en hij neemt een loopje met de pseudo-interactie die Twitter kan aanbrengen. Die performatieve geste, maakt onderdeel uit van de performanceassemblage die een online musical persona meer en meer blijkt te zijn. Alle verschillende elementen die performatief blijken te zijn (visuele voorstelling, zijn

²⁷⁴ "Connan Mockasin Twitter profiel," laatst geraadpleegd op 19 mei 2017, <https://twitter.com/connanmockasin>.

imitaties, videoclip, interviews, sociaal mediagebruik zoals Twitter) dialogeren vanuit die positie met de intensiteit van normen en waardenkaders en in hoeverre daar afgetast kan worden. In het geheel beduiden ze op deze manier dan ook een grotere performance, wat we hier pogen te benoemen als het musical persona op een nieuwe, digitaal gegenereerde virtuele Bühne. Net omdat die virtueel is, kan die niet met de vinger gewezen worden ook: het is een concept dat vele podia beslaat. Het heeft te maken met de volledige interpretatie van performance, performance die zich op zoveel verschillende niveaus is gaan inschrijven en daardoor ook verweven zit met het begrip van een persona. Wat het recordlabel van Mockasin contradictorisch genoeg schrijft over zijn benadering van de popsong alsdusdanig, vat vanuit performatieve ooghoek heel goed samen wat de waarde van z'n gehele performance is:

“He pushes the boat out even further, dissecting, inverting, and dissembling the very structures of the pop song itself, creating something endlessly inventive and completely beguiling, all at the same time.”²⁷⁵

²⁷⁵ “About Connan Mockasin,” laatst geraadpleegd op 17 mei 2017, <https://www.youtube.com/user/CONNANMOCKASIN>.

IV. Besluit

De drie besproken casussen, tonen ondanks hun onderlinge verscheidenheid duidelijk de relatie tussen sociale media als performanceplatform en het performen van een musical persona aan. Terugkoppeland op de initiële onderzoeksvraag naar de relatie tussen musical personae en sociale media, kan gezien worden hoe deze drie voorbeelden hun eigen weg inslaan met sociale media. Deze bühne geeft zich prijs als een virtuele ruimte, geïnitieerd door digitale alomtegenwoordigheid. Daarnaast komt uit de voorbeelden ook naar voor hoe die virtuele ruimte een gemeenschappelijke grond deelt met de reële publieke ruimte in transgressieve en heterotopische kenmerken, en zich zo kan onderscheiden van virtual reality. De tegemoetkoming van beide, stamt voort uit de tussenruimte die gegenereerd wordt vanuit die digitaal geperformede ruimte. Vanuit de heterotopische verhulling, vormt het nieuwe virtuele podium een extensie van de reële publieke ruimte, eruit gegroeid en het tegelijkertijd modifierend. Dit zorgt ervoor dat, toch in de besproken casussen, het een transgressieruimte wordt, waar verschillende verknopingen elkaar ontmoeten.

De elementen die naar voor komen uit de analyse van de cases, zijn enigszins drie elementen die zich elk met een been in de virtuele door digitaliteit ingegeven publieke ruimte bevinden, evenals appelleren aan een sociale realiteit: belichaming, taal en beeldbehandeling. Connan Mockasins meest opmerkelijke performatieve handeling is zijn digi-taligheid op Twitter, waarmee hij parallel aan het visuele, een woordelijke component optrekt, aanleunend bij *performative speech acts*. Hij asserteert, vanuit een breder opgebouwd universum gelieerd aan zijn muzikale oeuvre, de zogenaamd sociale ruimte die Twitter beslaat en performet via subversie een eigen –topie. Deze heterotopische ruimte is een plek die wars is van een onkoosjere esthetische stempel die vervreemding botviert, zowel visueel, belichaamd als in bewoording.

Lana Del Rey appropriëert meest opvallend de inherent met beeldvorming en belichaming verbonden scripts van historische en contemporaine vrouwbeelden, die ze op een dynamische manier in dialoog laat gaan met waar ze heden ten dage het meest aanwezig zijn: de publieke ruimte van het internet. Haar re-enactments zijn een omkering en tegelijkertijd benadering van een popcultureel verleden. Zowel bij het opvoeren van die scripts, het live belichamen van haar musical persona, als sociale media invulling, betreft het een gefragmenteerd Gesamtkunstwerk, waarbij ze een vorm van subtiele subversie van genderperformativiteit voorop plaatst, niet in het minst door het inbrengen van het belichaamde zelf.

Tot slot toonde ook Mykki Blanco's performance de twee zijden van de munt: het filmen van een performance in de reële (publieke) ruimte transponeert evenzeer naar de virtuele publieke ruimte, net zoals de rest van zijn musical persona. Zijn proces van wording dat centraal staat aan de hand van attributen, doet zich voor in de stedelijke publieke ruimte, evenals op sociale media. Blanco gooit de verste boei tot interactie uit, in de zin dat hij zelfs online dialoog genereert, vanuit die deconstruerende houding die geworteld zit in sociale realiteit.

De universa van de besproken case studies genereren zo een meervoudige assemblage, zowel een performance om op een podium te brengen, als een ruimte die een performance kan laten ontstaan. De virtuele ruimte is hier de reële ruimte mits extensie van de heterotopische omkering of aanpassing, vanuit het musical persona dat in staat is een artistieke inkeping te maken, een virtuele tussenruimte aanbrenghend waar transgressie en heterotopie hand in hand kunnen gaan. Wat de analyses van de drie casussen ook uitwezen, zijn de verschillende elementen die hiervoor worden ingeschakeld.

De drie geanalyseerde musical personae gronden zich in een universum dat opgetrokken wordt, grotendeels via klassieke kanalen zoals live shows, geschreven pers en videoclip, wat ervoor zorgt dat ze een gehele eigenheid verder kunnen uitspelen op sociale media – een proces dat nog een veel minitieuwer ingegeven assemblage verwezenlijkt. Die assemblage à la Deleuze en Guattari, is een complex ineengrijpen van verschillende elementen zoals we zagen, dat zich grotendeels ook terug laat koppelen aan de twee initiële grote noemers waaronder dit onderzoek de onlineruimte als performanceplatform voor muzikanten bekeek. De chiasmatische beweging en bewoording die bestaat tussen de *staged performance* en de *performed stage* haalt aan hoe de twee in een symbiotische realiteit met elkaar staan. Het musical persona online betreft een dens ineenpassen van verschillende performatieve onderdelen, het musical persona dat versmelt met een recentelijk onder de radar komende graad van performativiteit die sociale media als fenomeen tentoon spreidt, de *staged performance* en *performed stage* die assemblagegewijs ineenhaken.

V. Bijlages

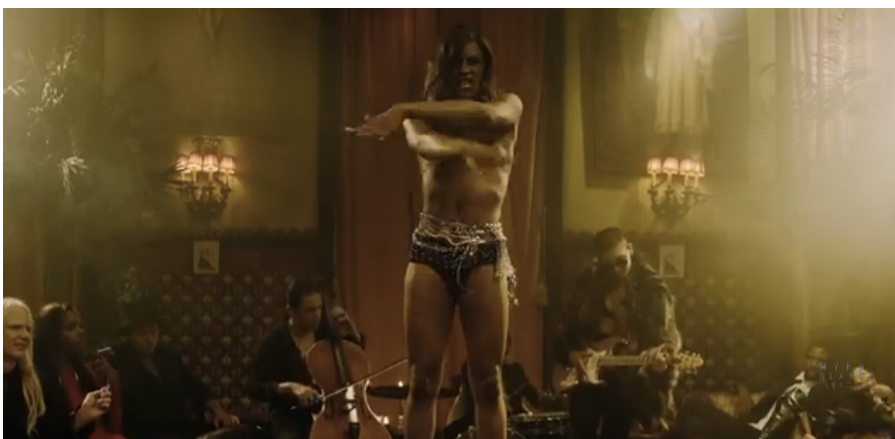
V.1 Mykki Blanco



Afbeelding 1: *Wavvy*. <https://www.youtube.com/watch?v=sokeAMDm7mk>, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.



Afbeelding 2, *Ibidem*.



Afbeelding 3, *Ibidem*.



Afbeelding 4, *Coke White, Star Light*, <https://www.youtube.com/watch?v=ioMKTWC1wI8>, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.



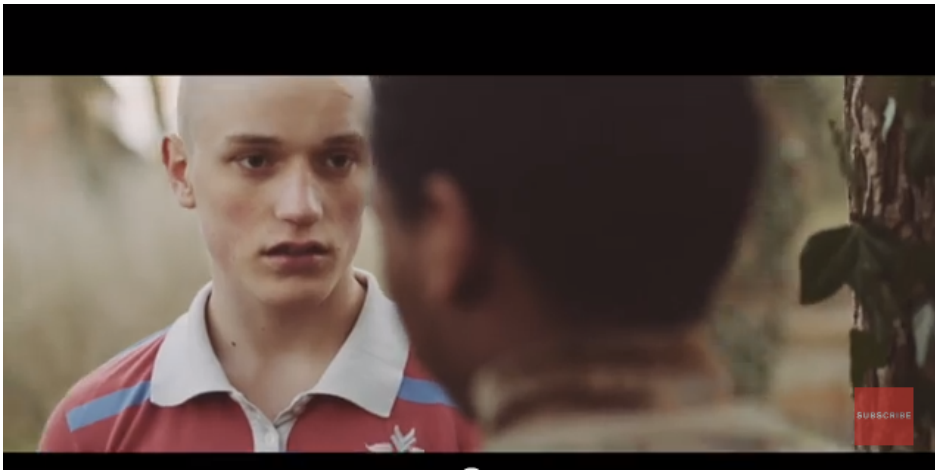
Afbeelding 5, *Ibidem*.



Afbeelding 6, *Ibidem*.



Afbeelding 7, *Highschool never Ends*, <https://www.youtube.com/watch?v=cNGR4ciDmTA>, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.



Afbeelding 8, *Ibidem*.



Afbeelding 9, *Ibidem*.



Afbeelding 10, *Loner*, <https://www.youtube.com/watch?v=lbPWe24jQ9A>, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.



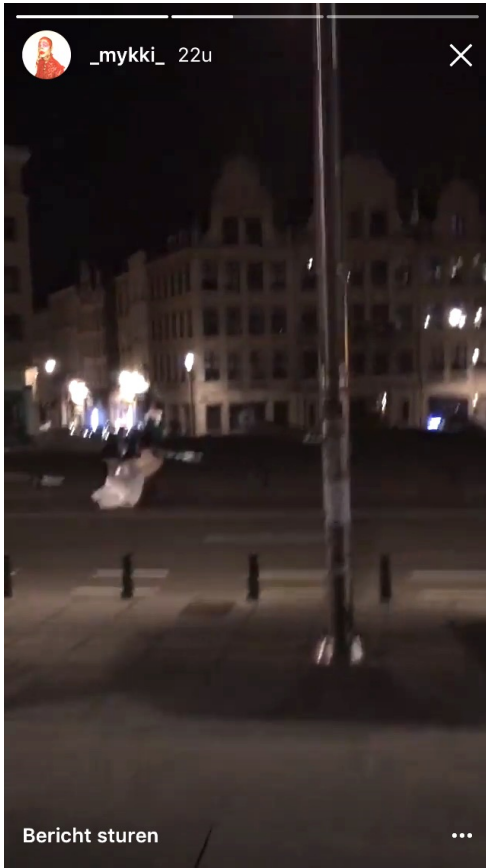
Afbeelding 11, *Ibidem*.



Afbeelding 12, *Ibidem*.



Afbeelding 13, Screenshots van Instagramstories Mykki Blanco 6 mei 2017.



Afbeelding 14, Ibidem.



Afbeelding 15, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://twitter.com/MykkiBlanco>.



mykki blanco ✓ @MykkiBlanco · Apr 28
"How to Turn a LOOK" Part 2



↻ 15

♥ 110

Afbeelding 16, Ibidem.

Mykki Blanco 19 mins · 🌐

I need to be educated. So lets have a dialogue. If you are a "Non- Binary" White person yet present to the world as "Cis" / "Heterosexual" explain to me your experiences with oppression, I'm trying to understand how it's comparable to my Black/Brown femme sisters out here being murdered & denied heath care and jobs. I'm not trying to be a bitch but I clearly need to learn a different perspective right now. Comment away

👍❤️ 45 6 Comments

👍 Like 🗨 Comment ➦ Share Chronological ▾

Li Johnson I'll be a bitch, that struggle is not the same. Not saying that they don't have struggles it's just not at all the same. If you're white and anything you still have privilege that needs to be checked.
Like · Reply · 🗨 17 · 16 mins

Ranny Nguyen Its not the same--so then why is it the appropriate space for that person to ask for change? That's all I'm seeing, and Mykki is dead on.
Like · Reply · 13 mins

Li Johnson I never said that anyone facing adversity doesn't have the right to ask for change. I only ask that those people realize their privilege when they post/speak in spaces occupied by POC. We can all be on the same team but realize our situations are different. My white queer friends have it a lot easier than I and other queer POC I know. It's not easy to be queer period but it's easier if you happen to be white.
Like · Reply · 🗨 9 · 9 mins

Write a reply...

Mykki Blanco 27 mins · 🌐

Can Cis Presenting White People stop trivializing Sex/Gender Oppression.... makes it hard for people who are ACTUALLY struggling gender acceptance to be heard, seen and taken seriously. I know everyone is free to identify as they wish, but Genderqueer & Trans peo (especially People of Color) in society are dealing with issues beyond i privilege most presenting as a Cis White Person experience whatever gender pronouns they use. I just am seeing a trend of Cis presenting people obnoxiously trivializir the oppression's of others and it's something I know other people in Q Circles are seeing as well

👍❤️ 58 7 Comments 1 S

👍 Like 🗨 Comment ➦ Share Chronolo

Mykki Blanco There was nothing Dangerous about my previous post outing a White Girl for being foolish, get real
Like · Reply · 🗨 10 · 26 mins

Mykki Blanco And DONT EVEN Try to tell me I was "femme shaming"..... Black Trans women are out here getting murdered every day and some of you White Queers want to tell me I'm putting Becky i danger bc I don't accept fuckery?
Like · Reply · 🗨 7 · 20 mins

Katie Hartley Que Parker..
Like · Reply · 17 mins

Write a reply...

in danger? Get REAL
Like · Reply · 🗨 2 · 19 mins

Parker Cook you don't know what that persons living situation is! you don't know where they live! they could be in danger. like I said before, I understand that trans women, and trans femmes especially trans woc are much more widely targeted and are in danger pret... See More
Like · Reply · 🗨 2 · 10 mins

Write a reply...

Joss Yelmorb I can tooootaly see why you were pissed with them... like how has this person never had to fill out a form? We have to fudge our gender every day and that person had no right to expect you to sort it out for them... but I still think plastering their face on your page and shaming them so publicly was a pretty big escalation and I'm guessing you felt that a bit too seeing as you removed it... I saw a whole lot of white entitlement in that person's message to you but shaming people for the way they present their gender? Feels bad

Mykki Blanco Yesterday at 5:42 pm · 🌐

RESPECT GENDER. DON'T MISGENDER. TRY & LEARN :)

See you Friday **Rotown Rotterdam!**

Like · Reply · 🗨 5 · 11 mins

Mykki Blanco Yes I'll be honest I get a lot of extremely intense messages from people all over the world really struggling in their life in their home town at their job and when someone who is White and able to present in society as Cis and writes me to tell me they bought a concert ticket and were outraged that there were no intersex or non binary box's to check it outrages me at their privilege when people are out here losing their jobs for transitioning and engaging in sex work and denied healthcare
Like · Reply · 🗨 3 · 3 mins

Like · Reply · 🗨 6 · 1 hr

David Eck Zoë Feigenbaum I think you meant to comment this on his post not my comment on the post lol
Like · Reply · 1 hr

Ashlesha Alexandra Johnson Zoe white people should NEVER under any circumstance expect black people to use their voice for their benefit. It's the other way around ya ding dong..
Like · Reply · 49 mins

Ludovic Wolfrom Ashlesha Alexandra Johnson : This person told about this issue/non-issue to Mykki not because she's black, but because she's the artist booked for this event. And this issue isn't just a white issue, but could be an issue to anyone, black, yellow, white,....
Like · Reply · Just now

Write a reply...

Ofir Shemer Ryan Cole 🙄🙄🙄
Like · Reply · 1 hr

Sean Parrish Sounds like histrionic personality disorder to me.
Like · Reply · 1 hr

Lutz Wild what the actual fuck? what does cis presenting even mean? and choosing between male and female boxes is not just for some trans people a problem but for intersex people too. how do you know what their kind of struggle is? this is some fucking bullshit ... See More
Like · Reply · 🗨 28 · 1 hr

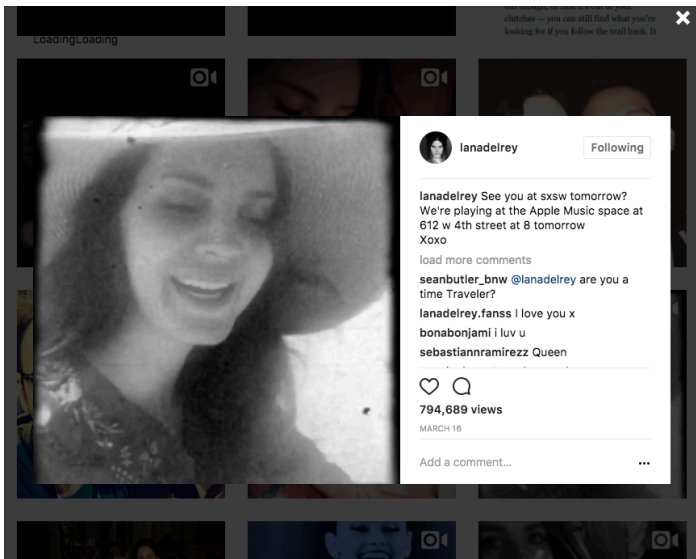
↳ 1 Reply

Venila Rice Ok what's this online bullying tho, shitty power dynamic from you, totally unnecessary to share pics. And discourses on "actually" / "actual" struggles are so problematic I don't even know where to begin from.
Like · Reply · 🗨 28 · 1 hr

Lisa Etzold But isn't this important to know for people who will get in real struggles at the entrance? And why is it necessary to make a private message + photos public?
Like · Reply · 🗨 9 · 1 hr

Afbeelding 18, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.facebook.com/MykkiBlanco/>.

V.2 Lana Del Rey



Afbeelding 19, Instagrampost 16 maart 2017, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.instagram.com/p/BRt1hYVlxXx/?taken-by=lanadelrey>.



Afbeelding 20, *Video Games*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>.



Afbeelding 21, *Ibidem*.



Afbeelding 22, laatst geraadpleegd 25 mei 2017
<http://classic.atrl.net/forums/showthread.php?t=893407>.



Afbeelding 23, *National Anthem*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>.



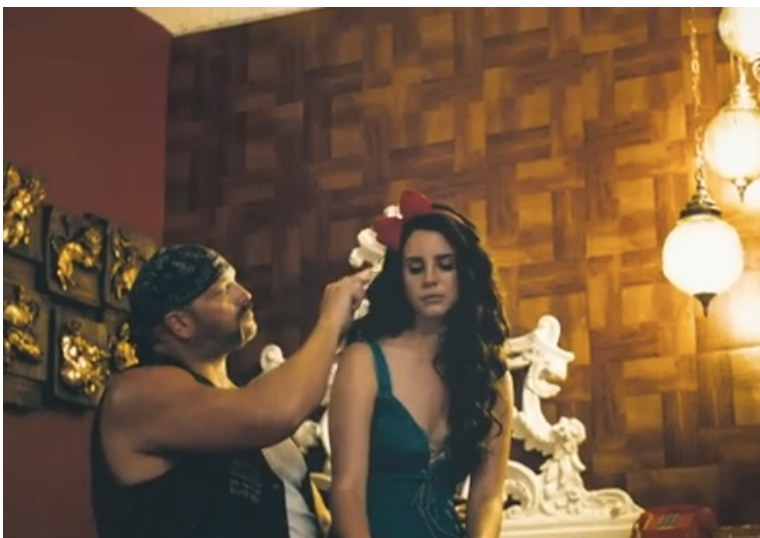
Afbeelding 24, *Ibidem*.



Afbeelding 25, *ibidem*.



Afbeelding 26, *ibidem*.



Afbeelding 27, *Ride*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Py_-3di1yx0.



Afbeelding 28, *Tropico*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=VwuHOQLSpEg&t=56s>.



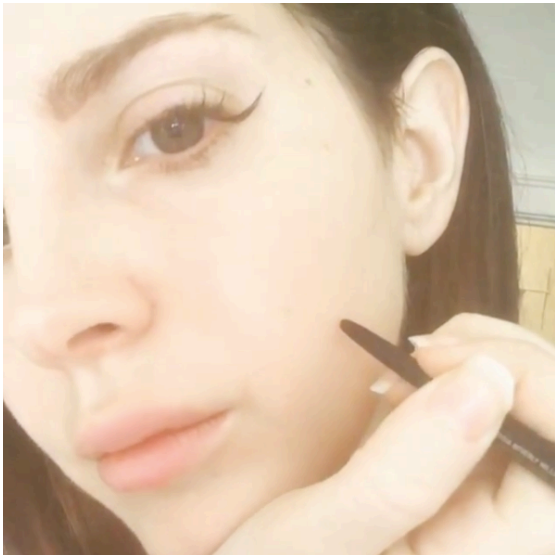
Afbeelding 29, *ibidem*.



Afbeelding 30, laatst geraadpleegd op 26 mei 2017, <http://loveselvispresley.tumblr.com/post/36669474962/priscilla-presley>.



Afb 31, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,
<https://www.instagram.com/p/BQsXykoguWC/?taken-by=lanadelrey>



Afb 32, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,
<https://www.instagram.com/p/BQQ4B17jXWN/?taken-by=lanadelrey>.



Afb 33, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,
https://www.instagram.com/p/BR2tib_gMEx/?taken-by=lanadelrey.

V.3 Connan Mockasin



Afbeelding 34, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, http://next.liberation.fr/musique/2016/10/28/soft-hair-la-pop-a-poil_1524988.



Afbeelding 35, *Forever Dolphin Love*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=E7CaTJ2SvG8>.



Afbeelding 36, *Ibidem*.



Afbeelding 37, *It's Choade My Dear*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=HkNwuY2JUHQ>.



Afbeelding 38, *I'm The Man That Will Find You*, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Teyy1A_AJso.



Afbeelding 39, *Do I Make You Feel Shy*, laatst geraadpleegd 25 mei 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cZlOro-Pnb8>.



Afbeelding 40, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://www.instagram.com/p/BDRNnWXq1Im/?taken-by=connanmockasin>.

Connan Mockasin @ConnanMockasin Following

online ;-)

RETWEETS **22** LIKES **61**

8:30 AM - 26 Dec 2015

18 22 61

muertha de cdmx @wakeuplazysoul · 26 Dec 2015
 Replying to @ConnanMockasin
 @ConnanMockasin love ya honey xoxo

Connan Mockasin @ConnanMockasin · 26 Dec 2015
 @wakeuplazysoul love you too

ashIE @happlesful · 26 Dec 2015
 Replying to @ConnanMockasin
 @ConnanMockasin hey

Connan Mockasin @ConnanMockasin · 26 Dec 2015
 @_ashleywetmore hey Ashley

1 more reply

Afbeelding 41, laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <https://twitter.com/ConnanMockasin/status/680651833690296320>.

VI. Bibliografie

Artikels

- Auslander, Philip. "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34, nr.3 (2012): 3-11.
- Auslander, Philip. "Musical Personae." *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 100 – 119.
- Auslander, Philip. "On the Concept of Persona in Performance," *Kunstlicht* Vol.1 (2015): 62-79.
- Auslander, Philip. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto," *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 1-13.
- Beaton, Brian. "Crafting a Work Persona in 1970s Petroleum," *Persona Studies* 1, nr.2 (2015): 31-41.
- Souza e Silva, Adriana. "From Cyber to Hybrid," *Space and Culture* 9, nr.3 (2006)
- Frosh, Paul. "The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability," *International Journal of Communication* 9, nr. 1 (2015): 1607-1628.
- Hess, Aaron. "The selfie assemblage," *International Journal of Communication* 9, nr.1 (2015): 1629-1646.
- Jans, Erwin. "Het publiek en het publieke," *Rekto:Verso*, nr.32 (2008): n.p.
- Marshall, P. David en Kim Barbour. "Making intellectual room for persona studies: a new consciousness and a shifted perspective." *Persona Studies* 1, nr. 1 (2015): 1-12.
- Paavolainen, Teemu. "Fabric Philosophy: The "Texture" of Theatricality and Performativity," *Performance Philosophy Journal* 2, nr. 2 (2017): n.p.
- Papacharissi, Zizi. "Without You, I'm Nothing: Performances of the Self on Twitter," *International Journal of Communication*, nr.6 (2012), 1990 – 2004.
- Pieters, Jürgen en Julie Rogiest, "Self-fashioning in de vroegmoderne literatuur- en cultuurgeschiedenis: genese en ontwikkeling van een concept," *Frame* 22, nr.1 (2009): 43 – 79.
- Senft, Theresa en Nancy Baym, "What Does the Selfie Say? Investigating a Global Phenomenon," *International Journal of Communication* 9, nr. 1 (2015): 1588 – 1606.
- Warren, Kate. "Double Trouble: Parafictional Personas and Contemporary Art." *Persona Studies* 2, nr.1 (2016), 55-69.
- Westlake, E.J. "Friend Me if You Facebook," *The Drama Review* 52, nr. 4 (2008): 21-40.

Boeken

- Allport, G.W. *Personality: A psychological interpretation*. New York: Holt, 1937.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Londen: Routledge, 1999.
- Auslander, Philip. "'Nothing Is Real': The Beatles are Virtual Performers," in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, red. Shirley Whiteley. New York: Oxford University Press, 2016.

- Auslander, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.
- Austin, J.L. *How to do things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Londen: Bloomsbury, 2013.
- Brüstle, Christa, red. *Popfrauen der Gegenwart: Körper - Stimme - Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Butler Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Abingdon: Routledge, 2013.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2000.
- DeLanda, M. *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*. New York, NY: Continuum, 2016.
- Di, Jakki. *New Weird America: Freak Folk/Psych/Outsider Music*. Texas: JD Publishing, 2015.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: a History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany N.Y.: State University of New York Press, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2008.
- Goffman, Erving. *The Presentation of the Self In Everyday Life*. Londen: Penguin, 1990.
- Hodgkin, Adam. *Following Searle on Twitter: How Words Create Digital Institutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespear*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Gruber, Charlotte. *Interactions: Performing Actual and Virtual Spaces as Stages of Inter-est*, Marburg: Tectum Verlag, 2013.
- Hopper, Jessica. *The First Collection of Criticism by a Living Female Rock Critic*. Chicago: Featherproof Books, 2015.
- Jones, Amela en Adrien Heathfield, *Perform, repeat, record: Live art in History*. Bristol: Intellect, 2012.
- Keunen, Bart. *Ik en de stad: fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*. Gent: Gent Academia Press, 2015.
- Keunen, Gert. *Alternative Mainstream. Making Choices in Pop Music*. Amsterdam: Valiz, 2014.
- Manning, Philip. *Erving Goffman and Modern sociology*. Cambridge: Polity Press, 2014.
- Lepecki, André. *Singularities: dance in the age of performance*. London: Routledge, 2016.
- Lidwell, William. *Universal Principles of Design, Revised and Updated*. Massachusetts: Rockport, 2010.
- McKenzie, John. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Abingdon: Routledge, 2001.
- Papacharissi, Zizi. *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Sanden, Paul. *Liveness in Modern Music*. New York: Routledge, 2013.

Savigny Heather et al., red., *Media, Margins and Popular Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Scott, Derek B., red., *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Abingdon: Routledge, 2016.

Shaviro, Steven. *Digital Music Video's*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2017.

Slack, J.D., "Beyond transmission, modes, and media," in *Communication matters: Materialist approaches to media, mobility, and networks*, red. J. Packer & S. B. C. Wiley. New York: Routledge, 2012.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York: PAJ publications, 2004.

Phelan, Phelan. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

Weber, Samuel. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press, 2004.

Masterthesis

Davis, Rachel E., "'Tell me you own me, gimme them coins': postfeminist fascination with Lolita, Lana Del Rey, and sugar culture on Tumblr." Laatst geraadpleegd op 15 mei 2017.
<http://scholar.utc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1098&context=honors-theses>.

Johansson, Moa. "Werkin' girls – a critical viewing of femininity constructions in contemporary rap." Lic.diss., Södertörns högskola, 2013.

Online

Al-Kadhi, Amrou. "Productive Vulnerability: Mykki Blanco and Cakes Da Killa's queering of Hip-Hop." Laatst geraadpleegd op 22 april 2017, <http://www.theinklingmag.com/ink-other-animals/productive-vulnerability-mykki-blanco-and-cakes-da-killas-queering-of-hip-hop/>.

Butler, Judith. "Performativity, Precarity and Sexual Politics," laatst geraadpleegd op 25 mei 2017, <http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf>.

Butler, Judith. "Rethinking Vulnerability and Resistance." Laatst geraadpleegd op 22 april 2017, <http://www.institutofranklin.net/sites/default/files/files/Rethinking%20Vulnerability%20and%20Resistance%20Judith%20Butler.pdf>.

Fetveit, Arilt. "Death, beauty and iconoclastic nostalgia." Laatst geraadpleegd op 8 mei 2016, <http://www.necsus-ejms.org/death-beauty-and-iconoclastic-nostalgia-precariou-aesthetics-and-lana-del-rey/>.

Fischer-Lichte, Erika. "Culture as Performance," laatst geraadpleegd 5 mei 2017, http://www3.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/Publicacoes/Actas/erika_def.pdf, verwijzend naar haar boek *Ästhetik des Performativen*.

Foucault, Michel. "Des Espaces Autres," laatst geraadpleegd 15 mei 2017, <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

Hawkins, Kate. "Browsing The Performative: A Search for Sincerity," laatst geraadpleegd op 1 mei 2017, <http://www.katehawkins.co.uk/images/TEXTS/BROWSING%20THE%20PERFORMATIVE%20-%20A%20SEARCH%20FOR%20SINCERITY.pdf>.

Phelan, Peggy & Ashley Farmer, "The Selfie as a feminist act," laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://gender.stanford.edu/news/2014/selfie-feminist-act>.

Rymarczuk, Robin. "The heterotopia of Facebook." laatst geraadpleegd op 5 mei 2017, https://philosophynow.org/issues/107/The_Heterotopia_of_Facebook.

Vigier, Catherine. "The meaning of Lana Del Rey." Laatst geraadpleegd op 23 april 2017, <http://zeteojournal.com/wp-content/uploads/2012/11/Vigier-Del-Ray-Clean-Final-18-nov-123.pdf>.

"About Connan Mockasin." Laatst geraadpleegd op 17 mei 2017, <https://www.youtube.com/user/CONNANMOCKASIN>.

“Beyoncé slays with theatrical performance at the Grammys,” laatst geraadpleegd 15 mei 2017, <http://www.complex.com/music/2017/02/beyonce-theatrical-performance-grammys>.

“Beyond the Codes: A night of Travelling beyond Thinking.” Laatst geraadpleegd op 7 mei 2017. <http://www.kfda.be/assets/3881>.

“Connan Mockasin and LA PRIEST introduce Soft Hair.” Laatst geraadpleegd op 7 april 2017. <http://www.dazeddigital.com/music/article/32590/1/connan-mockasin-and-la-priest-introduce-soft-hair>.

“Caramel Dreams of an “Oddball”.” Laatst geraadpleegd op 7 april 2017. <http://www.redefinemag.com/2014/connan-mockasin-band-interview-caramel-dreams-oddball/>.

“Digital Textualities.” Laatst geraadpleegd op 24 april 2017. https://onderwijsaanbod.kuleuven.be/syllabi/e/G0R06AE.htm#activetab=doelstellingen_idp1360144.

“Everyone I knew suddenly wasn’t so sure about me. “ Laatst geraadpleegd op 5 mei 2015. <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2694909/Lana-Del-Rey-THAT-disastrous-SNL-performance-left-reputation-tatters-music-world.html>.

“I didn’t want to be a rapper.” Laatst geraadpleegd op 10 mei 2017. <https://www.theguardian.com/music/2016/sep/15/mykki-blanco-i-didnt-want-to-be-a-rapper-i-wanted-to-be-yoko-ono>.

“Lana Del Rey’s Trailer Park Days.” Laatst geraadpleegd op 20 mei 2017. <https://www.thedailybeast.com/articles/2015/09/19/lana-del-rey-s-trailer-park-days-my-time-with-lizzy-grant>.

“Lana del Rey, Wild at Heart.” Laatst geraadpleegd op 10 mei 2017, <http://www.dazeddigital.com/music/article/35578/1/lana-del-rey-courtney-love-lust-for-life>.
“When people say my music’s weird, I fin dit a bit scary.” Laatst geraadpleegd op 7 mei 2017, <http://www.citypages.com/music/connan-mockasin-when-people-say-my-musics-weird-i-find-it-a-bit-scary-6638751>.

“Marketing the author.” Laatst geraadpleegd op 24 april 2017. <http://hdl.handle.net/1854/LU-217829>.

“Mykki.” Laatst geraadpleegd op 14 mei 2017. <http://mykkiblancoworld.com/>.

“Mykki Blanco challenges gender stereotypes in hip-hop.” Laatst geraadpleegd op 5 mei 2017. <http://www.sfgate.com/music/article/Mykki-Blanco-doubles-down-as-he-launches-new-label-6409942.php>.

“mykki blanco is the most compelling rapper of his generation.” Laatst geraadpleegd op 23 mei 2017. https://i-d.vice.com/en_gb/article/mykki-blanco-is-the-most-compelling-rapper-of-his-generation.

“Mykki Blanco on Poetry.” Laatst geraadpleegd op 2 mei 2017. <http://www.dazeddigital.com/music/article/15748/1/mykki-blanco-on-poetry>.

“Mykki Blanco’s Sensual Ode to Reality in the New “Loner” Music Video.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2017. <http://www.papermag.com/watch-mykki-blancos-2104865517.html>.

“Persona Studies.” Laatst geraadpleegd op 14 april 2017. <https://ojs.deakin.edu.au/index.php/ps/index>.

“Persona Studies: Mapping proliferation of the public self.” Laatst geraadpleegd op 22 april 2017. https://www.academia.edu/8425467/Persona_Studies_Mapping_the_proliferation_of_the_Public_Self.

“Psychoanalyzing The Selfie Nation: What’s the Difference Between Narcissism And Self Expression.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2017. <http://thoughtcatalog.com/anna-agoncillo/2014/11/psychoanalyzing-the-selfie-nation-whats-the-difference-between-narcissism-and-self-expression/>.

“The multiplicities of Mykki Blanco.” Laatst geraadpleegd op 4 mei 2017. <http://www.interviewmagazine.com/culture/mykki-blanco/#>.

"The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is 'selfie'." Laatst geraadpleegd op 30 april 2017. <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>.

"The unapologetic genius of Mykki Blanco." Laatst geraadpleegd op <http://www.lennyletter.com/culture/interviews/a540/music-monday-the-unapologetic-genius-of-mykki-blanco/>

"Vlaanderen verplicht voorziening van internet bij nieuwe huizen." Laatst geraadpleegd op 4 mei 2017. <http://www.zdnet.be/nieuws/192552/vlaanderen-verplicht-voorziening-van-internet-bij-nieuwe-huizen/>.

"What is Persona Studies?." Laatst geraadpleegd op 8 april 2017. https://prezi.com/6pc6a2hmm_v4/what-is-persona-studies/?webgl=0.

Media

"#1 Amsterdam Acoustics "in depth"- Connan Mockasin." Laatst geraadpleegd 28 april 2016. <https://vimeo.com/10996702>.

"Coke White, Starlight." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ioMKTWC1wI8>.

"Connan Mockasin Twitter profiel." Laatst geraadpleegd op 19 mei 2017. <https://twitter.com/connanmockasin>.

"From the Silence of Ducham to Noise of Boys." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2017. <https://vimeo.com/16911620>.

"Mykki Blanco – Berlin Tour Diary – deadHYPE." Laatst geraadpleegd op 13 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=EMhQgU80IEA>.

"Mykki Blanco recites 'I want a Dyke For President – A film by Adinah Dancyger." Laatst geraadpleegd op 10 april 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=y6DgawQdSIQ>.

"Mykki Blanco, Sexual Politics and the Logistical Business Strategies in Independent Music." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2017. https://www.youtube.com/watch?v=jIBR6CpS_bc.

"National Anthem." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>.

"Ride." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Py_-3di1yx0.

"Summer Wine." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1OEron4rXfk>

"Forever Dolphin Love." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=E7CaTJ2SvG8>

"Egon Hosford." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=1AewoLLOjss>.

"Faking Jazz Together." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=NcSL-EWMkCo>.

"It's Choade My Dear." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=HkNwuY2JUHQ>

"I'm The Man That Will Find You." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Teyy1A_AJso.

"Do I Make You Feel Shy?" Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=cZl0ro-Pnb8>.

"High School Never Ends." Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=cNGR4ciDmTA>.

"National Anthem (full + Lana with the crowd) – Lana Del Rey @ Brussels (May 31th 2013)." Laatst 24 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=zcyvbBEFNWw>.

"Video Games." YouTube video. Laatst geraadpleegd op 4 mei 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>.

“Wavvy.” YouTube video. Laatst geraadpleegd op 15 mei 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=sokeAMDm7mk>.

“Mykki Blanco Facebook” Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017,
<https://www.facebook.com/MykkiBlanco/posts/991532450864962>.

“Twitteraccount van Mykki Blanco.” Laatst geraadpleegd op 29 april 2017.
<https://twitter.com/MykkiBlanco/status/857860099477565440>.

Afbeeldingen in de tekst

Afbeelding I. Philip Auslander “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,” *Contemporary Theatre Review* 14, nr. 1 (2004): 11.

Afbeelding II. Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.
https://www.youtube.com/results?search_query=mykki+blanco.

Afbeelding III. Laatst geraadpleegd op 15 november 2016. <https://www.instagram.com/lanadelrey/>.

Afbeelding IV. Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017.
<https://twitter.com/connanmockasin/status/680642047347310596>.

Afbeelding V. Laatst geraadpleegd op 25 mei 2017. <https://twitter.com/shaviro/status/854343263062511616>

