

Vrouwelijk artistiek rollenspel

Een onderzoek naar alter ego's en persona's
bij vrouwelijke kunstenaars vanaf de jaren
'80 van de twintigste eeuw tot op heden

Van Driessche Ellen

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
Master in de Kunstwetenschappen

Promotor: prof. dr. Hilde Van Gelder

Academiejaar 2020-2021



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Inhoudstafel

Bibliografie.....	III
Voorwoord	XII
1 Inleiding.....	1
2 Theoretisch kader.....	6
2.1 Alter ego en persona: overlapping en onderscheid.....	6
2.2 Performativiteit van gender	8
2.3 Kunsthistorische context.....	9
3 Hypothesen	16
3.1 Zelfrepresentatie	16
3.2 Creatie van een narratief.....	20
3.3 Afstand en nabijheid.....	23
3.4 Fictie en non-fictie.....	25
3.5 Opbouw mogelijkheden.....	25
4 Case studies.....	27
4.1 Ria Pacquéé	27
4.1.1 Artistieke praktijk.....	27
4.1.2 'Madame' van uit noodzaak ontstaan tot ultieme massamens	29
4.1.3 'It' als karakterloos karakter.....	31
4.1.4 Tussen verlangen, personare en anonimiteit	32
4.1.4.1 Opbouw van een massamens en een nul.....	32
4.1.4.2 De cirkel is rond.....	34
4.1.4.2.1 De continue verdwijning en verschijning van Madame	34
4.1.4.2.2 De (on)mogelijkheid van een autobiografie	37
4.1.4.2.3 It's absurde arbeid en anonimiteit	39
4.1.4.3 De pose van Madame.....	40

4.1.4.4	De reductie van benoeming.....	43
4.1.4.5	Herkenning door anonimiteit	44
4.1.5	De dynamiek tussen kunstenaars en alter ego	45
4.1.5.1	De wisselwerking tussen afstand en nabijheid.....	45
4.1.5.2	Controle.....	47
4.2	Carey Young.....	48
4.2.1	Artistieke praktijk.....	48
4.2.2	Young's persona's	51
4.2.3	Constructie van een 'double agent'	53
4.2.3.1	Kostuum.....	55
4.2.3.2	Nietszeggende taal	57
4.2.4	Empty suit	60
4.2.4.1	Reproductie	60
4.2.4.2	Kunstenaar als merk.....	61
4.2.5	'De look van de onbeslisten'	63
5	Conclusie.....	66
	Bijlagen	72
	Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021	72
	Lijst van afbeeldingen	79
	Afbeeldingen.....	84

Bibliografie

Interview

Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021, Antwerpen, transcriptie als bijlage.

Werken

Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." in *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, 11-40. Londen: Verso, 2012.

Bishop, Claire. "Delegated performance: Outsourcing Authenticity." in *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, 219-240. Londen: Verso, 2012.

Bryan-Wilson, Julia. "Inside Job: Julia Bryan-Wilson on the art of Carey Young." *Artforum* 49, 2 (2010): 240–47.

Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, 4 (1988): 519–31.

Butler, Judith. 'Introduction.' in *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of 'sex'*. (New York en Londen: Routledge, 1993) in Warr, Tracey en Amelia Jones, *The Artist's Body*, 263-264. Londen: Phaidon, 2000.

Buskirk, Martha. *The contingent object of contemporary art*. Cambridge (Mass.): MIT press, 2003.

Buskirk, Martha. "Contract with the audience." in *Carey Young: Subject to Contract*, 115-123. Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013.

Cools, Hans. "In de voetsporen van de meesters. Rembrandt, Rubens en hun museumhuizen in Amsterdam en Antwerpen," in *Vroegmoderne geschiedenis in actuele debatten*. uitg. door Jasper van der Steen en Hans Cools, 95-120. Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2020.

Curran, Michael, Michael Taussig, Jean Fisher, e.d. *Ria Pacquée: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*. uitg. door Jan Matthé. London: Occasional Papers, 2018.

Decan, Liesbeth. *Conceptual, Surrealist, Pictorial: Photo-based Art in Belgium (1960s - Early 1990s)*. Lieven Gevaert Series 22. Leuven: Leuven University Press, 2016.

Dhaene, Sylvie. "Maskerade en Identiteit in het werk van Cindy Sherman. Een casusbespreking vanuit een Freudiaans-Lacaniaanse visie." in *Leonardo's Glimlach: Over Het Androgyne in De Hedendaagse Kunst*. uitg. door Claire Van Damme, Fransisca Vandepitte en Patrick Van Rossem, 117-131. Gent: Academia Press, 1999.

Fillin-Yeh, Susan. "Dandies, Marginality, and modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and other cross-dressers." in *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, uitg. door Naomi Sawelson-Gorse, 174-203. Massachusetts, The MIT press: 1998.

Fisher, Jean. "Ria Pacquée: Don't Look Now." in *Ria Pacquée: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*. uitg. door Jan Matthé, 103-105. London: Occasional Papers, 2018.

Gygax, Raphael. "Extra (speech) power." in *Carey Young: Subject to Contract*, 135-141. Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013.

Hallman, Bonnie C en S. Mary P Benbow. "Family Leisure, Family Photography and Zoos: Exploring the Emotional Geographies of Families." *Social & Cultural Geography* 8, 6 (2007): 871-88.

Harris, Geraldine. *Staging femininities: performance and performativity*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1999.

Hoy, Anne H. *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*. New York: Abbeville, 1987.

Hudek, Anthony. "Ria Pacquée – Almost there." In *Ria Pacquée: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*. uitg. door Jan Matthé, 73-84. London: Occasional Papers, 2018.

Johnson, Deborah. "R(r)ose Sélavy as Man Ray: Reconsidering the Alter Ego of Marcel Duchamp." *Art Journal* 72, 1 (2013): 80-94.

Jones, Amelia. "Women in Dada: Elsa, Rrose, and Charlie." in *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, uitg. door Naomi Sawelson-Gorse, 142-174. Massachusetts: The MIT Press, 1998.

Jones, Amelia. "Performing the Other as Self. Cindy Sherman and Laura Augular Pose the Subject." in *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 69-102. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

Lind, Maria. "All Inside." *Drucksache Kunstverein München 2* (2002): z.p.

Lütticken, Sven. "Personafication. Performing the Persona in Art and Activism" *New Left Review* 96 (2015): 101-26.

Mallinckrodt, H. H. "Persona." In *Latijns-Nederlands Woordenboek*. 13e uitg., 216. Utrecht: Spectrum, 1975.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Mouffe, Chantal. "Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space." *Open: Art as a Public Issue. How Art and its institutions reinvent the public dimension* 14 (2008): 8-15.

Ratcliff, Carter. "Longo's Logos." *Artforum* 28, 5 (1990): 105-110.

Roche, Clémentine en Louise Anciaux. "Cindy Sherman Untitled #85 (Centerfolds)." in *Staged Bodies: De Enscenering Van Het Lichaam in De Postmoderne Fotografie*. uitg. door Alexander Streitberger. tent. cat., Louvain-la-Neuve. Musée L, Musée Universitaire De Louvain, 58. Gent: Snoeck Publishers, 2020.

Santacatterina, Stella. *Ria Pacquée*. uitg. door. Lieve Vanhoyland. tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum. Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995.

Schechner, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3de verb. uitg. London: Routledge, 2013.

Smith, Sidonie en Julia Watson. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

SooJin, Lee. "The Art and Politics of Artists' Personas: The Case of Yayoi Kusama." *Persona Studies* 1, 1 (2015): 25-39.

Steiner, Barbara. *Autobiography*. London: Thames & Hudson, 2004.

Streitberger, Alexander. *Staged Bodies: De Enscenering Van Het Lichaam in De Postmoderne Fotografie*. tent. cat., Louvain-la-Neuve. Musée L, Musée Universitaire De Louvain. Gent: Snoeck Publishers, 2020.

Swinnen, Malou, Pool Andries en Maurice Jacobs. *Personae*. Leuven: Uitgeverij P, 1995.

Van Damme, Claire. *Leonardo's Glimlach: Over Het Androgyne in De Hedendaagse Kunst*. uitg. door Claire Van Damme, Fransisca Vandepitte en Patrick Van Rossem. Gent: Academia Press, 1999.

Van Damme, Claire, Björn Scherlippens, Marijke Van Eeckhaut, e.a. *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel in Hedendaagse Kunst*. Gent: Academia Press, 2009.

Van der Stighelen, Katlijne. "Een regisseur van de poseur in confrontatie met het traditionele portret," in *Malou Swinnen: De Pose*, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Centrum Voor Beeldende Kunsten, Begijnhof, 5-14. Leuven: Uitgeverij P, 2002.

Van Gelder, Hilde. "Pose, positie en identiteit. Sporen van vrouwelijkheid in de naaktfoto's van Malou Swinnen." In *Malou Swinnen: De Pose*, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Centrum Voor Beeldende Kunsten, Begijnhof, 49-61. Leuven: Uitgeverij P, 2002.

Van Reeth, Inge. "Cindy Sherman. De maskerade van de identiteit." in *look/ alike: Kunstenaarsprofielen en artistiek rollenspel in hedendaagse kunst*, uitg. door Claire Van Damme, 119-126. Gent: Academia press, 2009.

Van Winden, Jesse. *Destabalising Critique. Personae in between self and enactment*. master paper VU Universiteit van Amsterdam, 2014.

Wingrove, Elizabeth. "Interpellating Sex." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24, 4 (1999): 869-93.

Young, Carey. *Carey Young, Incorporated*. Londen: Film and Video Umbrella, 2002.

Young, Carey. "Notes from the Inside." in *Beck's Futures*, tent. cat., Londen, Institute of Contemporary Arts, z.p. Londen: ICA publications, 2003.

Young, Carey. "I am for an Art...(after Claes Oldenburg)," geproduceerd voor *The New Administration of Aesthetics conference*, 2006. <http://www.careyyoung.com/i-am-for-an-art>.

Young, Carey. *Carey Young: Subject to Contract*. uitg. door Raphael Gygax en Heike Munder, tent. cat., Zürich, Ringier & Migros Museum of Contemporary Art. Genève: JRP, 2013.

Young, Carey. "Unfinished Business. Notes toward an Artist Statement." *Social Text* 115 31, 2 (Durham: Duke University Press, 2013): 144-152.

Zolghadr, Tirdad. "Punchlines." in *Carey Young: Subject to Contract*, 125-133. Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013.

Internetadressen

Anoniem. "About." *De Blinkerd* (2021): laatste toegang 22 juli 2021, <https://deblinkerd.be/about/>.

Anoniem. "Dover and Calais to Dunkerque and Ramsgate." *De Blinkerd* (2021): laatste toegang 22 juli 2021, <https://deblinkerd.be/2021/05/18/dover-and-calais-to-dunkerque-and-ramsgate/>.

Anoniem. "alter ego." *Van Dale Online* (2021): laatste toegang 6 maart 2021, url niet beschikbaar.

Anoniem. "persona." *English Oxford Dictionary* (2021): laatste toegang 6 maart 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/view/Entry/141478?redirectedFrom=persona#eid>.

Anoniem. "alter ego." *Oxford English Dictionary* (2021): laatste toegang 6 maart 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/view/Entry/5784?redirectedFrom=alter+ego#eid>.

Anoniem. "persona." *Van Dale Online* (2021): laatste toegang 6 maart 2021, geen url beschikbaar.

Anoniem. "ICC – Internationaal Cultureel Centrum." *M HKA* (2021): laatste toegang 2 maart 2021, <http://ensembles.mhka.be/ensembles/at-the-time-of-the-international-cultural-centre-icc-in-antwerp?locale=en>.

Anoniem. "Epic theatre." *Britannica Academic* (2020): Laatste toegang 26 maart 2020, <https://academic-ebcom.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/epic-theatre/32777>.

Anoniem. "This is not a collecton." *Parcum* (2021): laatste toegang 26 april 2021, <https://www.parcum.be/nl/museum/this-is-not-a-collection>.

Anoniem. "Madame." *Encyclo* (2021): laatste toegang 04 Juli 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/madame>.

Anoniem. "Madam." *Encyclo* (2021): laatste toegang 4 juni 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/madam>.; Anoniem, "Madam," *Ensie* (2020), laatste toegang 4 juni 2021, <https://www.ensie.nl/betekenis/burgervrouw?q=Burgervrouw>.

Anoniem. "Antwerps dialect." *Mijnwoordenboek* (2021): laatste toegang 4 juli 2021, <https://www.mijnwoordenboek.nl/dialect/Antwerps>.

Anoniem. "het." *Encyclo* (2021): laatste toegang 4 juli 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/het>.

Anoniem. "It." *OED* (2021): laatste toegang 4 juli 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.e-bronnen.be/view/Entry/100246?rskey=UDirsA&result=2&isAdvanced=false#eid>.

Anoniem. "clitisch." *Encyclo* (2021): laatste toegang 4 juli, <https://www.encyclo.nl/begrip/clitisch>.

Grønstad, Asbjørn en Øyvind Vågnes. "What do Pictures want? Interview with W.J.T. Mitchell." *Center for Visual Studies van Image & Narrative* (2006): laatste toegang 6 januari 2021, <https://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

Henneman, Inge. "Belgische fotografen 1840-2005." *Ria Pacquée* (2005): laatste toegang 15 maart 2021, <http://riapacquee.com/texts/by-inge-henneman/>.

Withers, Josephine. "Women and performance art." *Grove Art Online* (2006): laatste toegang 8 augustus 2021, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2022192>.

Young, Carey. "about." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/about>.

Young, Carey. "My Megastore." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/my-megastore>.

Young, Carey. "Conflict Management." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/conflict-management>.

Young, Carey. "Palais de Justice." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/palais-de-justice>.

Young, Carey. "The Vision Machine." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/visionmachine>.

Young, Carey. "The Representative." *Carey Young* (2021): laatste toegang 15 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/the-representative>.

Young, Carey. "Law works." *Carey Young* (2021): laatste toegang 23 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/law-works>.

Young, Carey. "Lines Made by Walking." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/lines-made-by-walking>.

Young, Carey. "Speechcraft." *Carey Young* (2021): laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/speechcraft>.

Young, Carey. "Terms and Conditions." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/terms-and-conditions>.

Young, Carey. "It's for You." *Carey Young* (2021): laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/its-for-you>.

Young, Carey. "Nothing Ventured." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/nothing-ventured>.

Young, Carey. "Positive Buzz." *Carey Young* (2021): laatste toegang 2 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/positive-buzz>.

Voorwoord

Het oorspronkelijke concept voor deze thesis was een studie naar het oeuvre van kunstenares Carey Young (°1970). Aangezien een interview met haar uiteindelijk geen mogelijkheid was, groeide het idee verder uit tot een onderzoek naar alter ego's en persona's in het oeuvre van vrouwelijke kunstenaars vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw tot op heden. Carey Young werd dan, samen met Ria Pacquée (°1954) met wie wel een interview kon plaatsvinden, als case study behandeld. Voor de altijd enthousiaste en bemoedigende ondersteuning van dit proces zou ik graag professor Hilde Van Gelder willen bedanken. Van het originele idee tot deze afgewerkte thesis heeft zij mij erg waardevolle begeleiding geboden en input gegeven. Daarnaast gaf zij telkens zeer nuttig advies bij moeilijke momenten in het schrijfproces en de nodige tips om het overzicht te bewaren.

Verder wil ik ook Ria Pacquée bedanken die mij met veel gastvrijheid heeft ontvangen voor een interview. Haar antwoorden op de vragen, die ze telkens met veel enthousiasme formuleerde, zijn van grote waarde voor het betoog. Voor de nuttige feedback na de colloquiumpresentatie zou ik nog professor Katlijne Van der Stighelen willen bedanken.

Daarenboven zijn andere personen die ik wil bedanken mijn gezinsleden, wederhelft en vrienden. Zij zorgden voor de nodige relativering, interessante ideeën en pauzemomenten waardoor ik met een fris hoofd kon verder schrijven. Een speciaal bedankje gaat uit naar mijn vader, Erik Van Driessche, die steeds klaarstond om teksten na te lezen en suggesties te formuleren.

1 Inleiding

Bij *De Blinkerd* functioneerde ik in het kader van mijn stage onder het alter ego Armelle Andree. Het concept van alter ego's werd er naar mijns inziens aangewend als strategie binnen de creatieve en innovatieve onderzoeksmethoden en de transdisciplinaire praktijken die *De Blinkerd* kenmerken.¹ Ze voegden extra discursieve lagen toe, boden een zekere vrijheid en speelden met de realiteit en fictie. Voor de opbouw van mijn alter ego begon ik bij de naam die in dit geval van groot belang was door de functie ervan als pseudoniem bij de start van Armelle's "bestaan". Het werd bewust een naam waarvan de voor- en familienaam ingewisseld kunnen worden en waarbij er gespeeld wordt met de relatie tussen naam en gender. Een tweede stap betrof het opstellen van een zeer beknopte biografie of achtergrond voor dit alter ego. Hierin verwerkte ik mijn eigen achtergrond, interesses en doelstellingen die ik dan uitvergrootte. De beelden die later gemaakt werden van dit alter ego presenteren mezelf redelijk onherkenbaar in een setting die een combinatie was van staging en realiteit. Op afbeelding 1, die verspreid werd in het kader van het project *Dover and Calais to Dunkerque and Ramsgate* (2021), zijn bijvoorbeeld Armelle en Hendrike MR, of ook wel medestudente Lotte Peers, te zien terwijl ze een zeilroute uitstippelen.² Lotte en ik hebben ons voor deze foto niet vermomd, maar onze gezichten zijn niet zichtbaar waardoor zowel onze identiteit als die van onze alter ego's onder de radar blijven. Bovendien betreft het een foto die in scene werd gezet, maar evengoed een herkenbaar beeld is waardoor ook met fictie en realiteit gespeeld wordt. Er is dus een continue wisselwerking tussen het zijn van Armelle en het zijn van mezelf doordat we op bepaalde vlakken en momenten samenvallen en op andere niet. Deze ervaring met een eigen alter ego was waardevol als aanvulling op deze thesis.

Het gebruik van alter ego's en persona's als artistieke strategie keert steeds opnieuw terug in artistieke praktijken doorheen de twintigste en eenentwintigste eeuw. Ze vervagen de grenzen van de klassieke opdeling tussen schone kunsten, mediakunst en performance art, maar ook tussen het zelf en persona, subject en object, kunstenaar en kunst.³ Daarnaast gelden ze als plaatsen van interculturele uitwisseling en conflict tussen de kunstenaar en diens socio-culturele

¹ Anoniem, "About," *De Blinkerd* (2021), laatste toegang 22 juli 2021, <https://deblinkerd.be/about/>.

² Dit project werd gecreëerd door Othillia G—— en Romy Delange met ondersteuning van Hendrike MR. Anoniem, "Dover and Calais to Dunkerque and Ramsgate," *De Blinkerd* (2021), laatste toegang 22 juli 2021, <https://deblinkerd.be/2021/05/18/dover-and-calais-to-dunkerque-and-ramsgate/>.

³ Lee SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas: The Case of Yayoi Kusama," *Persona Studies* 1, 1 (2015), 29.

context en kan de studie ervan bijdragen aan het blootleggen van de relaties tussen kunst, cultuur en het alledaagse leven.⁴

De vraag die deze thesis zal trachten te beantwoorden is waarom vrouwelijke kunstenaars alter ego's en persona's creëren binnen de beeldende kunst vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw tot op heden. De eerste afbakening van de onderzoeksvraag tot vrouwelijke kunstenaars komt vanuit een feministische insteek en een interesse in de specificiteit die mogelijks verbonden is aan een dergelijke artistieke praktijk. Mannelijke kunstenaars en hun alter ego's of persona's zullen niet, of slechts heel kort in de kunsthistorische context, aan bod komen. Vertellingen van 'grote levens' van kunstenaars hebben vrouwelijke artistieke uitingen lang overschaduwd.⁵ Daarnaast werden zelfrepresentaties van vrouwelijke kunstenaars vaak gezien als 'narcistisch'. Dit werd echter zeer weinig gezegd over de zelfportretten van bijvoorbeeld Rembrandt van Rijn (1606-1669) of Vincent Van Gogh (1853-1890). Doordat de vrouwelijke kunstenaars gelimiteerd werd tot het persoonlijke of private werd aangenomen dat vrouwen enkel met zichzelf bezig waren en werden hun artistieke capaciteiten teniet gedaan. Sinds de jaren 1970 hebben critici als Kaja Silverman en Amelia Jones dat zogenaamde narcisme gerevalueerd en geherdefinieerd als een artistieke strategie die een van de bepalende kenmerken is van artistieke praktijken van vrouwelijke kunstenaars rond zelfrepresentatie.⁶ Daarnaast werd ook rond de jaren '60 het lichaam en performance een belangrijke artistieke strategie om bepaalde conventies in vraag te stellen en rond de jaren '70 en '80 onderzochten kunstenaars ook de performativiteit van gender.⁷ De periode van de onderzoeksvraag start in de jaren '80 gezien rollenspel in die periode een dominante vorm werd van zelfrepresentatie in de beeldende kunst, maar ook omdat het oeuvre van Ria Pacquée, een van de case studies, dan start.⁸

Verder zijn performance en performativiteit belangrijke begrippen in relatie tot alter ego's en persona's gezien ze in relatie staan tot theater.⁹ Dit komt het meest expliciet naar voren bij degene die een alter ego speelt, maar ook degene die een persona aanneemt, speelt bewust of onbewust een rol. Richard Schechner meent dat bijna alles gezien kan worden als performance, maar maakt het onderscheid tussen het traditionele theater met het begrip "is-performance" en

⁴ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas: The Case of Yayoi Kusama," 27-28.

⁵ Sidonie Smith en Julia Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (Michigan: The University of Michigan Press, 2003), 8.

⁶ Smith en Watson, *Interfaces*, 14.

⁷ Amelia Jones, "Performing the Other as Self. Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject," in *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance* (Michigan: The University of Michigan Press, 2003), 75-76.

⁸ Jones, "Performing the Other as Self," 74-75.

⁹ Claire Van Damme, Björn Scherlippens, Marijke Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel in Hedendaagse Kunst* (Gent: Academia Press, 2009), 5.

het aannemen van bijvoorbeeld een sociale rol "as-performance".¹⁰ Performance en performativiteit leunen dus beiden aan bij theater, maar in deze thesis blijft de focus beeldende kunst.

De onderzoeksmethode weerspiegelt zich in de structuur van deze thesis. Ze is ten eerste thematisch door het algemene onderwerp en ten tweede kwalitatief door de selectie van twee case studies. Als startpunt voor het betoog werd een theoretisch kader opgesteld. De begrippen alter ego en persona worden er ten eerste in gedefinieerd aangezien een onderscheid essentieel is voor een duidelijk verloop. Ten tweede wordt de theorie van Judith Butler rond de performativiteit van gender besproken gezien die van belang is voor een groot deel van de bespreking. Deze wordt duidelijk beschreven in haar essay *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988).¹¹ Ten derde volgt een kunsthistorische context waarin nagegaan wordt wat de wortels zijn van het conceptueel gebruik van alter ego's en persona's in een artistieke praktijk. Marcel Duchamp (1887-1968) als Rose Sélavy, die zich in het begin van de twintigste eeuw situeert en Cindy Sherman (°1954) die zich met haar praktijk situeert rond de jaren '70 tot op heden vormen hierin de belangrijkste referentiepunten. Voornamelijk het essay *Women in Dada: Elsa, Rose, and Charlie* (1998) en *Performing the Other as Self. Cindy Sherman and Laura Aguilar Pose the Subject* (2003) van Amelia Jones en *Cindy Sherman. De maskerade van de identiteit* (2009) van Inge Van Reeth waren hier van belang.¹²

Vervolgens, als mogelijke antwoorden op de onderzoeksvraag, worden vijf hypothesen voorgesteld. Ze focussen elk op een ander aspect van de artistieke mogelijkheden van een alter ego of persona. De eerste draait rond zelfrepresentatie, de tweede rond de creatie van een narratief, de derde rond afstand en nabijheid, de vierde rond de in twijfel trekking van realiteit en fictie en de vijfde rond de mogelijkheden die in de opbouw van een karakter liggen. Voor dit deel zijn de belangrijkste publicaties de boeken *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (2003) van Sidonie Smith en Julia Watson, *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel in Hedendaagse Kunst* (2009) van Claire Van Damme, *Autobiography*

¹⁰ Jesse Van Winden, *Destabilising Critique. Personae in between self and enactment*, master paper (VU Universiteit van Amsterdam, 2014), 17.

¹¹ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," *Theatre Journal* 40, 4 (1988), 519-31.

¹² Amelia Jones, "Women in Dada: Elsa, Rose, and Charlie," in *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, uitg. door Naomi Sawelson-Gorse, (Massachusetts, The MIT press: 1998), 142-174; Jones, "Performing the Other as Self," 69.; Inge Van Reeth, "Cindy Sherman. De maskerade van de identiteit," in *look/ alike: Kunstenaarsprofielen en artistiek rollenspel in hedendaagse kunst*, uitg. door Claire Van Damme (Gent: Academia press, 2009), 119-126.

(2014) van Barbara Steiner, de artikels *Personafication. Performing the Persona in Art and Activism* (2015) van Sven Lütticken en *The Art and Politics of Artists' Personas: The Case of Yayoi Kusama* (2015) van SooJin Lee.¹³

Het laatste deel van de thesis bestaat uit de bespreking van de twee case studies waarin de hypothesen toegepast aan bod komen. Niet elke hypothese is even interessant voor beide case studies en ze pretenderen niet een exhaustief antwoord te geven op de onderzoeksvraag. Tot de case studies behoren de karakters 'Madame' en 'It' van Belgisch kunstenaar Ria Pacquéé en de karakters die zich voordoen in het oeuvre van Brits kunstenaar Carey Young. Deze twee vullen elkaar aan op een aantal vlakken. Ten eerste zorgt Pacquéé voor een Belgisch en Young voor een buitenlands voorbeeld. Ten tweede werd er in publicaties rond het werk van Young nog niet veel aandacht geschonken aan haar persona's en is dit ook niet op het eerste gezicht een in het oog springend element. Daarentegen zijn Madame en It Pacquéé's gekende alter ego's en werd er al wat onderzoek aan geschonken. Ten derde bestrijkt de aanwezigheid van Madame en It in het oeuvre van Pacquéé een periode vanaf de jaren '80 tot in de jaren '90 terwijl Young's oeuvre eind jaren '90 start en doorloopt tot op heden waarbij haar persona zich niet tot een bepaalde periode beperken. De twee case studies bedekken op die manier dus de afgebakende periode vanaf de jaren '80 tot op heden. De belangrijkste publicaties voor deze thesis in verband met het oeuvre van Pacquéé zijn het recente overzichtboek *Slamm, Ramble, Perform* (2018), met een verzameling van belangrijke essays van onder andere Jean Fisher en Antony Hudek, en het boek *Conceptual, Surrealist, Pictorial* (2016) van Liesbeth Decan dat ook een goede theoretische ondersteuning biedt.¹⁴ Een grote extra waarde voor dit betoog vormt het interview dat ik deed met Ria Pacquéé over haar twee alter ego's.¹⁵ Deze informatie uit eerste hand biedt interessante stof om de bespreking verder te onderbouwen en uit te diepen. Pacquéé's alter ego's worden daarom iets uitgebreider behandeld dan het werk van Young. De belangrijkste publicaties rond het oeuvre van Young zijn de twee monografieën *Carey Young, Incorporated* (2002) en *Carey Young: Subject to Contract* (2013), maar ook de vele artikels en interviews die

¹³ Smith en Watson, *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance* (Michigan: The University of Michigan Press, 2003).; Barbara Steiner, *Autobiography* (London: Thames & Hudson, 2004).; Claire Van Damme, Björn Scherlippens, Marijke Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel in Hedendaagse Kunst* (Gent: Academia Press, 2009).; SooJin Lee, "The Art and Politics of Artists' Personas: The Case of Yayoi Kusama," *Persona Studies* 1, 1 (2015), 25-39.; Sven Lütticken, "Personafication. Performing the Persona in Art and Activism," *New Left Review* 96 (2015), 102.

¹⁴ Liesbeth Decan, *Conceptual, Surrealist, Pictorial: Photo-based Art in Belgium (1960s - Early 1990s)*, Lieven Gevaert Series 22 (Leuven: Leuven University Press, 2016).; Michael Curran en Jan Matthé, *Ria Pacquéé : Slamm, Ramble, Perform: A Monograph* (London: Occasional Papers, 2018).

¹⁵ Ria Pacquéé geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021, Antwerpen, transcriptie als bijlage.

rond haar oeuvre bestaan.¹⁶ Een belangrijke component die deel uitmaakt van het discours rond haar werk zijn haar eigen geschreven teksten en statements zoals *Notes from the Inside* (2003) en *Unfinished business. Notes toward an Artist Statement* (2013) waarin ze het o.a. heeft over haar 'businesspersona'.¹⁷ Daarnaast biedt ze ook een website aan waar al haar werken en veel van bovenvermelde teksten geraadpleegd kunnen worden.¹⁸ Ten slotte volgt nog een conclusie die de bevindingen van deze thesis zal bundelen.

¹⁶ Carey Young, *Carey Young, Incorporated* (Londen: Film and Video Umbrella, 2002). ; Raphael Gyax en Heike Munder, *Carey Young: Subject to Contract* (Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013).

¹⁷ Carey Young, "Notes from the Inside," in *Beck's Futures*, tent. cat., Londen, Institute of Contemporary Arts (Londen: ICA publications, 2003), <http://www.careyyoung.com/notes-from-the-inside>.

¹⁸ Voor de website geldt volgende link <http://www.careyyoung.com/>.

2 Theoretisch kader

2.1 Alter ego en persona: overlapping en onderscheid

Als startpunt is een definiëring of afbakening voorzien van de begrippen 'alter ego' en 'persona' in de beeldende kunst gezien ze vaak door elkaar gebruikt worden en een onderscheid van belang is voor de gehele thesis. Dit onderscheid komt vooreerst voort uit de definities die de Van Dale Online (VDO) en de Oxford English Dictionary (OED) bieden en de betekenis van de begrippen in het Latijn. Aanvullend wordt er vanuit sociologische hoek en de persona studies getracht nauwer te definiëren. Dit blijft echter beperkt door de focus op beeldende kunst waardoor inzichten uit voornoemde disciplines aangeraakt worden, maar niet uitgebreid uitgewerkt zijn. Hierdoor blijft dit inleidend onderscheid kort en duidelijk.

De VDO definieert het begrip alter ego als 'schuilnaam', 'romanfiguur die in feite de schrijver zelf is', en 'persoon die iemand in alles bijstaat of vervangt, onafscheidelijke metgezel'.¹⁹ Daarnaast heeft ook de OED het over 'A person regarded and treated as another version of oneself; an intimate and trusted friend' en daarnaast 'A person's secondary or alternative personality; a persona.'²⁰ De OED biedt dus in tegenstelling tot de VDO minder op literatuur gerichte definities. Die laatste legt meer de nadruk op het alter ego als pseudoniem voor een schrijver en dus op de 'naam' in tegenstelling tot de OED die het alter ego als zijnde een "persoon" benadrukt. Daarnaast blijkt het woord persona in de Engelse taal op zowel een alter ego als een persona te slaan.

'Persona' definieert de OED als 'An assumed character or role, especially one adopted by an author in his or her writing, or by a performer. Also: a dramatic or literary character (obsolete).', 'The aspect of a person's character that is displayed to or perceived by others.' en 'Psychology. In Jungian psychology: the outer or assumed aspect of character; a set of attitudes adopted by an individual to fit his or her perceived social role. Contrasted with anima.'²¹ De definitie van de VDO van persona als 'iemand's karakter zoals zich dat voordoet aan anderen' lijkt overeen te komen met de vorige twee definities, maar 'fictieve persoon op wie men zich richt bij het

¹⁹ Anoniem, "alter ego," *Van Dale Online* (2021), laatste toegang 6 maart 2021, geen werkende url.

²⁰ Anoniem, "alter ego," *Oxford English Dictionary* (2021), laatste toegang 6 maart 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/view/Entry/5784?redirectedFrom=alter+ego#eid>.

²¹ Anoniem, "persona," *Oxford English Dictionary* (2021), laatste toegang 6 maart 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/view/Entry/141478?redirectedFrom=persona#eid>.

ontwikkelen of aan de man brengen van een product of dienst' biedt een andere invalshoek.²² Hiernaast bracht de betekenis van dit begrip in het Latijn ook interessante aspecten naar voor. Persona betekent in het Latijn zoveel als 'masker', 'rol', 'karakter', 'persoon', 'persoonlijkheid', 'positie' of 'corporatie'.²³ Zowel de nadruk op een geheel andere zelf als een persoonlijkheid of bepaalde gedraging komt hierin aan bod. Jesse Van Winden biedt in zijn thesis "Destabilising critique. In between self and enactment" voor de term persona een goede definiëring op 4 manieren vanuit verschillende disciplines die bruikbaar is voor het verloop van deze paper. Hij maakt het onderscheid tussen een publiek persona waarbij een natuurlijke identiteit samengaat met een artificieel karakter, een persona als een soort ondoordringbare façade, een persona als hetgeen dat telkens iemands identiteit verandert naargelang de sociale situatie en ten slotte een persona als een bewust gecreëerd en transformeerbare zelf die beweegt tussen artificieel en natuurlijk. Die laatste leunt dicht aan bij het creëren van een alter ego. Voor hem ligt de ambiguïteit van het woord persona in het feit dat wat er gezien wordt als zijnde natuurlijk ook artificieel, bewust of vrijwillig kan zijn. Daarnaast is het belangrijk om ervan bewust te zijn dat er een wisselwerking zal zijn tussen noties van persona in sociale of publieke en esthetische zin binnen de bespreking ervan in beeldende kunst.²⁴ Dit zal niet het geval zijn bij de bespreking van alter ego's aangezien verwijzingen naar een dissociatieve persoonlijkheidsstoornis niet aan bod zullen komen.

Uit de verschillende definities blijkt dus dat de begrippen in verschillende talen verschillende definities hebben, dat er voor beide termen zelf verschillende definiëringen bestaan en dat er tussen de termen overlap heerst. Daarom volgt een onderscheid gebaseerd op weloverwogen nuanceverschillen. Bij het begrip alter ego ligt in deze paper de nadruk op een volledig karakter, een rol of 'geheel' dat iemand speelt of aanneemt als een tweede ik of zelf. Daarbij bestaat er meer controle over alter ego's dan over persona's en is het verschil tussen de eigenlijke persoon en diens alter ego duidelijk waar dit met persona's vaak niet het geval is. Een alter ego leunt daarnaast ook dichter aan bij het gebruik van staging of acteren. Zoals eerder aangehaald speelt bij een persona het gegeven dat een persoon dit buiten het esthetische veld onbewust, bewust, vrijwillig of onvrijwillig doet of speelt en wat 'natuurlijk' lijkt dit niet altijd is. Binnen de

²² Anoniem, "persona," *Van Dale Online* (2021), laatste toegang 6 maart 2021, geen werkende url.

²³ H. H. Mallinckrodt, *Latijns-Nederlands Woordenboek*, Aula-boeken 24, 13^{de} uitg. (Utrecht: Spectrum, 1975), 216.

²⁴ Van Winden, *Destabilizing Critique. In between self and enactment*, 16.

beeldende kunst is de creatie van persona's bewust en kan het een verbeelding zijn van het fenomeen van de telkens andere posities of gedragingen die personen aannemen in diverse verschillende sociale situaties, maar ook de creatie van een publiek figuur dat in extreme gevallen bijvoorbeeld een 'art star' zoals Banksy kan opleveren.²⁵ Er is dus een belangrijke wisselwerking tussen de betekenis van een persona buiten of binnen de beeldende kunst. Het gemaakte onderscheid tussen alter ego en persona sluit echter geen gebruik of aanwezigheid van beide tegelijk uit. Een alter ego kan bijvoorbeeld verschillende persona's hebben, de uitvergroting van een persona zijn of een persona kan uitgroeien tot een alter ego. Daarnaast is de visie van degene die een alter ego of persona creëert, al dan niet bewust of onbewust, belangrijk in acht te nemen. Daarenboven speelt ook de visie van buitenaf een rol in de definiëring van dergelijke figuren.

2.2 Performativiteit van gender

Een belangrijke theorie die verschillende malen zal terugkeren in de bespreking van de hypothesen en de case studies is die van Judith Butler omtrent de performativiteit van gender.²⁶ Zij beschrijft gender als *real only to the extent that it is performed* en de performativiteit van gender en identiteit speelt hierin de hoofdrol.²⁷ De maatschappij is geconstrueerd op gender als zijnde binair en stabiel wat tegen de fluïditeit ervan ingaat. Daarbij gebeurt de vorming van gender vaak onder dwang, als een strategie om te overleven gezien degenen die niet aan de conventie voldoen de negatieve gevolgen hiervan ondergaan. Bovendien maskeert de vorming van gender zichzelf waardoor de performatieve subjecten geloven in de noodzakelijk- en natuurlijkheid ervan.²⁸ Sekse is volgens Butler dus een ideologische constructie of, in de woorden van Michel Foucault, een 'regulatory ideal' dat gedwongen gematerialiseerd wordt door normen die door herhaling zichzelf bevestigen.²⁹ Volgens haar zijn die vormende acts de basis van een illusionaire identiteit of *an object of belief*. Ze neemt dus in tegenstelling tot theatrale of fenomenologische modellen de acts als basis in plaats van gender als basis van de acts.³⁰ Performativiteit is voor Butler geen enkelvoudige act omdat het de herhaling is van een

²⁵ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

²⁶ Butler, "Performative Acts and Gender Constitution," 519-531.; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, uitg. door Sara Brady, 3de verb. uitg. (London: Routledge, 2013), 151.

²⁷ Butler, "Performative Acts and Gender Constitution," 526.

²⁸ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

²⁹ Judith Butler, "Introduction," in *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of 'sex'* (New York/ Londen: Routledge, 1993) in Tracey Warr en Amelia Jones, *The Artist's Body* (Londen: Phaidon, 2000), 263-264.

³⁰ Toch vertonen de acts gelijkenissen met performatieve acts in de context van theater. Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

of meerdere normen. Het lijkt echter wel zo omdat het de conventies van welke het een herhaling is, verbergt. Bovendien haalt ze aan dat ondanks de nuances op individueel niveau, de acts niet enkel individueel zijn. Zoals Butler zegt *gender is an act which has been rehearsed much as a script survives the particular actors who make us of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again*.³¹ Na het maken van een onderscheid tussen gender performance in een theater context of op straat concludeert Butler dat de gender identiteit in beide gevallen even echt is gezien ze beide performed worden.³² Voor Butler is het lichaam *a manner of doing, dramatizing, and reproducing a historical situation*.³³ Het is een citering van de regelgevende wetten en normen die hun eigen kracht in stand houden. In de nooit-eindigende nodige materialisatie of het performatief karakter van gender ligt wel de kans om de normen die de materialisatie verzorgen in vraag te stellen.³⁴ Dit zal echter geen kracht van buitenaf betreffen omdat het subject zelf dat weerstand biedt, geproduceerd werd door die normen.³⁵ Hoe het alter ego of de persona als artistieke strategie aangewend kan worden om in te grijpen op die acts of conventies zal duidelijk worden in de hypothesen en bij de case studies.

2.3 Kunsthistorische context

Het gebruik van alter ego's of persona's in de beeldende kunst is niet nieuw en werd in het verleden door vele kunstenaars reeds toegepast. Als artistieke strategie komen ze pas voor in het begin van de 20^{ste} eeuw, maar vroege vormen hiervan kunnen zeker tot in de renaissance teruggevonden worden volgens historicus Sven Lütticken (°1971).³⁶ Het gaat dan vooral over de cultivatie van publieke persona's door kunstenaars. Een voorbeeld hiervan is de cultus rond de 'genie' en 'kunstenaar-diplomaat' Peter Paul Rubens (1577-1640) die reeds bestond sinds zijn leven waarin hij een hoogstaand aanzien had opgebouwd.³⁷ Historicus Hans Cools (°1969) heeft het bijvoorbeeld over de naam van Rubens die bij het grote publiek begrippen als 'exuberant' en 'weelderig' oproepen; *hij verpersoonlijkt barok*.³⁸ Naast de reputatie die kunstenaars zelf

³¹ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 526.

³² Ibid., 527.

³³ Ibid., 521.

³⁴ Ibid., 520.

³⁵ Butler, "Introduction," in *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of 'sex'*, in Warr en Jones, *The Artist's Body*, 263-264.

³⁶ Lütticken, "Personafication. Performing the Persona," 102.

³⁷ Hans Cools, "In de voetsporen van de meesters. Rembrandt, Rubens en hun museumhuizen in Amsterdam en Antwerpen," in *Vroegmoderne geschiedenis in actuele debatten*, uitg. door Jasper van der Steen en Hans Cools (Leuven: Universitaire Pers Leuven, 2020), 97.

³⁸ Cools, "In de voetsporen van de meesters," 97.

opbouwden spelen heel wat andere factoren ook een rol in de opbouw van een dergelijke verering. Hierbij horen bijvoorbeeld moderne of hedendaagse publicaties en musea die hen tot 'art stars' maken.³⁹ Er zijn veel publicaties rond Rubens die de woorden schilder, kunstenaar en diplomaat in een adem noemen zoals *Rubens, Painter and Diplomat* (1932) van Emile Cammaerts of het artikel *Pieter Paul Rubens Als Diplomatiek Debutant - Het Verhaal Van Een Ambitieuze Politiek Agent in De Vroege Zeventiende Eeuw* (2010) van Michael Auwers.⁴⁰ Een paar eeuwen verder is een ander voorbeeld hiervan de art star die Vincent Van Gogh, het kunstenaarsgenie met een tragisch leven, of Pablo Picasso (1881-1973) geworden zijn.⁴¹ De Westerse visie op de mannelijke kunstenaar als genie is ook gerelateerd aan dergelijke cultussen.⁴² Het is belangrijk om hierbij te vermelden dat zodanige vertellingen van *great public lives* vrouwen en andere personen die niet behoren tot *great men* overschaduw hebben.⁴³ Onder andere door filosoof François Lyotard (1924-1988) werden dergelijke overkoepelende grote verhalen, zoals het geloof in het kunstenaarsgenie geproblematiseerd.⁴⁴ Naargelang de twintigste eeuw vorderde werd steeds duidelijker wat de waarde van rollenspel kon zijn en werd de maskerade meer en meer gebruikt als artistieke strategie. Vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw werd het een dominante vorm van 'zelf-productie'. Amelia Jones is daarbij van mening dat de vele performances van de intersectie van gender en seksualiteit doorheen het kunstenaarslichaam een grote rol speelden in de overgang van het modernisme naar postmodernisme. Dit werd gekenmerkt door het loslaten van het Cartesiaanse beeld van een coherent subject naar een subject gekenmerkt door zijn eigenheid als onstabiel en continue veranderlijk.⁴⁵

Het startpunt voor deze bespreking bevindt zich in het begin van de twintigste eeuw bij de cross-gender karakters uit de Dada periode en het surrealisme. Dit deel focust zich op Marcel Duchamp die zich voordoet als *femme* Rose Sélavy. Vanaf de jaren '60 vormen de herhaaldelijke fictieve figuren van Cindy Sherman een belangrijk referentiepunt. Pacquée, een van de twee case studies, situeert zich met Madame en It eind jaren '80 en Young, de tweede

³⁹ In deze publicatie bespreekt Hans Cools de opbouw van de cultus rond Rembrandt en Rubens die in Amsterdam en Antwerpen ontstonden in het midden van de negentiende eeuw. Ibid., 95-120.

⁴⁰ Emile Cammaerts, *Rubens: Painter and Diplomat* (Londen: Faber and Faber, 1932).; Michael Auwers, "Pieter Paul Rubens Als Diplomatiek Debutant - Het Verhaal Van Een Ambitieuze Politiek Agent in De Vroege Zeventiende Eeuw," *Tijdschrift Voor Geschiedenis* 123, 1 (2010), 20-33.

⁴¹ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29, 37.

⁴² Ibid., 37.

⁴³ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 8.

⁴⁴ Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel*, 4.

⁴⁵ Jones, "Performing the Other as Self," 74-75.

case study, begin jaren '90 tot op heden waardoor de behandelde periode in dit deel hier goed op aansluit. Het is van belang te vermelden dat wat volgt een beperkte selectie is van referentiepunten en zeker geen exhaustief overzicht.

In het begin van de 20^{ste} eeuw zijn er een aantal Dada kunstenaars die aan de hand van performances met een alter ego kunstproductie openen naar de wisselvalligheid van perceptie.⁴⁶ In *"Women" in Dada: Elsa, Rose, and Charlie* wijst Amelia Jones op, wat zij noemt, 'the performativity in Dada' die volgens haar sterker was in de bevraging van de toenmalige bourgeoismoraliteit, maar die tot dan toe in kunsthistorisch onderzoek overschaduwd werd door Dada objecten.⁴⁷ Voor Jones is de meest radicale Dada act *the queering and/or feminizing of the conventionally masculinized, heterosexualized, and generally veiled figure of the artist*.⁴⁸ De performances die genderverwarring veroorzaakten en de subject/object relatie seksualiseerden, legden het proces van betekenis- en waardecreatie bloot als een politieke en een seksegebonden handeling. Het toonde niet enkel de ontwrichting van identiteit tijdens de periode van WOI, maar ook de commodificatie van het dagelijkse leven door een steeds groeiende goederencultuur.⁴⁹ Die laatste werd meer en meer geassocieerd met vrouwelijkheid en het vrouwelijke lichaam omdat vrouwen tijdens deze periode de grootste consumenten waren. Het is dan ook in deze periode dat de figuur van de 'New Woman' of 'Garçonne' ontstaat wat het einde betekende van de strikte scheiding tussen man en vrouw die de vrouw uit de publieke scene hield. Zij droeg namelijk attributen van beide seksen en was zo gender-ambigue. Zoals Jones aanhaalt; *She was threateningly independent, sexually in charge, even perhaps a lesbian, and so doubly dangerous to the heterosexual masculine matrix of sexual difference*.⁵⁰ Zij betekende daarom een bedreiging voor het Westerse mannelijke individualisme. Een voorbeeld van een Dada kunstenaar is Marcel Duchamp en zijn maskerade als Rose Sélavy (lees: éros c'est la vie).⁵¹ Jones zegt hierover dat Duchamp's performances van Rose Sélavy *a bourgeois female, (New Woman? Garçonne?), object of male/female desires, flamboyantly*

⁴⁶ In dit essay behandelt ze de New Yorkse Dada scene. Jones, "Women in Dada," 142-143.

⁴⁷ Ze geeft echter aan dat Dada in geschiedenissen van performance kunst wel algemeen aanzien wordt als het begin ervan. Ibid., 142, 164.

⁴⁸ Ibid., 143.

⁴⁹ Ibid., 143.

⁵⁰ Jones, "Women in Dada," 146-147.

⁵¹ Jones haalt Duchamp als Rose Sélavy ook als voorbeeld aan in de context van de ontwikkeling van maskerade als dominante vorm van zelfproductie in de tekst Jones, "Performing the Other as Self," 74.; De introductie van de tweede 'r' in *Rose Sélavy* kwam er in 1921. Deborah Johnson, "R(r)ose Sélavy as Man Ray: Reconsidering the Alter Ego of Marcel Duchamp," *Art Journal* 72, 1 (2013): 82.

*transgresses masculine fears of the incursion of femininity.*⁵² Anders dan kunstenaars als Man Ray (1890-1976), die hem onder andere fotografeerde als Rose Sélavy, en Francis Picabia (1879-1953) die vrouwelijkheid gelinkt aan de opkomende goederencultuur en de de-individualisering wilden onderdrukken doorheen hun 'machines', vierde Duchamp de vrouwelijkheid.⁵³ Volgens hem was er namelijk geen uitweg aan de cultuur van verlangen veroorzaakt door de goederencultuur.⁵⁴ De 'machine' bij Duchamp, zoals in het werk *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand verre)* (1915-1923), is volgens Jones de enige die op een tweevoudige, bi-gendermanier loopt en gender zo voorstelt als een sociaal proces in plaats van een vooraf bepaald gegeven.⁵⁵ Dit lijkt ook te gebeuren in zijn parodie op de bourgeois vrouw waarin hij de vrouwelijkheid onderzoekt in plaats van onderdrukt en zo voorbij de mannelijke angst voor vrouwelijkheid gaat.⁵⁶ In het essay *Dandies, Marginality, and Modernism; Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and other cross-dressers* bespreekt Susan Fillin-Yeh hoe Duchamp in de foto's die Man Ray van hem trok als Rose Sélavy de ambivalentie van genderkarakteristieken onderzoekt. Afbeelding 2 is een voorbeeld hiervan. Ze benoemt daarbij niet enkel de 'elusive mobility' van Duchamp als *femme fatale*, maar ook de mobiliteit van het androgyne.⁵⁷ Hij gaat zo voorbij het slechts voorstellen van een vrouwelijke identiteit en breekt door een dergelijke mobiliteit met genderconventies waarbij hij naar geloven en vluchtig verandert van gender.⁵⁸ Fillin-Yeh haalt verderop in het essay aan dat de figuur van de dandy uit de negentiende eeuw een handig middel was om dit te volbrengen. Dit persona omvatte door zijn tegelijk maskeren, maar groot bewustzijn van de eigen identiteit en de opbouw ervan een nieuwe, maar fragiele sociale mobiliteit. Fillin-Yeh haalt hierbij de term 'shifter' aan, geformuleerd door taalkundige Roman Jakobson (1896-1982).⁵⁹ Het is een linguïstisch teken dat slechts betekenis krijgt door de context waarin het gebruikt wordt. Bovendien was het voornamelijk voor de vrouwelijke kunstenaars van de New Yorkse Dadascène in het begin van de twintigste eeuw een handig middel aangezien er voor hen geen precedenten van onafhankelijke vrouwelijke kunstenaars waren. Zij moesten zich definiëren in

⁵² Jones, "Women in Dada," 154.

⁵³ Ibid., 146-147.

⁵⁴ Ibid., 152-153.

⁵⁵ Ibid., 147.

⁵⁶ Ibid., 154.

⁵⁷ Susan Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality, and modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and other cross-dressers," in *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, uitg. door Naomi Sawelson-Gorse (Massachusetts, The MIT press: 1998), 177.

⁵⁸ Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality and modernism," 177.

⁵⁹ Ibid., 181.

nieuwe en veranderende contexten waardoor beelden van vrouwen als dandy hen kracht bijzetten. Door de eigen symbolen van de dominante mannelijke discours te gebruiken stelden ze het in vraag en daagden ze het uit.⁶⁰

In de jaren '60 werd performance van het lichaam een belangrijke artistieke strategie om bepaalde codes die opgelegd werden aan het lichaam en de sociale situatie van het subject in vraag te stellen.⁶¹ Dit betreft bijvoorbeeld de aanname van vrouwelijkheid als een teken van hoe een bepaald subject zich kan gedragen waardoor vrouwelijkheid als teken van oppressie onderzocht werd. Naargelang de jaren '70 en '80 vorderden begonnen kunstenaars vrouwelijkheid ook te onderzoeken als teken van de performativiteit van sekse en gender. Dit deden ze daarbij vaak in relatie tot de conventionele binaire structuren van de 'gaze', getheoriseerd door Laura Mulvey in haar essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).⁶² Cindy Sherman, die tijdens de jaren '70 van de twintigste eeuw bekend werd, speelt bijvoorbeeld met haar *Untitled Film Stills* (1977-1980) (afb. 3) in op de spectatoriale relatie tussen kijker en bekekenen. Het is een reeks zwart-wit foto's waarin ze stereotype vrouwenrollen uitbeeldde, waaronder de huisvrouw en de diva, waarvoor de Amerikaanse B-films van de jaren '50 vooral de inspiratie waren.⁶³ Door zowel als fotograaf en model op te treden houdt ze zelf alle touwtjes in handen.⁶⁴ Het maakt haar tegelijkertijd subject en object waarbij een eenzijdige mannelijke blik die het vrouwelijke lichaam ondergeschikt maakt geweigerd wordt.⁶⁵ Door de blik van haar personages naar de kijker te richten maakt ze ons bewust van de manier waarop we kijken en de "andere" construeren.⁶⁶ Er ontstaat zo een sterk geladen en wederkerige relatie tussen kijker en bekekenen. Doordat ze in haar performances voor de camera de codes aanwent die het oog gebruikt om zijn autoriteit te affirmeren, kan ze deze ontmantelen.⁶⁷ Door zich steeds in andere gedaantes voor te doen deconstrueert ze haar identiteit waarbij een onstabiel

⁶⁰ Ibid., 182.

⁶¹ Jones, "Performing the Other as Self," 75.

⁶² Ibid., 76.

⁶³ Sylvie Dhaene, "Maskerade en Identiteit in het werk van Cindy Sherman. Een casusbespreking vanuit een Freudiaans-Lacaniaanse visie," in *Leonardo's Glimlach: Over Het Androgyne in De Hedendaagse Kunst*, uitg. door Claire Van Damme, Fransisca Vandepitte en Patrick Van Rossem (Gent: Academia Press, 1999), 118.

⁶⁴ Anne Hoy, *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs* (New York: Abbeville, 1987), 88.; Van Reeth, "Cindy Sherman. De maskerade van de identiteit," 120.

⁶⁵ Jones, "Performing the Other as Self," 70.

⁶⁶ Michel Dewilde, "Camille Paglia en De Androgyne," in *Leonardo's Glimlach*, uitg. door Claire Van Damme, Fransisca Vandepitte en Patrick Van Rossem (Gent: Academia Press, 1999), 40.; Jones, "Performing the Other as Self," 70.

⁶⁷ Jones, "Performing the Other as Self," 70.

beeld ontstaat. Haar spel van cross-dressen, travestie en transformeren maakt haar identiteit voortdurend veranderlijk. Sherman behoort volgens kunstcriticus Douglas Crimp tot de "Picture Generation" wat sloeg op kunstenaars die niet naar de werkelijkheid refereren maar zich bepaalde codes of beelden toe-eigenen uit verschillende bronnen zoals media, tijdschriften, kunstgeschiedenis, etc.⁶⁸ In volgende reeksen als de *Centerfolds* refereert ze bijvoorbeeld aan de Playboy-stijl, maar stelt daarbij vrouwen voor die mannen net niet verwachten en de kijker een ongemakkelijk gevoel bezorgen doordat ze die een voyeuristische positie bezorgt. Op die manier werken haar foto's als metabeelden, in de zin waarop W.J.T. Mitchell (°1942) dat definieerde in zijn *Picture Theory* (1994), die reflecteren over de circulatie van stereotype beelden van vrouwen en daarbij gender presenteren als een sociale constructie die geënceneerd en geïnterpreteerd kan worden.⁶⁹ Ze doet zich voor als hetgeen het meest van haar en haar vrouwelijkheid verwacht en opgedrongen wordt, maar herhaalt dit steeds op een andere manier waardoor ze de binding tussen de codes die bepalen wat vrouwelijkheid is en het lichaam openbreekt.⁷⁰ Daarnaast neemt Sherman overdreven codes van vrouwelijkheid aan waardoor die dubbele aanwezigheid ervoor zorgt dat de kijker dit ervaart als raar en artificieel. Hierdoor toont ze de constructie van vrouwelijkheid als slechts een oppervlak, los van de essentie, en ontkent ze de natuurlijkheid ervan.⁷¹ Voor haar is geslacht een constructie die opgevoerd wordt en dus voor interpretatie vatbaar is.⁷² Enige voorzichtigheid is geboden bij een dergelijke interpretatie gezien ze zelf meermaals aangaf in interviews dat ze dit niet deed vanuit feministisch-activistische beweegredenen.⁷³

Later, vanaf het midden van de jaren '80, ontstaat er een radicalisering in haar werk waarbij het groteske en karikaturale hun intrede doen.⁷⁴ De maskerade komt duidelijker naar voren in fotoreeksen als *Pink Robes* (1982), *Fairy Tale Series* (1985) en *Disasters* (1989). Tegengesteld

⁶⁸ Douglas Crimp, "Pictures," *October* 8 (1979), 87.; Alexander Streitberger, "Double staged," in *Staged Bodies: De Encenering Van Het Lichaam in De Postmoderne Fotografie*, uitg. door Alexander Streitberger, tent. cat., Louvain-la-Neuve, Musée L, Musée Universitaire de Louvain (Gent: Snoeck Publishers, 2020), 47.

⁶⁹ Mitchell definieerde dit in de zin van het metabeeld dat reflecteert op de inbedding van een beeld in een discours als voorbeeld van picturaliteit. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).; Asbjørn Grønstad en Øyvind Vågnes, "What do Pictures want? Interview with W.J.T. Mitchell," *Center for Visual Studies van Image & Narrative* (2006), laatste toegang 6 januari 2021, <https://www.visual-studies.com/interviews/mitchell.html>.

⁷⁰ Jones, "Performing the Other as Self," 74-75.

⁷¹ Jones, "Performing the Other as Self," 76-77.

⁷² Clémentine Roche en Louise Anciaux, "Cindy Sherman Untitled #85 (Centerfolds)," in *Staged Bodies: De Encenering Van Het Lichaam in De Postmoderne Fotografie*, uitg. door Alexander Streitberger, tent. cat., Louvain-la-Neuve, Musée L, Musée Universitaire de Louvain. (Gent: Snoeck Publishers, 2020), 58.

⁷³ In volgend artikel gaat Sylvie Dhaene verder in op mogelijke beweegredenen van Sherman door meer aandacht te vestigen op de relatie tussen kunstenaar, diens werk en leven. Dhaene, "Maskerade en Identiteit," 117-131.

⁷⁴ Van Reeth, "Cindy Sherman. De maskerade van de identiteit," 121-122.

aan de stereotype vrouwbeelden van in de *Untitled Film Stills* onderzoekt ze in deze reeksen het wansmakelijke waarbij het subject in de *Distasters* reeks bijna uit het beeld verdwijnt.⁷⁵ Vermomming, theatraliteit en humor krijgen een centrale plaats in de reeks *History Portraits* (1988-1990) waarin ze de codes van de westerse kunstgeschiedenis gebruikt om zo de grens van normale representatie te overschrijden.⁷⁶ Hierna keert ze opnieuw terug naar de presentatie van het menselijke lichaam in *Hollywood Hampton Types* (2000-2002) waarbij ze door de maatschappij voorgekauwde identiteiten bekritiseert.

Nooit benoemt ze haar foto's met uitzondering van een nummer, om de toeschouwer de mogelijkheid te geven zelf een verhaal te fantaseren. Bovendien gebruikt ze het medium fotografie als middel om de scheiding tussen collectiviteit en individualiteit, realiteit en fictie in vraag te stellen. Haar werk gaat in tegen de documentaire waarde van fotografie en de aanname dat fotografie de werkelijkheid vastlegt. Naargelang haar oeuvre vordert wordt de artificialiteit van haar beelden steeds zichtbaarder tot het culmineert in de aanwezigheid van clowns in recente werken. Hierin komt vermomming, maskerade, het groteske en ernstige uiteindelijk samen.⁷⁷

⁷⁵ Ibid., 122.

⁷⁶ Ibid., 123.

⁷⁷ Ibid., 120-124.

3 Hypothesen

Als mogelijke antwoorden op de onderzoeksvraag en leidraad voor de case studies werden enkele hypothesen opgesteld. Aan de basis ligt een cyclisch denkproces waardoor ze zowel door het voorgaande theoretisch kader als door de case studies beïnvloed werden en omgekeerd. De eerste hypothese draait rond de notie van zelfrepresentatie door de kunstenares aan de hand van een alter ego of persona. Hierbij zal ten eerste de link met het hedendaagse zelfportret aan bod komen, het alter ego als middel tot 'personare' of zich luider laten klinken en het fenomeen van de art star. De tweede hypothese behandelt het alter ego of de persona als een middel voor de creatie van een bepaald narratief. Hierin spelen autobiografie, serialiteit en de herkenbaarheid van de kunstenares en diens alter ego of persona een belangrijke rol. In de derde hypothese komt de afstand tussen het alter ego of de persona, de kunstenares en het publiek aan bod. Er wordt dus gekeken naar de grootte van de afstand, of ze bewust gecreëerd werd en de noodzakelijkheid of nuttigheid ervan. Bij de vierde wordt er dieper ingegaan op de vermenging van realiteit en fictie. Ten slotte komt in de vijfde nog het belang van de opbouw van een alter ego of persona aan bod op basis van de theorie rond de performativiteit van gender van Judith Butler.

3.1 Zelfrepresentatie

Een van de meest voor de hand liggende dingen zou zijn te kijken naar in hoeverre de kunstenares 'lijkt' op haar alter ego op allerhande vlakken als persoonlijkheid, biografie of uiterlijk. Freudiaans-Lacaniaanse studies van het oeuvre van kunstenaars gaan dieper in op de relatie tussen de kunstenaar, diens werk en leven. De nadruk ligt dus op het subject zelf.⁷⁸ Er ligt in dat geval vaak veel nadruk op de "bios" van de vrouwelijke kunstenaar om diens werken vanuit haar persoonlijke leven te verklaren en omgekeerd wat niet de bedoeling is van deze hypothese. Vorige hangt samen met het autobiografische in relatie tot zelfrepresentatie dat vaak gezien wordt als een transparant gegeven, als een soort spiegel, maar eigenlijk een complexe geschiedenis bezit.⁷⁹ Een eerste focus die wel behandeld zal worden in deze hypothese is het alter ego of de persona in relatie tot de spectatoriale relatie tussen kunstenares, alter ego en publiek.⁸⁰ Een tweede deel focust op het alter ego of de persona als een manier om zichzelf luider te laten klinken en zo voor meer zelfrepresentatie te zorgen. Het uitgangspunt hiervoor

⁷⁸ Dhaene, "Maskerade en Identiteit," 117-131.

⁷⁹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 8.

⁸⁰ *Ibid.*, 7.

is de Latijnse betekenis van het woord *persona*. Dit staat in verband met de onder-representatie van vrouwelijke kunstenaars in de kunstwereld of daarbuiten. Artistieke praktijken van vrouwelijke kunstenaars rond zelfrepresentatie zijn dan ook plaatsen om 'gendered subjectivity' en zeggenschap te onderzoeken.⁸¹ Daarnaast hoort hier ook het fenomeen van de art star thuis als een manier waarop de kunstenares meer representatie of bekendheid kan verkrijgen.

Door in allerlei media kunst te maken van en door performances met hun eigen lichaam, herinneringen en ervaringen hebben vrouwen zichzelf naam gegeven in de vorige eeuw.⁸² Het zelfportret als traditionele vorm van zelfrepresentatie en visuele autobiografie hebben vrouwelijke kunstenaars daarbij uitgebreid.⁸³ Door die uitbreiding is de mogelijkheid groter *to engage both woman and artist as a social and cultural formation in the process of construction*.⁸⁴ Binnen die verschillende uitingen bestaan er oneindige variaties en combinaties waarbij naast de materialisatie van autobiografische representaties volgens traditionele modi, er ook werken zijn waarin eerder gefragmenteerde of heterogene representaties voorkomen of de kunstenares helemaal niet meer herkenbaar is. De maskerade van de vrouwelijke kunstenaar zorgt voor een verstoring van de relatie tussen oppervlak en hetgeen erachter.⁸⁵ Daarnaast stelt het ook de spectatoriale relatie tussen kijker en bekekenen in vraag.

Het medium van de fotografie werd reeds veel gebruikt door kunstenaars vooral vanaf de jaren '70 van de twintigste eeuw, zoals bijvoorbeeld Cindy Sherman, om de spectatoriale relatie die zich daarbij vormt in vraag te stellen. Amelia Jones stelt daarbij dat de paradox van het fotografisch zelfportret vooral voor vrouwelijke kunstenaars die moeite hebben zich te definiëren als auteur van het werk in plaats van het object krachtig kan zijn. Die paradox betreft het feit dat het fotografisch zelfportret zowel de identiteit van het artistieke subject aanlevert als oneindig vertraagt. Doordat vrouwen zichzelf fotograferen grijpen ze in op voyeuristische structuren die het vrouwelijke lichaam stemloos, gedomineerd door en ondergeschikt maken aan de mannelijke blik en spreken voor zichzelf als subject. Door die contradicties van fotografie uit te spelen tonen ze de connecties tussen subject, object, maken en kijken.⁸⁶ Ze

⁸¹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 14.

⁸² *Ibid.*, 5.

⁸³ *Ibid.*, 5.

⁸⁴ Deze quote wordt door Smith en Watson aangehaald en komt van kunsthistorica Linda Nochlin. Linda Nochlin, *Representing women*, (New York: Thames and Hudson, 1999), 15.; Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 5.

⁸⁵ Jones, "Performing the Other as Self," 76.

⁸⁶ *Ibid.*, 69.

haalt daarbij Cindy Sherman en Laura Aguilar aan als voorbeelden van een radicale esthetiek die de structuren van de blik naar de voorgrond brengen en gebruiken in plaats van wegduwen zodat de kijker de wederkerige relatie met het beeld kan erkennen. Hierbij beseft de kijker dat hij/zij ook door het beeld van de 'ander' bepaald wordt en kan de machtsclaim die vasthangt aan de blik loslaten en zichzelf identificeren met de 'ander'. Voor Jones ligt die opening van de beelden van Sherman naar de ander in hun performativiteit. Daardoor weigeren ze de aanname dat het fotografisch zelfportret direct toegang geeft tot de realiteit achter het subject.⁸⁷ De continue wisselwerking tussen de kunstenaars en diens alter ego of persona, waar ze wel of niet als zichzelf in herkenbaar is, positioneert dit tussen verhulling en vermomming wat de identiteit van beiden in vraag stelt en ingrijpt op bepaalde vaste constructies.⁸⁸

Naast een artistieke praktijk om voyeuristische structuren en identiteit in vraag te stellen zou het alter ego of persona ook kunnen fungeren als een manier om 'zich te laten horen'.⁸⁹ In het Latijns betekent het woord persona zoveel als een masker van klei of hout dat diende als megafoon om de acteurs op het toneel verstaanbaar te maken voor de achterste rijen van het Griekse of Romeinse theater. Zoals eerder bij de definiëring van de begrippen aan bod kwam stamt het woord Persona af van het Latijnse *personare* wat 'van iets weerklinken', 'er doorheen klinken', 'zich laten horen', 'doen weerklinken' of 'uitschreeuwen' betekent.⁹⁰ Zou de persona of het alter ego dan een manier kunnen zijn om de stem van iemand, of ruimer, bepaalde ideeën of boodschappen te laten weerklinken. Het proces aan de hand van welke de vrouwelijke kunstenaar als autobiografisch subject zeggenschap heeft over zelfrepresentatie is complex. De verschillende "zelden" worden namelijk geconstitueerd doorheen discursieve praktijken waarbij ze in dialoog staat met de eigen processen van identiteitsvorming en omgeving. De vraag stelt zich dan in hoeverre ze controle hebben over die zelfrepresentatie.⁹¹ Door een alter ego of persona te creëren heeft de kunstenaars verhoogde controle over de opbouw van een bepaalde zelf en hoe dat karakter zich presenteert en geconcipieerd wordt. De kunstenaars heeft daarbij de vrije keuze om een bepaalde identiteit op te bouwen, met minder invloed van sociale processen. Doordat vrouwen zichzelf afbeelden en dus voor zichzelf spreken als subject grijpen ze in op structuren die het vrouwelijke lichaam het stilzwijgen opleggen of ondergeschikt

⁸⁷ Jones, "Performing the Other as Self," 70.

⁸⁸ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

⁸⁹ Mallinckrodt, *Latijns-Nederlands Woordenboek*, 216.

⁹⁰ Mallinckrodt, *Latijns-Nederlands Woordenboek*, 216.

⁹¹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 10.

maken.⁹² Door daarnaast zichzelf als verteller te positioneren en daarbij een framework te creëren rond het karakter zou ook de omgeving beïnvloed kunnen worden. Door zich als een ander, waarover de kunstenaar veel controle heeft, te begeven in bepaalde omgevingen, die ook te beïnvloeden zijn, zou een grotere aanwezigheid of representatie bereikt kunnen worden. Op die manier zouden ondergerepresenteerde groepen, waaronder de vrouwelijke kunstenaar, meer zeggenschap over zichzelf en stem of meer ruimte in hun omgeving kunnen opeisen. De kunstenaar neemt dan ook vaak alle rollen op die komen kijken bij de productie van een werk rond een alter ego of persona dat ze zelf speelt.⁹³

Een bepaalde extreme vorm van publieke persona's van kunstenaars die veel publieke ruimte innemen zijn de zogenaamde en bovenvermelde 'art stars' die onderzocht worden binnen het veld van de persona studies. Het is een redelijk jong veld dat vanuit de media en celebrity studies groeide en de publieke beelden van bekendheden bestudeert.⁹⁴ Voorbeelden van dergelijke art stars zijn Andy Warhol (1928-1987), Yayoi Kusama (°1929) of Vincent Van Gogh. Door de invloed van massacultuur kan een kunstenaar dus een bekendheid worden waarbij zijn werk bijzaak lijkt te zijn en daarbij handtekeningen bijvoorbeeld een eigen waarde hebben naast diens werk.⁹⁵ De art star verschilt daarbij wel van pop of movie stars omdat zij niet als een performer worden opgevat en daarbij hun kunst ook deel heeft in hun persona dat minder behoort tot de populaire cultuur.⁹⁶ De creatie van alter ego's en persona's is dus ontegenzeggelijk gelinkt aan begrippen als representatie en herkenbaarheid. Er bestaan studies van kunstenaars waarbij zowel naar hun werk als hetgeen ernaast gekeken wordt. Dit is echter niet de bedoeling, hier ligt de focus op de creatie van het alter ego binnen het oeuvre. De lijn is daarbij heel dun omdat een synthetische aanpak inderdaad nuttig kan zijn bij art stars als Warhol of Kusama, maar dit zijn Young en Pacquée niet.⁹⁷ De vervaging tussen de verschillende werelden zoals de kunstwereld en commerciële industrieën is echter wel interessante stof voor dit discours gezien, zoals gezegd, de kunstenaar met haar alter ego of persona dergelijke structuren in vraag kan stellen.

⁹² Jones, "Performing the Other as Self," 69.

⁹³ Van Reeth, "Cindy Sherman. De maskerade van identiteit," 120.

⁹⁴ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

⁹⁵ Ibid., 29.

⁹⁶ Ibid., 29.

⁹⁷ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Anchor, 1959), 15.; SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 30.

3.2 Creatie van een narratief

Door de creatie van een alter ego of persona als artistieke praktijk ontstaat er een bepaald narratief of een relatie tussen de werken waarin het voorkomt, maar ook met de werken waarin het niet voorkomt. Het is dus van belang te onderzoeken in welke mate dit een artistieke strategie kan zijn en wat de plaats van het alter ego in het oeuvre van de kunstenares is. Tot dat narratief behoren ook mogelijk aanwezige of afwezige biografische gegevens van de alter ego's of persona's. Autobiografische acts bieden de kans te reflecteren over identiteit, culturele normen en narratieven te bekritisieren en het verleden te bevragen. De verteller selecteert daarbij wat en hoe het verteld wordt en staat daarbij in dialoog met haar eigen processen van herinneringen, de culturele verschillen die identiteitsmodellen beïnvloeden en de verschillende geadresseerden en publieken. Bovendien is autobiografisch vertellen performatief aangezien het 'het zelf' bekrachtigt dat op zijn beurt fragmentair en onstabiel is.⁹⁸ Doorheen de noodzaak van acts om zichzelf te herhalen bestaat de kans om in te grijpen in dit proces volgens Butler. Het alter ego en de persona binnen de beeldende kunst bieden die kans door de controle die de kunstenares heeft over diens opbouw en 'bestaan' waardoor hiermee zou ingegrepen kunnen worden op vaste structuren van vertelling. Smith en Watson stellen vijf termen voor die als basisprocessen van autobiografische subjectiviteit gelden. Naast 'identiteit', 'belichaming', 'geheugen' en 'ervaring' hebben ze het over 'controle'. Kan het vrouwelijk autobiografisch subject bestaande narratieven veranderen die hen als bepaalde subjecten bestempelen.

Vorige vraag is gelinkt aan de invraagstelling van welke verhalen verteld worden en welke niet. Volgens Smith en Watson situeert de mogelijkheid tot verandering zich in onderzoek naar zeggenschap in het subject zijn tegengesteld bewustzijn in contradicties van heterogene discoursen rond identiteit waarin het zich begeeft en in cultureel marginale locaties.⁹⁹ Als voorbeeld stellen ze de theorie van politiek theoretica Elizabeth Wingrove voor waarin ze zegt dat zowel het subject als het systeem daarin samenwerken. Zo haalt ze aan dat vrouwelijkheid in verschillende omgevingen, zoals bijvoorbeeld thuis, de rechtbank en de fabriek, het subject en het systeem aan *constante reconfiguratie blootstelt wat niet enkel gebeurt bij het falen van een systeem. Integendeel; agents change, and change their world, by virtue of the systemic operation of multiple ideologies that expose both the subject and the system to perpetual*

⁹⁸ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 9.

⁹⁹ *Ibid.*, 10.

reconfiguration. Daarnaast vindt die mogelijke verandering ook plaats in het spanningsveld tussen botsende politieke ideologieën.¹⁰⁰ Dit zou gelinkt kunnen worden aan Chantal Mouffe's "agonistic struggle" dat zij als basis ziet van een democratie waarin verschillende hegemonische projecten nooit tot een rationele consensus komen.¹⁰¹ Voor haar is kritische kunst hetgeen de heersende consensus in vraag stelt zonder een nieuwe consensus te creëren. Ze creëert met andere woorden dissensus die onthult wat de heersende consensus verbergt.¹⁰² Door de mobiliteit die bestaat tussen het zijn van het alter ego en het zijn van jezelf bestaat geen consensus over 'het zelf' tijdens de periodes waarin het alter ego voorkomt in het werk van de desbetreffende kunstenaars. Door de creatie van een alter ego kan je als kunstenaar dus dissensus creëren tussen ideologieën en daarnaast de bestaande consensus tonen en in vraag stellen waaronder bijvoorbeeld de basis waarop beslist wordt wie man en wie vrouw is, zoals Wingrove in haar artikel aanhaalt.¹⁰³ Een andere critica die kritiek heeft op de vaak aangenomen directe spiegel-relatie tussen het leven van de kunstenaar en diens visueel werk is Griselda Pollock (°1949). In "traditionele" modellen van kunstgeschiedenis, of de canon, worden 'belangrijke' kunstenaars en hun werk besproken vanuit hun biografie aan de hand van welke de kunsthistoricus de kunstenaar, die hij als een stabiel subject ziet, pretendeert te kennen.¹⁰⁴ Door met alter ego's en persona's identiteiten en vaste structuren in vraag te stellen kan de kunstenaar kritisch optreden tegenover dergelijke dominante manieren van vertellen.

Een ander belangrijk element in relatie tot de opzet van narratieven is serialiteit. Vrouwelijke kunstenaars hebben in het verleden al vaak repetitief beelden gebruikt om een bepaald verhaal of verschillende versies van hun leven te vertellen in hun werk.¹⁰⁵ Tegen het einde van de twintigste eeuw werd de verkenning van die seriële zelfrepresentatie een onderzoek naar serialiteit en zelfrepresentatie zelf.¹⁰⁶ Vrouwelijke kunstenaars hebben er mee in het verleden reeds vaak een eenvoudige 'psychobiografische' lezing mee in vraag gesteld en getoond hoe hun zelve geproduceerd worden door verschillende definities en sociale constructies van het

¹⁰⁰ Elizabeth Wingrove, "Interpellating Sex," *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24, 4 (1999), 883.; Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 10.

¹⁰¹ Chantal Mouffe, "Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space," *Open: Art as a Public Issue. How Art and its institutions reinvent the public dimension* 14 (2008): 9.

¹⁰² Mouffe, "Art and Democracy," 12-13.

¹⁰³ Wingrove, "Interpellating Sex," 883.

¹⁰⁴ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 11.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 7.

vrouw-zijn.¹⁰⁷ Dit doen ze door middel van sequenties, juxtaposities of door successief te werk te gaan.¹⁰⁸ Door een alter ego of persona op te zetten als een extra of kritische stem kan een dominante stem vermeden worden en meerdere discours tegelijk gevoerd worden. Seriële zelf-representaties zorgen ook voor een constante verhulling en onthulling waardoor er zich spanning vormt tussen een bekrachtiging en ontkenning van het subject.¹⁰⁹

De gemeenschappelijke deler tussen het gebruik van autobiografie in literatuur en in kunst is de link tussen de auteur, of ook wel de verteller, hetgeen beschreven wordt en het werk dat beschrijft. Degene die iets over zijn leven vertelt kan dit op oneindig veel verschillende manieren doen waarbij dit ook op een incoherente, fragmentaire manier kan zijn en met of zonder context. Naast de vermenging van realiteit en fictie die plaatsvindt in de aanwezigheid van autobiografie in de beeldende kunst vindt sowieso een verstoring plaats van realiteit doordat degene die iets vertelt terugkijkt in het verleden.¹¹⁰ Bovendien krijgt het geheel extra complexiteit door de vraag welke identiteit het alter ego representeert. Kunsthistorica Barbara Steiner (°1964) haalt aan dat inherent aan de creatie van een autobiografie, jezelf als een ander zien is. Dit is volgens haar voor o.a. Amerikaans kunstenaar Eleanor Antin (°1935) de basis van haar werk waarin ze zichzelf voordoet als haar verschillende 'selves' waarbij diens biografieën kruisen met de hare. Daardoor legt ze niet enkel het fictieve van de biografieën van haar alter ego's bloot, maar ook de hare en de onze. Het wordt nog complexer als die alter ego's een 'echt' eigen leven leiden zoals in het werk van Amerikaans kunstenaar Lynn Hershman (°1941) waarin het personage Roberta Breitmore haar eigen appartement, kleren, creditkaart heeft en bijvoorbeeld naar de psychiater of Weight Watchers gaat. Wat er gebeurt bij de aanwezigheid van een alter ego in het werk of verder in het leven van een kunstenaar is een vermenging van elkaars leven, biografie, realiteit en fictie waardoor de biografie van de kunstenaar even *porous, fragmented and constructed as that of their fictional other selves* is, zoals Steiner beschrijft.¹¹¹

Daarnaast kan de aanwezigheid van een bepaald alter ego of persona in serie de nadruk leggen op de artificialiteit ervan wat door die wisselwerking opnieuw de identiteit van de kunstenaar

¹⁰⁷ Ibid., 16.

¹⁰⁸ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 7.

¹⁰⁹ Ibid., 16.

¹¹⁰ Steiner, *Autobiography*, 16.

¹¹¹ Ibid., 16-17.

en het alter ego in vraag kan stellen. Het gebruik van serialiteit zou ook verhoogd zijn doorheen de twintigste eeuw door nieuwe technologieën voor mechanische reproductie.¹¹² Dit staat in relatie tot de 'reproductie' van identiteiten bepaald door de zichzelf herhalende acts bepaald door conventies.¹¹³ Publieke persona's van mensen worden hier ook erg door bepaald gezien mensen zich in verschillende situaties anders gedragen. Door de controle van de kunstenares over de opbouw en productie van een alter ego of persona kan ze ingrijpen op die 'reproductie' van identiteiten.

De creatie van een alter ego of persona en diens narratief staat ook in relatie met herkenbaarheid van zowel het alter ego of de persona als de kunstenares. Kunsthistorica Claire van Damme (°1970) heeft daartoe in relatie over uitgesproken kunstenaarsprofielen of -uitingen die doen denken aan bepaalde gekende maatschappelijke categorieën die niet meteen geassocieerd worden met het klassieke kunstenaarsbeeld. Tot die categorieën behoren kunstenaars die zich bijvoorbeeld profileren als filosoof, antropoloog, bioloog, vormgever, regisseur, kok, curator en nog veel meer. Door de referentie naar herkenbaarheden voor de toeschouwer in de alter ego's en persona's kan hun profiel als kritisch klankbord optreden voor die categorieën.¹¹⁴ Daarnaast is er ook een link met de bovenvermelde art stars die door hun publieke persona grote bekendheid verwierven. De besproken case studies in deze paper behoren geen van beiden tot dit fenomeen, maar er zal wel gekeken worden of hun alter ego's of persona's invloed hebben gehad op hun herkenbaarheid.

3.3 Afstand en nabijheid

In studies naar visuele cultuur kan de persona van een kunstenaar gezien worden als een performatieve categorie en methode waarbij ze als interface tussen de persoon en zijn publieke beeld of identiteit fungeert.¹¹⁵ De bestaande afstand tussen alter ego of persona en kunstenares kan zowel onbestaande zijn, klein als heel groot. Dit wordt bepaald door zowel de productie als de uiteindelijke werken zelf waarbij de fysieke gelijkenis, gebruikte methodes en materialen een grote rol spelen. De afstand waar het persona voor zorgt, creëert dus de plaats waar ze elkaar raken of de interface tussen beide die relaties tussen representatie, performance en perceptie in vraag kan stellen.¹¹⁶ De aanwezigheid van een zekere afstand kan dus fungeren als een ruimte

¹¹² Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 7.

¹¹³ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 526.

¹¹⁴ Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike: Kunstenaarsprofielen en artistiek rollenspel*, 1.

¹¹⁵ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personae," 29.

¹¹⁶ *Ibid.*, 29.

voor betekenisvorming tussen alter ego, kunstenaar en publiek. Daarnaast is er ook een link met Brechtiaans theater waarin de acteur ook afstand houdt tot zijn rol ter preventie van de vereenzelving van kijkers met het personage en het verhaal.¹¹⁷ Hierdoor kan de kijker objectief reflecteren over sociale realiteiten en problemen.¹¹⁸ Het alter ego of de persona speelt hierin een belangrijke rol als *a mode of self-presentation that joins, interrogates or displaces the representational role, the fictional character* volgens Sven Lütticken.¹¹⁹ Verder kan de afstand ook een liminale ruimte zijn waarin nooit conclusies bestaan over de identiteit van het alter ego of de kunstenaar waardoor deze in vraag gesteld worden.

Daarentegen kan er ook net heel weinig afstand zijn tussen het alter ego, het persona en de kunstenaar. Zoals bovenvermeld kunnen de levens van beide bijvoorbeeld door elkaar heen lopen en zo elkaars identiteit in vraag stellen.¹²⁰ Pool Andries schrijft in het boek *Personae* (1995) van kunstenaar Malou Swinnen (°1944) dat haar werk een sterk autobiografisch karakter heeft. Hiermee doelt hij niet op haar oeuvre als een soort letterlijk fotografisch dagboek, maar dat ze figuurlijk zichzelf fotografeert en bijgevolg haar werk dus bovenal over zichzelf gaat.¹²¹ Dit beaamt ook Maurice Jacobs, van De Kunstbank, door te stellen dat Swinnen in de foto's aspecten van haar eigen persoonlijkheid toont. Hij benoemt het met de term 'medeplichtigheid'. Die weerspiegeling van de kunstenaar in haar karakters is een interessant aspect om mee te nemen naar de relatie tussen persona en persoon. In hoeverre is de kunstenaar zelf medeplichtig aan de acties van het alter ego. Anders dan medeplichtigheid definiëren de OED en de VDO een alter ego in termen van nabijheid of een 'metgezel'.¹²² Op dit punt is het interessant te kijken naar de relatie van het alter ego of de persona met de kunstenaar. De persona van een kunstenaar kan zo de relatie tussen subject en object, kunst en kunstenaar, zelf en persona, maar ook tussen maker en kijker vervagen en bevragen.¹²³

¹¹⁷ Lütticken, "Personafication," *New Left Review*, 103.

¹¹⁸ Anoniem, "Epic theatre," *Britannica Academic* (2020), Laatste toegang 26 maart 2020, <https://academic-ebcom.kuleuven.ezproxy.kuleuven.be/levels/collegiate/article/epic-theatre/32777>.

¹¹⁹ Lütticken, "Personafication," *New Left Review*, 103.

¹²⁰ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

¹²¹ Pool Andries, "Geen titel", in *Personae, Malou Swinnen* (Leuven: Uitgeverij P, 1995), z.p.

¹²² Anoniem, "alter ego," *Van Dale Online*, laatste toegang 6 maart 2021.; Anoniem, "alter ego," *Oxford English Dictionary*, laatste toegang 6 maart 2021.

¹²³ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

3.4 Fictie en non-fictie

Een kleine, maar belangrijke, hypothese draait rond de in twijfel trekking van realiteit en fictie die bereikt wordt door de creatie van een alter ego of persona. Dit wordt kort vermeld omdat een aantal dingen reeds aangeraakt werden in vorige hypothesen. Een eerste gevolg van de creatie van een alter ego of persona is de in vraag stelling van de directe lezing van de biografie en het werk van kunstenaressen.¹²⁴ Fotografie is bijvoorbeeld een medium waarbij vaak van uitgegaan wordt dat het de realiteit transparant voorstelt zoals ze is, maar eigenlijk het afgebeelde meteen terug in mysterie hult.¹²⁵ Zoals al vermeld stelt de creatie van een alter ego daarnaast de identiteit van zowel het karakter als de kunstenaar in vraag door de wisselwerking tussen vermomming en onthulling.¹²⁶ Verder kan de kunstenaar beslissen om voor het alter ego een bepaalde scene te voorzien of het te beleven in de realiteit. In beide gevallen lopen realiteit en fictie in elkaar over waardoor die omgevingen waar het alter ego zich in bevindt in vraag gesteld kunnen worden. Dit zijn gegevens waarnaar gekeken kan worden als artistieke strategie.

3.5 Opbouw mogelijkheden

Een laatste hypothese is vooreerst gebaseerd op de theorie van Butler waarin gender en identiteit gezien worden als performatief.¹²⁷ Zoals al werd vermeld, heeft de kunstenaar in de opbouw van haar alter ego's of persona's controle over de identiteit en omgeving van die karakters. Hierdoor kan ze bij het alter ego of de persona ingrijpen op de zichzelf noodzakelijk herhalende acts die normaal gezien de identiteit of gender van een persoon bepalen. Dit biedt de mogelijkheid om bijvoorbeeld hetgeen gender bepaalt doorheen die acts in vraag te stellen met een alter ego of persona. Waar personen anders onderhevig zouden zijn aan de negatieve kanten van niet voldoen aan bepaalde conventies, heeft een alter ego de vrijheid hier, toch voor een groot deel, los van te staan door zijn artificieel bestaan in de kunstwereld.

Daarnaast heeft de kunstenaar de mogelijkheid om een identiteit naar keuze op te bouwen. Dit staat in relatie tot rollenspel dat verschillende interpretaties toelaat en de verschillende profielen die kunstenaars zichzelf graag toewijzen en tussen wisselen. Het biedt een bepaalde mobiliteit

¹²⁴ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 8.

¹²⁵ Hilde Van Gelder, "Pose, positie en identiteit. Sporen van vrouwelijkheid in de naaktfoto's van Malou Swinnen," In *Malou Swinnen: De Pose*, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Centrum Voor Beeldende Kunsten, Begijnhof (Leuven: Uitgeverij P, 2002), 50.

¹²⁶ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

¹²⁷ Butler, "Performative Acts and Gender Constitution," 519-31.

en vrijheid in de identiteiten die de kunstenares mogelijks kan of wil aannemen. Zoals Smith and Watson schrijven; *Women become conscious of being biographically scripted in disabling ways, disciplined to a constraining script of femininity*, wat vrouwelijke kunstenaars nu in vraag stellen.¹²⁸ Enerzijds zijn er achter het 'masker' dat het alter ego is verschillende andere maskers te vinden en biedt het alter ego en persona daarnaast zelf de mogelijkheid steeds andere profielen aan te meten.¹²⁹ Hiervoor kan ze o.a. gebruik maken van referenties naar bepaalde werelden of recycleren uit het verleden. Vanuit een postmodernistisch idee is het verleden een groot vat aan mogelijke referenties.¹³⁰ Een bepaalde strategie is bijvoorbeeld het gebruiken van codes uit mannelijke tradities van de kunstgeschiedenis om ze dan in vraag te stellen.¹³¹ Dat identiteiten discursief, intersectioneel en onstabiel zijn wordt dan tot een niveau getild waarop de kunstenares hier bewust mee omgaat waardoor identiteiten in vraag gesteld kunnen worden.¹³²

¹²⁸ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 14.

¹²⁹ Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike: Kunstenaarsprofielen En Artistiek Rollenspel*, 5.

¹³⁰ *Ibid.*, 2.

¹³¹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 14.

¹³² *Ibid.*, 10.

4 Case studies

4.1 Ria Pacquée

4.1.1 Artistieke praktijk

Op het moment dat Pacquée haar debuut maakte als kunstenares in 1974 was de Antwerpse kunstscene, die eind jaren '60 en begin '70 bekend stond als onbetwistbare hoofdstad van de internationale avant-garde, meer verdeeld en minder afhankelijk van het commerciële circuit.¹³³ De canonisering van kunstenaars uit de vorige generatie overschaduwde vaak de latere generatie waartoe Pacquée behoort, samen met onder andere Anne-Mie Van Kerckhoven, Danny Devos, Guillaume Bijl en Marc Verreckett.¹³⁴ Door zich in dit gezelschap te begeven van jonge kunstenaars met elk een verschillende praktijk, zonder vaste galerij en zonder academische opleiding moest Pacquée zich niet schikken naar een bepaald idee van kunst. Als autodidact leidde Pacquée dus zichzelf op en de groep functioneerde in een klimaat van *maximum freedom and minimum means* volgens Anthony Hudek.¹³⁵ Van invloed op haar artistieke praktijk waren onder meer het werk van Marcel Broodthaers (1924-1976), dat ze zag in de Wide White Space galerij in 1974, Joseph Beuys (1921-1986) en, de meest invloedrijke, James Lee Bryars (1932-1997).¹³⁶ Liesbeth Decan plaatst haar in de 'school' van het ICC, het toenmalige Antwerpse Internationaal Cultureel Centrum dat het eerste publieke instituut was voor hedendaagse kunst in België, waar Pacquée onder meer het werk van James Lee Bryars, Ben Vautier (°1935), Laurie Anderson (°1947) en Marina Abramovic (°1946) & Ulay (1943-2020) leerde kennen.¹³⁷

Pacquée werkt voornamelijk met performance en fotografie waarbij die laatste in het begin van haar carrière ondergeschikt was.¹³⁸ Bovendien weigerde ze initieel de vastlegging van haar

¹³³ Liesbeth Decan, "The Characters of Ria Pacquée," in *Conceptual, Surrealist, Pictorial: Photo-based Art in Belgium (1960s - Early 1990s)*, Lieven Gevaert Series 22 (Leuven: Leuven University Press, 2016), 191.; Anthony Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," in *Ria Pacquée: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*. uitg. door Jan Matthé (London: Occasional Papers, 2018), 79.

¹³⁴ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 191.; Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 79.

¹³⁵ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 191.; Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 79.

¹³⁶ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 191.

¹³⁷ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 191.; Het MHKA dat ontstond uit de collectie van het ICC vermeldt Ria Pacquée niet onder 'The more important names' selectie van kunstenaars die eraan verbonden waren. Het ICC was een avant-garde kunstencentrum en één van de eerste centra waar video kunst getoond werd. Anoniem, "ICC – Internationaal Cultureel Centrum," *M HKA* (2021), laatste toegang 2 maart 2021, <http://ensembles.mhka.be/ensembles/at-the-time-of-the-international-cultural-centre-icc-in-antwerp?locale=en>.

¹³⁸ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 191.

performances omdat ze van mening was dat een performance een momentopname en een belevenis was.¹³⁹ Haar debuut maakte ze bijvoorbeeld met een performance waarbij ze twaalf uur bij een stopbord bleef staan in het Antwerpse stadscentrum.¹⁴⁰ De straat of de publieke ruimte zou haar favoriete locatie blijven.¹⁴¹ Naargelang de jaren vorderden werden de hierop volgende performances steeds extremer en doen daarbij denken aan de Weense Actionisten in de jaren '60 en '70.¹⁴² Dat ze in 1978 documentatiefoto's van haar straatacties indiende bij de wedstrijd Jeune Peinture Belge wijst er volgens Decan op dat ze foto's toch ook als autonoom kunstwerk zag dan als slechts documentatie.¹⁴³ Daarnaast speelde in het werk *Met deze bladzijde in de catalogo krijg ik de toelating verdere straatacties uit te voeren zonder vooraf toelating te moeten vragen aan stad of staat* (1980) fotografie ook al een rol. Decan vermeldt het werk *New York, New York* (1980) als het eerste waarin Pacquée geen performer is die gefotografeerd wordt, maar een performer-fotograaf is. Daarbij deelde ze overdag kleurenfoto's van daklozen, die ze gefotografeerd had tijdens haar verblijf in New York, uit aan voorbijgangers. In de avond ging ze zelf als een dakloze persoon in een slaapzak op de grond liggen waarbij ze een fles sterkedrank opdronk en rauw vlees at waar kennissen van haar foto's van trokken.¹⁴⁴ In dit werk is de documentaire waarde van de foto's die ze uitdeelt om de mensen om te informeren wel nog belangrijker dan de esthetische, zoals Decan aanhaalt.¹⁴⁵

Vanaf de jaren '80 ging fotografie uiteindelijk echt deel uitmaken van haar werkmethode, waarbij performance zelfs ondergeschikt werd, wat te zien is in de aanwezigheid van de foto als esthetisch object in de fotoreeksen rond de figuur van Madame.¹⁴⁶ Het werk *The Girl Who Was Never Asked to Marry* (1988) (afb. 4) toont daarbij de overgang van een onbenoemd spontaan ontstaan personage naar Madame als leidend figuur in fotoreeksen waarbij de performance van ondergeschikt belang wordt en de foto's de echte werken vormen.¹⁴⁷ De figuur van Madame zal verderop nog uitgebreid aan bod komen waardoor ze hier eerder kort beschreven staat. Na haar vertolking van Madame van het begin van jaren '80 tot begin jaren '90 zal Pacquée de volgende jaren in de huid kruipen van "It" voor fotoreeksen. Dit anoniem en

¹³⁹ Hier had ze uiteindelijk spijt van gezien er bijna geen beelden bestaan van haar vroege performances buiten foto's gemaakt door toeschouwers. Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 192.

¹⁴⁰ Ibid., 191.

¹⁴¹ Ibid., 191.

¹⁴² Ibid., 193.

¹⁴³ Ibid., 191.

¹⁴⁴ Ibid., 195-196.

¹⁴⁵ Ibid., 196.

¹⁴⁶ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 195-196.

¹⁴⁷ Ibid., 197.

neutraal personage gaat gekleed in een wit hemd met das, een oversized jas, een mannelijke broek, korte haren die naar beiden kanten gekamd zijn en een zonnebril.¹⁴⁸ In vergelijking met Madame die meer een massafiguur was, moest It voor haar 'completely nothing' zijn.¹⁴⁹

Rond 1993 begon Pacquéé met het fotograferen van schijnbaar banale objecten tijdens haar wandelingen. De foto's werden dan gerangschikt op kleur of vorm om zo een serie te vormen, die ze zelf *Street Ramblings* noemde, waardoor de geïsoleerde objecten niet alleen een sculpturaal karakter aannamen, maar ook een mysterieus en poëtisch karakter kregen. Decan haalt hiervoor de theorie van Nougé aan over het 'disturbing object'. Voor Pacquéé werden de objecten abstracte motieven en gaf ze aan de trivialiteit van het dagelijkse leven een soort poëtisch inzicht.¹⁵⁰

4.1.2 'Madame' van uit noodzaak ontstaan tot ultieme massamens

Een eerste hint naar de creatie van een alter ego, meer specifiek Madame, in het werk van Pacquéé is volgens Decan en Hudek te zien in een performance die ze deed in de alternatieve kunstruimte Montevideo in Antwerpen in 1982. (afb. 5) Uitgenodigd door curator Annie Gentils om er te performen in relatie tot een installatie van de groep Minus Delta T, creëerde Pacquéé een huis met een aftands tweedehands bourgeois interieur waarin ze urineerde en kippen plaatste. Tijdens de performance zelf wilde ze in het huis een pop plaatsen als stand-in voor zichzelf. De creatie van een overtuigende pop mislukte en Pacquéé, die het huis niet als Ria Pacquéé wilde bewonen, verkleetde zich met een korte jurk, netkousen, een pruik en een zonnebril.¹⁵¹ Tijdens de performance van Minus Delta T kon je als bezoeker het sterk geurende huis betreden waar Pacquéé, een toen nog onbenoemd karakter, speelde dat onderuitgezakt in de zetel met een flesje bier in haar hand staarde naar een kapotte televisie.¹⁵²

De figuur van Madame ontwikkelt zich verder in werken als *Waiting for My Man Who Lost the War* (1983), *Souvenirs of the Men I've Loved* (1985) (afb. 6), *Toilette Madame* (1986) (afb. 15), waarin al een eerste maal, bewust of onbewust, de naam voorkomt, en *The Girl Who Was Never Asked to Marry* (1988) (afb.4), maar zonder specifieke benoeming. Vanaf die laatste reeks opereerde Pacquéé volgens eenzelfde methode waarbij ze een scenario bedacht voor een

¹⁴⁸ Ibid., 201.

¹⁴⁹ Ibid., 201.

¹⁵⁰ Ibid., 204.

¹⁵¹ Antony Hudek haalt daarbij aan dat ze zich inspireerde op een van de heldinnen uit films van Rainer Werner Fassbinder. Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 74.

¹⁵² Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 196-197.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 74.

activiteit, kleren uitzocht voor Madame's outfit in een tweedehandszaak, daarna Madame speelde en gefotografeerd werd door iemand, geen fotograaf, maar een vriend, die meespeelde. De foto's die het best de activiteiten van Madame voorstelden vormden dan de uiteindelijke reeks.¹⁵³ Samen met een opwaardering van fotografie in haar werk, zoals hierboven beschreven, komt de benoeming van het personage er uiteindelijk in 1988 in werken als *Madame Going to a Dog Show* (1988), *Madame Looking for Contact in Public Bars* (1988) (afb.12), *Madame Going on a Pilgrimage to Lourdes* (1989) (afb. 14), *Madame Visiting the National Garden Festival Hoping to See the Princess* (1990) (afb. 12), *Madame Searching for the Right Direction Without Seeing the Beauty of the City of Spoleto* (1991) (afb. 16) die narratief en letterlijk beschrijven wat Madame in die specifieke fotoreeks doet.¹⁵⁴

De bovenvermelde evolutie waarbij Madame een naam krijgt, lijkt samen te gaan met een andere evolutie die zowel Decan als Hudek aanhalen. Hudek beargumenteert dat Madame in *Souvenirs of the Men I've Loved* (1985) (afb. 6), toen nog een onbenoemd personage, in vergelijking met bijvoorbeeld de protagonist Delphine Seyrig uit de film *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay* (1975) van Chantal Akerman, ouderwets lijkt gezien zij bijna 10 jaar later dezelfde 'Belgische vrouwelijke verveeldheid' voorstelt na de tweede feministische golf. Echter, wanneer Madame zich begeeft tussen haar metgezellen van dezelfde sociale en politieke groep lijkt Hudek te suggereren dat Pacquée dit overkomt door de creatie van een massafiguur die toch eenzaam is.¹⁵⁵ Decan vermeldt eveneens die evolutie die zich volgens haar afspeelt tussen wat zij noemt performances van 'proto-Madame' en de reeks *The Girl Who Was Never Asked to Marry* (1988) waarbij ze in die laatste deelneemt aan de massacultuur, echter zonder te suggereren dat Madame daarvoor verouderd was.¹⁵⁶ Er is inderdaad een verandering in dynamiek in de reeksen waar Madame zich begeeft in de massa, maar de stelling van Hudek kan genuanceerd worden. Elementen als eenzaamheid, teleurstelling of ontmoediging, herkenning en herinnering, haar gebruik van de straat als werkterrein en de mogelijks andere interpretaties dan een plaatsing binnen de invraagstelling van de passieve rol van vrouwen afgebeeld in die 'vrouwelijke verveeldheid' worden erdoor miskend.¹⁵⁷ *La Santa Scala* (1986)

¹⁵³ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 198.

¹⁵⁴ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 198.; De vermelde werken werden gepubliceerd in Michael Curran, Michael Taussig, Jean Fisher, e.d. *Ria Pacquée: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*, uitg. door Jan Matthé (London: Occasional Papers, 2018), 41-68.

¹⁵⁵ Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 74.

¹⁵⁶ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 198.

¹⁵⁷ Het werk *Souvenirs of the men I've loved* stond bijvoorbeeld tentoongesteld op de expo *This is not a Collection* in Parcum waarin het aanleggen van collecties in vraag gesteld werd. Anoniem, "This is not a collecton," *Parcum* (2021), laatste toegang 26 april 2021, <https://www.parcum.be/nl/museum/this-is-not-a-collection>.

(afb. 7) een werk waarin Pacquéé als 'proto-Madame' de trappen van de La Santa Scala op haar knieën beklimt zou eventueel een eerste deelname aan massacultuur kunnen zijn gezien dit ritueel deel is van de acties van Christelijke pelgrims.¹⁵⁸ Het personage van Pacquéé krijgt dus geleidelijk aan vorm tussen 1982 en 1988 waarbij Madame als eenzame en geïsoleerde massafiguur gebruikelijke activiteiten onderneemt tot in 1991. Anders dan haar geleidelijke opkomst in het oeuvre van Pacquéé lijkt ze hierna plots van het toneel verdwenen.

4.1.3 'It' als karakterloos karakter

Anders dan Madame ontstond It vanuit een duidelijk idee om een androgyn, ambigue en aseksueel figuur te creëren zonder karakter voor een fotoreeks waarin die figuur een bepaald object zou dragen, genaamd *Have you accepted that whatever seems to be is not, and that which seems not to be is?* (1991) (afb. 8).¹⁵⁹ Voor dit object vond Pacquéé inspiratie bij een vrouw die door Antwerpen liep met een anti-abortus teken wat ze een intrigerend object vond. Ze maakte uiteindelijk zelf een teken met de esoterische slogan 'Have You accepted that whatever seems to be is not, and that that which seems not to be is?'. Voor het karakter zelf inspireerde ze zich op een schilderij dat ze eerder aankocht op de vlooiemarkt en dat naar eigen zeggen zowel een mannelijke priester als een vrouwelijk figuur kan voorstellen.¹⁶⁰ In een interview vertelt ze hierover dat dit schilderij boven haar schouw hangt en dat bezoekers zich in het verleden al vaak tijdens hun bezoek hebben afgevraagd wie die persoon is. Wegens die positie gingen zij er namelijk van uit dat dit iemand belangrijk was.¹⁶¹ Dit geeft het feit dat It die hierop gebaseerd werd en net 'completely nothing' moet voorstellen een extra kwinkslag.¹⁶²

Voor Pacquéé ligt It veel dichterbij zichzelf dan Madame aangezien die figuur eveneens een androgyn uiterlijk heeft en diens acties steeds wat mislukken wat voor haar terugkomt in haar kunstenaarszijn.¹⁶³ Bij It liet Pacquéé ook de snapshots die een grote rol speelden bij Madame achterwege. De fotoreeksen rond It werden met een langzaam proces gedrukt in tegenstelling tot die van Madame. Door vorige in combinatie met de zwart-wit fotografie is de afstand tussen de toeschouwer en dit personage groter tegenover Madame en de toon is donkerder.¹⁶⁴ De

¹⁵⁸ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 45.

¹⁵⁹ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 202.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 78.

¹⁶⁰ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 201.; Ria Pacquéé geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021, Antwerpen.

¹⁶¹ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

¹⁶² Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 201.

¹⁶³ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

¹⁶⁴ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 202.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 78.

fotoreeksen worden daarenboven telkens gekenmerkt door een absurde of nutteloze activiteit die It onderneemt en Decan benoemt als 'surrealist absurdity'. Bij de reeks *The Day It Took an Initiative: A Story of an Unsuccessful Experience* (1992) (afb. 9) benadrukt ze de narratieve titel die het geheel het gevoel geeft van de *roman-photo*. Dit werk heeft inderdaad een meer beschrijvende titel dan andere fotoreeksen rond It zoals *The Car* (1992) (afb. 10) of *The Sentry Box* (1992) wat ze op dit vlak dichter doet aanleunen bij de reeksen rond Madame waarvan de titels eveneens haar activiteiten beschreven. In tegenstelling tot de personages in een *roman-photo* ondernemen of beleven Madame en It geen spannende avonturen. Madame die het gebruikelijke beleeft en voorstelt en It die zich bezighoudt met absurde arbeid ondermijnen zo het genre.¹⁶⁵ Ze geeft ook aan dat ze bij de fotoreeksen van Madame eerder poseerde en bij It meer door de omgeving bewoog waardoor er een grotere nadruk ligt op de acties van die laatste en performance een grotere rol speelt.¹⁶⁶ Bij It speelt ook het object dat het figuur meeheeft een grote rol in vergelijking met Madame en doet deze fotoreeksen dicht aansluiten bij de latere *Street Ramblings* waar de focus volledig op objecten gericht is. De straat als favoriete terrein van Pacquée blijft een grote rol spelen al zijn de omgevingen waar It zich in begeeft minder toeristisch gericht. Dezelfde expressieloze blik, circulaire bewegingen tussen verlangen en falen en anonimiteit spelen een rol bij zowel Madame als It. Inge Henneman beschrijft It treffend als een 'onaangepaste derde' wiens acties *even onbegrijpelijk als absurd zijn*, of een *dolende ziel die op geen enkele wijze respons krijgt op diens vreemde initiatieven en eenzaam labeur*.¹⁶⁷ Madame die de ultieme massamens voorstelt maakt plaats voor It die 'completely nothing' moest zijn voor Pacquée.¹⁶⁸

4.1.4 Tussen verlangen, personare en anonimiteit

4.1.4.1 Opbouw van een massamens en een nul

In vorige delen kwam al aan bod op welke manier Madame en It ontstonden in het oeuvre van Pacquée. Dit deel gaat dieper in op keuzevrijheid als bouwsteen van alter ego's, in relatie tot de eerder geformuleerde performativiteit van gender en identiteit van Judith Butler, die een belangrijke rol speelt bij de opbouw van Madame en It. Voor Butler zijn het de herhaling van

¹⁶⁵ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 202-203.

¹⁶⁶ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

¹⁶⁷ Inge Henneman, "Belgische fotografen 1840-2005," *Ria Pacquée* (2005), laatste toegang 15 maart 2021, <http://riapacquee.com/texts/by-inge-henneman/>.

¹⁶⁸ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 201.

de acts die aan de basis liggen van identiteit en gender en niet omgekeerd.¹⁶⁹ Moesten de karakters echte mensen zijn zouden zij weinig tot geen zeggenschap hebben over de acts die zich bij hen herhalen gezien de natuurlijkheid die ze over zichzelf brengen. De acts van Madame en It bestaan uit de opbouw van hun uiterlijk, acties en werken waarover Pacquéé beslist. Door in te grijpen op de noodzakelijke herhaling van die acts kan zij als kunstenaar met de figuren bestaande normen en conventies in vraag stellen.¹⁷⁰ Ondanks dat Madame uit noodzaak ontstond evolueerde ze tot een bewust gecreëerd personage met duidelijk afgebakende stappen voor de opbouw van begin tot eindresultaat. Door te kiezen voor een vast stramien dat zich toont in de uiteindelijke werken, mits kleine nuances, legt Pacquéé de nadruk op de herhaling van acts en legt ze een eerste basis voor de massamens die Madame is. Uit dit vast stramien ontstaat een personage dat enerzijds lijkt op te gaan in de groep, witte vrouwelijke middenklasse, waartoe ze wilt behoren, maar anderzijds in het oog springt door haar opvallend stereotiep uiterlijk. Daarnaast kiest Pacquéé telkens een locatie voor de foto's die een achtergrond bieden voor wat Madame belangrijk acht in het bereiken van wat een 'goede vrouw' doet om tot vorige groep te behoren. De serialiteit van de omgevingen, de outfits en acties van Madame keren ook terug in de uiteindelijke werken als fotoreeksen. Door de werken van Madame in dit licht als een grote groep op te vatten, valt de stereotiep herhaling die zorgt voor de creatie van Madame als massamens, haar reproduceerbaarheid en lege persoonlijkheid op. Hierdoor ziet de toeschouwer op welke ideologische en artificiële conventies die zich als natuurlijk voordoen de vorming van identiteit rusten.¹⁷¹ Dat identiteit en gender voor Butler echt zijn in die mate dat ze performed worden komt hier dus duidelijk naar voor en Pacquéé doorbreekt met haar uitvergroting van conventies diezelfde conventies en codes.¹⁷² In die doorbreking van de acts speelt de verwarring van realiteit en fictie ook een grote rol. De keuzevrijheid bij de opbouw van alter ego's die aan bod kwam bij de hypothese rond dit onderwerp schuilt hier niet in de vrijheid niet te voldoen aan conventies bij de opbouw van een alter ego, maar in het feit dat Pacquéé er net voor kiest zich de codes van de conventies toe te eigenen, ze te overdrijven en ze daardoor in vraag te stellen.

¹⁶⁹ Butler, "Performative acts and Gender Constitution", 521.

¹⁷⁰ Ibid., 520.

¹⁷¹ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

¹⁷² Ibid., 527.

De keuzevrijheid in het creëren van een alter ego speelt bij It een andere rol en lijkt nauwer aan te sluiten bij de verwerping van bepaalde conventies. Bij de opbouw van It volgt ze eveneens een stramien, maar anders dan bij Madame koos ze in dit geval voor een ambigue uiterlijk dat in elk werk hetzelfde is. Serialiteit speelt hier dus ook een rol. De variabele factor is zijn ambigue uiterlijk, het voorwerp dat It meeneemt en de omgeving waardoor hij beweegt wat zorgt voor zijn absurde arbeid en mislukking. Dit laatste toont zich volgens Pacquéé ook in het kunstenaarschap. Daarnaast krijgen conventies geen vat op It door diens androgyn en ambigue uiterlijk wat een extra dimensie toevoegt aan de keuzevrijheid en dicht aanleunt tegen Pacquéé zelf. Ze zegt daarover in een interview dat ze er eveneens wat 'halfslachtig' uitziet en die dubbelheid vaak zelf gebruikt.¹⁷³ In die zin zou It een uitvergroting kunnen zijn van Pacquéé's eigen dubbelheid en de vele mislukkingen die eigen zijn aan het kunstenaarschap.¹⁷⁴ De keuzevrijheid leidt bij It niet primair tot de doorbreking van heersende acts, maar lijkt eerder te liggen in de verwerping ervan en ze onmogelijk vat te laten krijgen op de figuur. De vrijheid die kunstenaars hebben bij de creatie van een alter ego om een identiteit naar keuze op te bouwen komt bij Pacquéé dus vooral naar voor in haar keuze bepaalde conventies toe te eigen of net te verwerpen.

4.1.4.2 De cirkel is rond

4.1.4.2.1 De continue verdwijning en verschijning van Madame

Vanaf het midden van de jaren '80 tot begin jaren '90 stelt Pacquéé met Madame het alledaagse voor, of verder dan dat zoals Jean Fisher het benoemt een zekere 'nothingness'.¹⁷⁵ Die 'nothingness' drukt zich uit in een onzekere identiteit voor Madame. De foto als momentopname lijkt hier een direct herkenbare situatie te tonen, maar eigenlijk *verbergt ze zich in een waas van mysteries en paradoxen* zoals kunsthistorica Hilde Van Gelder het beschrijft in een essay over fotografe Malou Swinnen. Daarbij haalt ze aan dat een schilderij kon pretenderen een welbepaald persoon voor te stellen en zo de identiteit te bevestigen in tegenstelling tot fotografie. Dat herhaling die onzekerheid of twijfel volgens haar vergroot, is ook het geval bij de werken rond Madame.¹⁷⁶ Dit doet zich voor in de steeds zelfde, maar licht afwijkende

¹⁷³ Ria Pacquéé geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Jean Fisher, "Ria Pacquéé: Don't Look Now," in *Ria Pacquéé: Slamm, Ramble, Perform: A Monograph*. uitg. door Jan Matthé (London: Occasional Papers, 2018), 103-105.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 74.

¹⁷⁶ Van Gelder, "Pose, positie en identiteit," 50.

opbouw van Madame door Pacquéé, in en tussen de fotoreeksen. Daarenboven zegt Pacquéé zelf over fotografie dat het 'ongeveer' een moment vastlegt en dus steeds toch faalt in het vastleggen van het moment en het subject.¹⁷⁷

Madame lijkt een soort cyclische beweging te maken tussen 'iedereen' en 'niemand'. Ze wil weg uit verveling, maar komt in de massa terecht waardoor ze weer verdwijnt.¹⁷⁸ Een letterlijk voorbeeld van het verlangen van Madame doet zich voor in het werk *Madame looking for contact in public Bars* (1988) (afb. 11) waarin ze soms fysiek contact maakt maar er nooit in slaagt echt verbinding te maken.¹⁷⁹ Daarnaast wordt ook de uitsluiting van het typetje van Madame dat gevangen is *in the blind spot of an absolute demographic* average expliciet gemaakt in bijvoorbeeld *Madame Visiting the National Garden Festival Hoping to See the Princess* (1990) (afb. 12).¹⁸⁰ Hudek haalt ook het idee van de circulaire ontwikkeling aan die Pacquéé maakt in haar werken die vooruitgang belemmeren en een definitieve conclusie uitsluiten.¹⁸¹ Op het eerste gezicht valt er in de fotoreeksen niets speciaals te zien. Pas na enkele minuten springt de opvallende cliché-figuur van Madame in het oog en vertrekt de blik naar de rest van foto's om Madame daarop te spotten. Ze is op dit punt een herkenbaar figuur, maar wordt al snel té herkenbaar. De fragmentatie van de foto's, haar eenzaamheid tussen de massa en de titels van de reeksen die een soort ironische letterlijkheid en tragikomische ondertoon bezorgen aan de sociale situaties waarin ze zich bevindt, halen haar identiteit onderuit. Madame is niet herleid tot een fotoreeks, maar bestaat net enkel uit die fragmentaire stukken die haar daarenboven falen vast te leggen.¹⁸² Hudek benoemt Pacquéés gebruik van haar lichaam in haar werk niet als expressief maar als narratieve stand-in of 'actant'. Dit is erg duidelijk in de reeksen waarbij ze volledig bepaald wordt tot het verhaal waartoe ze behoort. Pacquéé verdwijnt daarbij en enkel het lichaam van Madame blijft achter, gevangen in de wil om tot het verhaal te behoren.¹⁸³

Het is niet zo dat Madame telkens andere aspecten van haar persoonlijkheid laat zien in verschillende situaties gezien het haar aan die persoonlijkheid ontbreekt. Ze is een vlak figuur en dit wordt door de foto's geaccentueerd die haar op een ongemakkelijke manier in de omgeving duwen. Dit mislukt echter doordat Madame niet in staat is te interageren of

¹⁷⁷ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 82.

¹⁷⁸ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 198.

¹⁷⁹ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 72-73.

¹⁸⁰ Ibid., 75.

¹⁸¹ Ibid., 72-73.

¹⁸² Van Gelder, "Pose, positie en identiteit," 50.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 82.

¹⁸³ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 73.

integreeren. Madame komt daardoor opvallend terug wat de toeschouwer een gevoel van medelijden bezorgt.

In de omgekeerde richting beweegt Madame dus ook weer van een non-persoon naar iemand, weliswaar met een gebrek aan unieke identiteit, door juist haar herkenbaarheid, de mogelijkheid tot invulling van de gaten in haar verhaal en haar, weliswaar onvervulbaar, verlangen. Toch kan de toeschouwer zich niet identificeren en wordt een psychologisering van de figuren voorkomen.¹⁸⁴ Op dit punt kan de 'nothingness' waarmee Jean Fisher Madame beschrijft weer aangehaald worden. Hudek stelt voor om hiervan 'almost nothing' te maken gezien dit op een meer menselijke manier zielig en gebrekkig is en de mogelijkheid tot een conclusie uitsluit.¹⁸⁵ Steiner haalt aan dat bijvoorbeeld Cindy Sherman in haar eindeloos rollenspel de mogelijkheid tot een coherente identiteit of biografie weghaalt.¹⁸⁶ Pacquéé doet dit doorheen de cyclische bewegingen die haar figuren maken welke haar werken een open einde bezorgen. Dit effect lijkt in theorie het best te werken wanneer meerdere fotoreeksen van Madame in dezelfde ruimte tentoongesteld staan zoals in het Provinciaal Museum in Hasselt op de tentoonstelling *A thing of infinite solitude* in 1995. Dit komt doordat de beweging zich zowel in als tussen de werken herhaalt.

Naast de cyclische beweging van Madame zelf, biedt haar leegte de toeschouwer ook de kans zichzelf in haar plaats te stellen en zoals voorheen vermeld, sociale en culturele ervaringen met haar te delen. Zo lijken we ons zelf tussen het zijn van 'iedereen', of met andere woorden het willen voldoen aan sociale standaarden, en het zijn van 'niemand', het falen ervan zoals Madame, te bevinden. Wat zou dan de weg uit die 'infinite solitude' kunnen zijn? Wat Anne Hoy over Sherman en Christian Boltanski schrijft lijkt ook hier mogelijk te zijn. Zij willen namelijk dat toeschouwers hun eigen individualiteit of uniekheid in de voorgestelde algemene types kunnen leggen en zo de werken vervolledigen.¹⁸⁷ Madame biedt een dergelijk algemeen type waar de toeschouwer zijn eigen uniekheid kan inleggen. De kijker geeft zo de kans aan Madame om te ontsnappen aan de oneindige eenzaamheid. Die eenzaamheid en tragikomische ondertoon bezorgen de kijker genoeg empathie dit te willen doen, maar haar afstandelijkheid verhindert een volledige vereenzelviging en dus een kijker die zich laat meevoeren in Madame's wereld. Er is dus voor zowel Madame als de toeschouwer geen uiteindelijke conclusie want ze

¹⁸⁴ Ibid., 82.

¹⁸⁵ Ibid., 73.

¹⁸⁶ Steiner, *Autobiography*, 19.

¹⁸⁷ Hoy, *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*, 88.

worden beiden meegetrokken in de circulaire bewegingen die de werken van Madame kenmerken. De beelden kennen geen rust omdat de nabijheid die Madame verlangt nooit vervolledigd zal worden, maar ook nooit ontkend.¹⁸⁸

4.1.4.2.2 De (on)mogelijkheid van een autobiografie

Autobiografie werd in het verleden veelal binnen de literatuur bestudeerd, maar de aanwezigheid ervan in de kunst krijgt steeds meer aandacht.¹⁸⁹ Het is een interessant element om mee aan de slag te gaan bij Madame. Dat het proces van een autobiografie schrijven vele vormen kan aannemen weerspiegelt zich in Madame die haar autobiografie probeert te 'schrijven' aan de hand van haar performances, de resterende fotoreeksen en de titels ervan die letterlijk beschrijven wat ze onderneemt.¹⁹⁰ Het lukt haar echter niet om een coherente autobiografie te voorzien gezien haar fragmentaire bestaan. Als wat Barbara Steiner zegt *to write an autobiography means, in essence, to write one's own identity* in acht wordt genomen dan kan die fragmentatie en onvolledigheid dus geprojecteerd worden op de identiteit van Madame. Die lijkt door haar stereotiep uiterlijk een meteen herkenbaar, interessant, geheel of coherent persoon te vormen, maar dit wordt teniet gedaan door de futiliteit en fragmentatie van haar acties. Door haar tegelijk wezen als 'iedereen' en als 'non-persoon' is Madame onbekwaam om een (coherente) autobiografie te voorzien.

Daarbij komt nog eens dat een coherent autobiografisch narratief voorzien onmogelijk is gezien de karakteristieken van het genre zelf of zoals schrijfster Dubravka Ugrešić schrijft in *The Museum of Unconditional Surrender* (1996) *For in arranging photos in an album, we are guided by the unconscious desire to show life in all its variety, and the result is the reduction of life to a series of dead fragments. Autobiography has a similar problem with the mechanics of memory: it is concerned with something that used to be, but is written by someone who exists now.*¹⁹¹ Madame tracht inderdaad zichzelf te tonen in variëteiten of ook wel als een interessant figuur, maar wordt door Pacquée gereduceerd tot de fragmenten van nietszeggende massa-activiteiten in fotoreeksen. De massacultuur waartoe Madame behoort weerhoudt haar van een unieke identiteit en autobiografie. Madame is geen uniek persoon, ze portretteert gevoelens en situaties waarin menig mens zich zal kunnen herkennen. De toeschouwer van Madame's narratief is daarom niet enkel de 'lezer' van haar biografie, maar deelt met haar sociale en

¹⁸⁸ Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 73.

¹⁸⁹ Steiner, *Autobiography*, 12.

¹⁹⁰ Ibid., 15.

¹⁹¹ Steiner, *Autobiography*, 11, 13.

culturele ervaringen.¹⁹² Boltanski schrijft daarover dat *the really interesting autobiographies are those that speak not of the author but of every reader*.¹⁹³

De fragmentatie van Madame zou ten slotte ook in verband kunnen gebracht worden met autobiografieën van vrouwen die in het verleden vaak afgeschreven werden als onvolledig, incoherent of discontinue gezien de onderwerpen die aan bod kwamen niet als politiek of sociaal belangrijk geacht werden. Door de definiëring van het begrip autobiografie als de retrospectieve vertelling van 'grote publieke levens' door critici in de twintigste eeuw werden de manieren miskend waarop mensen die niet tot de categorie 'grote mannen' zich visueel, performatief of tekstueel representeerden.¹⁹⁴ Hierdoor lijkt Pacquéé in vraag te stellen wie bepaalt welke verhalen het waard zijn te vertellen en welke niet. Gelijklopend met die visie lijkt Madame eveneens geen coherente autobiografie te bieden waarbij de voornoemde futiliteit of onbelangrijkheid van haar acties een rol spelen. Een re-evaluatie van die autobiografieën ging samen met een nieuwe begrip van identiteit als fragmentair, fluïde en continue veranderend en de ontmanteling van vaste categorieën in het genre waardoor de interesse op het proces van schrijven kwam te liggen in plaats van de genrekarakteristieken.¹⁹⁵ De fragmentatie van Madame kan daardoor wijzen op een invraagstelling van de manier waarop 'het zelf' geconstrueerd wordt in verband met autobiografie. Daarbij worden zowel 'het zelf' als het genre en de term autobiografie bevraagd.¹⁹⁶ Als alternatief voor de term stelde bijvoorbeeld Domna Stanton op het einde van de jaren '80 'female autograph' of Julia Watson en Sidonie Smith in het begin van de eenentwintigste eeuw 'life narrative' voor.¹⁹⁷ 'Autobiografie' zou teveel nadruk leggen op een vast narratief van één leven waarbij de meervoudige discontinue elementen van een vrouwelijk leven genegeerd worden.¹⁹⁸ Steiner is juist om daarbij het deel 'auto' van de term eveneens ter discussie te stellen gezien dit wijst op een geheel of autonoom persoon zonder diens socialisatie in acht te nemen. Nog verder gaat de visie van kunstenaar Christian Boltanski die zegt dat *there is no such thing as an autobiography*.¹⁹⁹ Pacquéé ontkent wel enige

¹⁹² Ibid., 15.

¹⁹³ Christian Boltanski, *Inventar*, tent. cat., Hamburger Kunsthalle, Hamburg (Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1991), 57.; Steiner, *Autobiography*, 15.

¹⁹⁴ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 8.

¹⁹⁵ Steiner, *Autobiography*, 13.

¹⁹⁶ Ibid., 15.

¹⁹⁷ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 9.; Steiner, *Autobiography*, 15.

¹⁹⁸ Domna Stanton is de editor van *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (1984) waarin aan de hand van een aantal essays gekeken wordt naar hoe vrouwen 'het zelf' construeren doorheen het schrijven o.a. door autobiografieën, dagboeken en brieven.

¹⁹⁹ Steiner, *Autobiography*, 15.

feministische inslag of sociale kritiek in haar werk. Volgens haar stelt ze gewoon dingen voor.²⁰⁰ Toch lijkt ze met Madame een coherente autobiografie af te wijzen.

4.1.4.2.3 It's absurde arbeid en anonimiteit

De cirkelbeweging die It maakt ligt voornamelijk in zijn herhaaldelijke arbeid die nergens toe leidt en gedoemd is om te mislukken. De nadruk ligt bij It veelal op diens activiteit meestal begeleid door een bepaald object dat hij meezeult of naar zoekt. Een voorbeeld van surreële absurde arbeid die mislukt, verricht It in het werk *The Day It Took an Initiative: A Story of an Unsuccessful Experience* (1992) (afb.10). It gaat in dit werk op weg met een metaaldetector door de stad, maar wordt door de titel van het werk, de absurde aard van de arbeid, de omgeving en door zichzelf gedoemd om te mislukken. Decan haalt aan dat de titel van de reeks een narratief biedt aan de actie en zo verwijst naar de 'roman-photo', maar zonder hoogtepunt.²⁰¹ Er is in de fotoreeksen vaak geen duidelijk begin of einde te zien door het expressieloze lichaam van It, maar ook door de aard van de activiteit. In deze specifieke reeks lijkt It op de laatste foto teleurgesteld met de vangst wat zou kunnen gelden als einde, maar de andere foto's die geen duidelijk verhaal bieden zorgen voor een eindeloosheid. Het gevoel overheerst dat It gewoon stoïcijns doorgaat met zijn absurde arbeid en zal blijven mislukken.

De omgeving waar It door beweegt, speelt ook een grote rol in diens anonimiteit. Ondanks dat It een 'onaangepaste derde' is en niet opgaat in zijn omgeving zoals Madame dat doet door haar stereotiep uiterlijk, blijft It anoniem.²⁰² In de eerste fotoreeks rond dit figuur genaamd *Have You Accepted that Whatever Seems to Be Is Not, and that That Which Seems to Be Is?* (1991) (afb. 8) staat Pacquée als It in het businesscentrum van Londen naast een sandwichbord waarop esoterische slogans geschreven staan. Ondanks dat It daar in de weg stond met het grote bord waardoor mensen moesten omlopen, gaf niemand hier aandacht aan. Enkel de politie kwam even langs om te melden dat It niet langer dan vijf minuten op dezelfde plaats mocht blijven staan met een dergelijk plakkaat.²⁰³ Voorbijgangers negeerden de situatie bewust en duwden samen met de anonieme omgeving van een businesscentrum It in zijn anonimiteit. Daarnaast zorgt It als expressieloos en zonder verlangen er zelf voor dat hij in zijn anonimiteit blijft. Hij treedt in de fotoreeksen niet in interactie met mensen. In bijvoorbeeld *The Collector of Stones* (1992) (afb. 13) passeert It andere bergbeklimmers, maar blijft gewoon verder doen met zijn

²⁰⁰ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²⁰¹ Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 203.

²⁰² Henneman, "Belgische fotografen 1840-2005," *Ria Pacquée*, laatste toegang 15 maart.

²⁰³ Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021.

eigen nutteloze activiteit waarbij hij stenen verzamelt om ze later uit te stallen in de hotelkamer.²⁰⁴

Daarnaast speelt ook de toeschouwer een rol in de cirkelbeweging van It tussen het ondernemen van een activiteit, de mislukking ervan en zijn verdwijning in anonimiteit. Ten opzichte van de foto's van Madame is de afstand van It tot de kijker groter door de zwart-wit fotografie, maar ook door zijn 'creepy' gehalte.²⁰⁵ De foto's zelf die, zoals vermeld, volgens Pacquéé falen het moment en het subject voor te stellen, vermijden ook met It een identificatie op een diep niveau.²⁰⁶ Daardoor krijgt de toeschouwer de neiging minder empathie te tonen tegenover deze zielige, eenzame figuur en hem zoals de bovenvermelde voorbijgangers bewust te negeren en zo in anonimiteit te duwen. Dat It een nog leger karakter heeft dan Madame zorgt hier niet voor een invulling van hem door de toeschouwer aangezien die zich niet met It kan identificeren. Beide vermommingen, als Madame en It, geven Pacquéé de kans te infiltreren in omgevingen en bepaalde activiteiten te onderzoeken. Waar ze in het geval van Madame probeert te behoren tot, zorgt ze er bij It net voor dat de figuur verdwijnt.

4.1.4.3 De pose van Madame

Een van de meest opvallende dingen in de fotoreeksen rond Madame zijn haar houdingen of poses die steevast een stijve indruk geven. Ondanks de variaties aan poses geeft Madame de toeschouwer het gevoel dat er geen uniekheid in zit, maar slechts variatie. Door sociale en culturele verwachtingen bepaald, neemt Madame poses aan waarmee ze tracht te behoren tot de omgeving waarin ze zich begeeft.²⁰⁷ De poses van Madame waarbij ze haar armen stil en dicht naast het lichaam heeft, staan daarbij in relatie tot de geslachtsspecifieke houdingen die vrouwen aannamen op historische portretten om te voldoen aan vrouwelijke ideaalbeelden. Kunsthistorica Katlijne Van der Stighelen vermeldt hierbij de aanwezigheid van een zekere terughoudendheid, onderdanigheid en passiviteit in deze houdingen.²⁰⁸ Madame doet een activiteit van anderen na waarbij ze schijnbaar niet bewust is van de camera of net heel duidelijk poseert voor de camera. In beide gevallen valt de artificialiteit, stijfheid en stereotypering van Madame op waartoe het feit dat Pacquéé effectief poses aannam, stilstond en gefotografeerd

²⁰⁴ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 202.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 82.

²⁰⁷ Van Gelder, "Pose, positie en identiteit," 53.

²⁰⁸ Katlijne Van der Stighelen, "Een regisseur van de poseur in confrontatie met het traditionele portret," in *Malou Swinnen: De Pose*, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Centrum Voor Beeldende Kunsten, Begijnhof (Leuven: Uitgeverij P, 2002), 8.

werd, bijdraagt. Een voorbeeld van dat eerste is te zien in *Madame going on a pilgrimage to Lourdes* (1989) (afb. 14) waar ze op een van de foto's op haar knieën zit om te bidden, een kaarsje aansteekt of haar Mariaflesje vult met gezegend water, maar er toch niet in slaagt op te gaan in deze groepsactiviteit. Op andere foto's poseert ze dan weer voor de grot waarbij iedereen naar voren kijkt buiten Madame of voor een heel groot kruisbeeld van Christus waar haar eenzaamheid erg benadrukt wordt door het verschil in grootte. Op die specifieke foto's valt des te meer op dat Madame niet kan integreren en een outcast is. Deze fenomenen herhalen zich tig keer in de andere fotoreeksen rond deze figuur. In *Madame Visiting the National Garden Festival hoping to see the Princess* (1990) (afb.13) is ze bijvoorbeeld een aantal keren poserend te zien naast andere aanwezige bezoekers, maar slaagt ze er nooit in echt connectie te maken ondanks het engagement in dezelfde activiteit.²⁰⁹ Een andere foto toont haar voor een replica van een kasteel of voor een standbeeld van een omgekeerd paard waar opnieuw diezelfde eenzaamheid, ongewenstheid en futuliteit van Madame speelt.

Ondanks dat Madame zich schijnbaar niet bewust is van de camera op sommige foto's bepaalt dit medium wel degelijk haar houding. Het betreft de sociale functie van de camera of foto's aangezien Pacquéé met deze fotoreeksen verwijst naar populaire fotografie, familiefotografie en toeristenfotografie. Het is van belang deze vormen van fotografie als belichaamd te zien om een veelvoorkomende eenzijdige visie als zijnde oppervlakkig en passief te overkomen.²¹⁰ Dergelijke vormen van fotografie produceren sociale rollen en wisselen ideeën over die rollen uit tussen leden van de groep.²¹¹ Wanneer dit in acht genomen wordt, kan er een nieuw interpretatieniveau bereikt worden over de poses van Madame in verband met de 'Family Gaze' die een rol speelt. Door te poseren legt Madame niet enkel de 'extraordinary ordinaryness' van het familieleven vast, wat een belangrijke component is van de zogenaamde "Family Gaze", maar toont ze dit ook aan haar omgeving en beoefent ze het.²¹² Die 'extraordinary ordinaryness' bevindt zich in een zone tussen de intimiteit van familieactiviteiten en de publieke uitvoering ervan.²¹³ Familiefoto's zijn momenten van en herinneringen aan samenzijn en vinden hun oorsprong in gevoelens van interactie, samenzijn en idealen rond wat een goede familie is en

²⁰⁹ Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 72-73.

²¹⁰ Voor een overzicht van publicaties die fotografie in verband met toerisme behandelen volgens de hermeneutische cirkel, waarin toeristen slechts beelden willen consumeren die ze voorheen zagen zie Michael Haldrup en Jonas Larsen, "The Family Gaze," *Tourist Studies* 3, 1 (2003), 24.

²¹¹ Bonnie C. Hallman en S. Mary P. Benbow, "Family Leisure, Family Photography and Zoos: Exploring the Emotional Geographies of Families," *Social & Cultural Geography* 8, 6 (2007), 872.

²¹² Hallman en Benbow, "Family Leisure, Family Photography and Zoos," 872-875, 879.

²¹³ *Ibid.*, 878.

doet.²¹⁴ Dat Madame, in de foto's onderhevig aan een dergelijke gaze, alleen poseert en geen connectie vindt met andere personen legt de nadruk op haar eenzaamheid, haar oneindige 'ordinaryness'. Dat mensen zich op een bepaalde manier willen tonen, maar er toch altijd een stukje te zien is van hetgeen ze niet willen tonen is ook bij de fotoreeksen van Madame kenmerkend in de eenzaamheid die de foto's uitstralen ondanks Madame's moeite dit te verbergen.²¹⁵ Zoals Pacquéé aangeeft in het interview drukt ze de foto's van Madame bijvoorbeeld af op doek zoals dat vroeger werd gedaan wanneer een familiefoto als geschenk gegeven werd.²¹⁶ Madame's 'familiefoto's' die verticaal opgehangen zijn en niet in een familiealbum zitten, confronteert de toeschouwer met het feit dat dit geen echte figuur voorstelt en, zoals Pacquéé zelf zegt, dat Madame uiteindelijk enkel bestaat in een kunstwereld context.²¹⁷

Naast Madame's activiteiten zoals een kaarsje branden en poseren spelen ook de plaatsen waar ze zich begeeft een rol in haar framing. Het betreffen voornamelijk toeristische plekken als Bokrijk, Lourdes, paardenraces of het Carnaval in Keulen. De selectieprocedure draagt dus bij aan de creatie van de figuur rond Madame en de voorstelling van artificiële cliché activiteiten of typische plaatsen die 'iemand' bezoekt.²¹⁸ Madame poseert bij plekken die deze plaatsen zelf aanbieden en markeren zoals standbeelden, ingangen of andere bezienswaardigheden waardoor de nadruk in de foto's ligt op het feit dat Madame op die plaats was. Daardoor worden de foto's tastbare herinneringen aan het feit dat Madame wel degelijk 'speciale' dingen onderneemt die de groep tot wie ze wil behoren ook doet.²¹⁹ Het feit dat de activiteiten en plekken het kader worden voor activiteiten gericht op interactie en relaties maakt bovendien dat er een gefeminiseerde blik heerst.²²⁰

Fotografie dat een statisch medium is duwt de beelden van Madame plat, waartoe haar bevroren poses bijdragen, en forceert haar in de omgeving waartoe ze niet behoort en niet toe kan integreren waardoor ze eens zo hard terugkomt.²²¹ Ze heeft steeds dezelfde schijnbare nietszeggende uitdrukking op haar gezicht waarbij haar mond bijna altijd gesloten is. Ze lijkt verstard, vastgeroest of hersenloos en ondanks dat Madame zwijgt, kiest ze ervoor een

²¹⁴ Ibid., 873.

²¹⁵ Van Gelder, "Pose, positie en identiteit," 52.

²¹⁶ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 198.

²¹⁹ Hallman en Benbow, "Family Leisure, Family Photography and Zoos," 872.

²²⁰ Haldrup en Larsen, "The Family Gaze," 25.

²²¹ Van Gelder, "Pose, positie en identiteit," 49.

'algemeen menselijk verhaal' te vertellen zoals Van Gelder aanhaalt over de fotoreeks *De Pose* van Malou Swinnen, waarin diezelfde verstarring zich voordoet.²²² Waar Van Gelder het heeft over dat identiteit schuilgaat in het detail bij de modellen van Swinnen, ontbreekt het Madame volledig aan dat detail in haar poses. Pacquée ontdoet zich met Madame van haar uniekheid waartoe de artificiële massaposes bijdragen. Madame is hier niet enkel het alter ego van Pacquée, maar als alter ego een uitvergroting van een bepaald persona dat mensen aannemen in publieke situaties. Doordat Pacquée met Madame zich de codes van de Family Gaze kan toe-eigenen en overdrijven wordt de toeschouwer zich bewust van de bijhorende conventies en kan Pacquée deze doorbreken of in vraag stellen.

4.1.4.4 De reductie van benoeming

Een belangrijke factor in de creatie van een karakter of alter ego is diens naam of benoeming. In de fotoreeksen rond Madame en It vindt er benoeming plaats in de namen van de karakters en in de titels van de werken die beiden een belangrijke rol spelen in Pacquée's creatie van alter ego's zonder ego. Het woord 'Madame' komt uit het Frans en is de aanspreektitel voor een, meestal, gehuwde vrouw of de titel voor een lid van de Franse Koninklijke familie. Het is daarnaast ook de Vlaamse versie van het Nederlandse 'mevrouw'. Normaal gezien wordt de aanspreekvorm 'Madame' gecombineerd met een eigennaam, maar dit is bij Madame niet het geval. Haar 'naam' bestaat dus uit een aanspreektitel die niemand aanspreekt wat van haar eigennaam een lege naam maakt. Die leegte en algemeenheid draagt bij aan de massamens die Madame is. Opnieuw wordt Madame ontdaan van enige uniekheid. Bovendien zou het ook gebruikt worden om een ietwat vreemde vrouw aan te duiden.²²³ Deze definitie past zeker bij Madame die een vreemde is in haar eigen wereld. In de uitgesproken vorm in het Vlaams [ma'dam] valt de laatste -e weg en zou 'Madam' kunnen slaan op een burgervrouw of een bordeelhoudster.²²⁴ In het Antwerps dialect, dat hier van belang is gezien Pacquée's uitspraak van de naam Madame als 'Madam', betekent het Mevrouw of wordt ook wel eens het woord 'kakmadam' of 'chichimadam' gezegd om een aanstellerige of rijke dame aan te duiden.²²⁵ Dat 'Madam' dan weer zou kunnen verwijzen naar een burgervrouw of in het Antwerps dialect

²²² Ibid.

²²³ Anoniem, "Madame," *Encyclo* (2021), laatste toegang 04 Juli 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/madame>.

²²⁴ Anoniem, "Madam," *Ensie* (2020), laatste toegang 4 juli 2021, [https://www.ensie.nl/betekenis/burgervrouw?q=Burgervrouw.](https://www.ensie.nl/betekenis/burgervrouw?q=Burgervrouw.;); Anoniem, "Madam," *Encyclo* (2021), laatste toegang 4 juni 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/madam>.

²²⁵ Anoniem, "Antwerps dialect," *Mijnwoordenboek* (2021), laatste toegang 4 juli 2021, <https://www.mijnwoordenboek.nl/dialect/Antwerps>.

naar een rijke dame kan gelinkt worden aan Madame's verlangen te behoren tot die groep. Zoals al vermeld slaagt Madame hier niet in wat bijdraagt aan de tragikomedische ondertoon van de fotoreeksen.

Met de naam 'It' reduceert Pacquée benoeming tot een minimum. Terwijl Madame nog als een vrouwelijk persoon wordt voorgesteld, reduceert ze It tot 'iets' zonder naam, geslacht of mens-zijn. Voor Pacquée was, zoals eerder vermeld, een schilderij dat ze kocht op een vlooiemarkt van invloed op het ontstaan van It omdat het gekenmerkt werd door een hardnekkige dubbelheid.²²⁶ Dat het woord It in de Nederlandse taal het onzijdig lidwoord 'het' is, komt overeen met vorige. 'It' wordt ook gebruikt wanneer er met een kwinkslag humoristisch of neerbuigend gesproken wordt over iemand wat It's positie als buitenstaander benadrukt.²²⁷ In de Nederlandse taal wordt het woord 'het' vaak verkort tot zijn clitische vorm 't wat eventueel de reductie van It in de hand kan werken.²²⁸

4.1.4.5 Herkenning door anonimiteit

Na de aanwezigheid van de alter ego's in het oeuvre van Pacquée van het midden van de jaren '80 tot het midden van de jaren '90 zouden ze niet meer terugkeren, wat Pacquée ook zelf aangeeft in het interview. Ze vertelt daarin dat mensen haar soms vragen of ze een van de figuren nogmaals zou willen vertolken, maar dat ze dit resoluut weigert.²²⁹ Madame en It, die gekenmerkt worden door anonimiteit en verdwijning, speelden paradoxaal een belangrijke rol in haar bekendheid als kunstnaam. Ze zorgden voor internationale aandacht op het moment dat haar carrière in de startblokken stond. Een voorbeeld hiervan is een artikel in het befaamde kunstblad *Artforum*.²³⁰ Pacquée kreeg hierdoor als kunstenaar een grotere herkenbaarheid in de kunstwereld. Daarentegen had ze echter met een vroeg werk genaamd *Toilette Madame* (1986) (afb. 15) al eens de anonimiteit in de kunstwereld onderzocht. Op de afterparty van tentoonstelling *Chambre D'amis* (1986) van Jan Hoet (1936-2014) had ze de rol van toiledame overgenomen. Achteraf zou ze het verdiende geld aan de originele toiledame geven. Gedurende de tijd dat ze daar zat, heeft niemand uit de zaal die een toiletbezoek kwam brengen haar herkend ondanks dat er veel kennissen van Pacquée uit de kunstwereld aanwezig waren. Voor

²²⁶ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²²⁷ Anoniem, "It," *OED* (2021), laatste toegang 4 juli 2021, <https://www-oed-com.kuleuven.e-bronnen.be/view/Entry/100246?rskey=UDirsA&result=2&isAdvanced=false#eid>.

²²⁸ Anoniem, "clitisch," *Encyclo* (2021), laatste toegang 4 juli 2021, <https://www.encyclo.nl/begrip/clitisch>.

²²⁹ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²³⁰ Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021.

haar was het een bevreedende ervaring om zo anoniem te zijn in een wereld waarin ze veel mensen kende.²³¹

Daarnaast ontstaat er door werken die bekendheid vergaren ook publieke beelden of discours rond het oeuvre van Pacquéé. Ze geeft zelf aan in het interview hier niet mee bezig te zijn en dat ze het niet erg vindt dat mensen een bepaalde visie projecteren op haar werk. Zo hebben bijvoorbeeld veel van de fotoreeksen rond Madame op tentoonstellingen gehangen met een feministische inslag, maar heeft ze dit nooit vanuit die hoek gecreëerd.²³² Daarnaast worden Madame en It in deze thesis behandeld als alter ego's, maar ziet Pacquéé hen niet op die manier.²³³

4.1.5 De dynamiek tussen kunstenaars en alter ego

4.1.5.1 De wisselwerking tussen afstand en nabijheid

Bij beide figuren speelt de wisselwerking tussen afstand en nabijheid tussen het alter ego en Pacquéé een verschillende en belangrijke rol in diens functie. Bij Madame lijken afstand en nabijheid samen te gaan in de productie van de werken. Pacquéé zegt zelf dat ze niet acteert bij het Madame-zijn en dat de pose, het moment en snapshots belangrijk zijn. Hieruit kan afgeleid worden dat er de nodige afstand zit tussen Pacquéé en Madame en dat ze zich dus niet teveel met Madame wilt vereenzelvigen. Ze zegt bijvoorbeeld dat ze de kleren en pruik van Madame voelt, maar zichzelf niet ziet lopen. Hiermee lijkt ze te willen suggereren dat ze zich niet vereenzelvigd met Madame tijdens de productie.²³⁴ Wanneer ze echter aanhaalt dat ze zo weinig mogelijk spreekt om niet teveel Ria Pacquéé te worden blijkt er toch een bepaalde vereenzelviging nodig te zijn met de figuur om het werk tot een goed eindresultaat te kunnen brengen. Zo komt het bijvoorbeeld voor in de productie van het werk *Madame searching for the right direction, without seeing the beauty of the city* (1991) (afb. 16) dat dit wat moeilijker was omdat het voor de foto's nodig was om effectief mensen aan te spreken.²³⁵ Pacquéé reduceert het Madame zijn tot het hoogst noodzakelijke door onder andere met een vaste opbouw van Madame te werken waarin slechts variaties op de in essentie zelfde generale handelingen, activiteiten en uiterlijke kenmerken voorkomen.²³⁶ Hierdoor komt nog meer

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²³⁶ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 198.

nadruk te liggen op het feit dat Madame slechts bestaat uit fragmentaire seriële momenten.²³⁷ Vereenzelviging of enige psychologisering wordt ook in de werken zelf vermeden wat dit bevestigt.²³⁸ Na het productie-en bewerkingsproces van de foto's is Madame iemand volledig anders voor Pacquée. De afstand die er al was wordt hier dus enkel groter.²³⁹ Aan de oneindige cirkelbeweging die Madame maakt tussen verlangen en falen, tussen verschijnen en anonimiteit voegt Pacquée een nieuwe toe waarin ze beweegt tussen Madame en zichzelf en tussen onthulling en vermomming.²⁴⁰

De vermelde interactie met voorbijgangers zorgde voor een onderbreking van haar vereenzelviging met de figuur van Madame en dit gebeurt eveneens wanneer de toeschouwer voor de werken staat. Voor de toeschouwer die Pacquée als kunstenaar kent, lijkt Pacquée in eerste instantie te acteren in de werken en zijn de foto's herinneringen aan de performance. In tweede instantie wordt de kijker bewust van de overdrevenheid, de artificialiteit en stijfheid van haar poses. Hierdoor wordt het 'verhaal' opgebroken in slechts fragmentarische momenten waaruit Madame bestaat en komt Ria Pacquée die nog als zichzelf herkenbaar is naar voren. Hier neemt ze dus afstand van Madame. Die continue wisselwerking stelt de identiteit en perceptie van beiden in vraag waardoor de afstand tussen kunstenaar en alter ego hier een productieve betreft. De afstand die aanwezig is in 'Pacquée als Madame' komt overeen met de vervreemdingstechniek die plaatsvindt in het Brechtiaans theater opdat de toeschouwer zich niet kan identificeren met hetgeen er op de scene gebeurt. Hierdoor wordt de gespeelde rol, in dit geval Madame, in vraag gesteld.²⁴¹ Daarnaast speelt afstand en nabijheid ook een rol in de wisselwerking tussen de empathie jegens en de onmogelijke vereenzelviging van de toeschouwer met Madame, die oneindig doorgaat.

Volgens Pacquée zelf ligt It dicht bij zichzelf of haar eigen persona dan Madame door zijn androgyn en halfslachtig uiterlijk. Bovendien mislukt hetgeen It onderneemt steeds een beetje wat zich voor haar weerspiegelt in haar kunstenaarschap. De kleine ruimte tussen Pacquée en It toont zich ook in haar eigen leven waarbij ze bijvoorbeeld op reizen haar androgyn uiterlijk of kenmerken van It gebruikt vanuit een soort bescherming.²⁴² Bepaalde elementen van It lopen

²³⁷ Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 82.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021.

²⁴⁰ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

²⁴¹ Lütticken, "Personafication," 103.

²⁴² Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

dus over tussen It als fictief figuur en Ria Pacquéé die zich als een bepaald persona voordoet en dus tussen realiteit en fictie. Bij het maken van de fotoreeksen rond It speelt performance een grotere rol dan bij Madame ondanks haar preoccupatie met fotografie. It onderneemt steeds een activiteit waarbij Pacquéé zich als It doorheen de ruimte 'beweegt' wat zorgt voor een langer en actiever engagement 'als It' dan 'als Madame'.²⁴³ Ze opereert er meer 'in de huid van'. Naast nabijheid speelt afstand hier toch ook een rol, maar eerder in de fotoreeksen zelf in interactie met de toeschouwer. Door de selectie van foto's voor de constructie van een verhaal, het trage drukproces van de foto's en de zwart-witte kleur ontstaat er ruimte tussen Pacquéé en It, maar ook tussen It en de toeschouwer die zich niet kan identificeren met deze lege figuur. Daarentegen lijkt Pacquéé toch ook voor de toeschouwer in deze fotoreeksen meer met It vereenzelvigd en minder herkenbaar 'als zichzelf' of als een ander omdat de twee in elkaar overlopen. De wisselwerking tussen afstand en nabijheid is hier dus genuanceerder dan bij Madame.

4.1.5.2 Controle

Zoals aangehaald in de hypothese rond controle over zelfrepresentatie doorheen de creatie van een alter ego spreekt ook Ria Pacquéé over een verhoogde controle in het interview.²⁴⁴ In tegenstelling tot haar eigen persona dat bepaald wordt door discursieve praktijken in relatie tot de omgeving en het zelf, heeft Pacquéé veel controle over een groot deel van de "acts" van Madame. Dit komt door het vaste stramien voor de opbouw van Madame, de keuze voor specifieke locaties en poses en het feit dat ze zelf Madame speelt.²⁴⁵ Hetgeen hier tegengewicht biedt is het feit dat ze zich als Madame in de werkelijkheid begeeft en de omgeving niet staged waardoor toeval en externe factoren toch een rol spelen.²⁴⁶ Die laatste spelen ook een rol bij Madame gezien Pacquéé zich conventies bewust toe-eigent om ze te overdrijven in de figuur. Ze stelt hier de valse controle die je als persoon denkt te hebben over jezelf, door de natuurlijkheid waarmee acts op basis van conventies zich presenteren, in vraag.²⁴⁷ Het bewerkingsproces van de werken achteraf draagt ook bij aan de controle over de figuur gezien ze zo het verhaal, de framing en plaats van expositie bepaalt.²⁴⁸ Ondanks de toevalsfactor werd

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Butler, "Performative acts and Gender Constitution", 521.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²⁴⁷ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

²⁴⁸ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

de controle over Madame voor Pacquée na een tijd te groot doordat ze perfect wist welke pose ze wanneer zou aannemen. Pacquée zegt hierover dat ze nog veel andere fotoreeksen rond deze figuur had kunnen maken, maar dat het voorspelbaar werd.²⁴⁹ Pacquée bevindt zich bij de productie van de fotoreeksen in de positie waarbij ze beslist wat wel en niet verteld wordt. Door het publiek verhalen van een massamens waarin niets speciaals gebeurt voor te schotelen, speelt ze met deze positie of met de basis waarop vertellers beslissen welke verhalen waardevol zijn en welke niet.²⁵⁰

Over de controle bij It vertelt ze niets in het interview. Het lijkt erop dat hier de controle kan liggen in het feit dat deze figuur dicht bij haarzelf ligt en dat er eveneens een vast stramien aanwezig is voor de creatie van de fotoreeksen. Ondanks dat It zich meer actief doorheen de omgeving beweegt, speelt die omgeving geen grotere rol qua toeval gezien It zich hier niets van aantrekt. Hij doet onverstoord verder met zijn absurder arbeid. Dit zorgt op zich weer voor meer controle op de situatie zelf. Wat Pacquée zelf vertelde over het feit dat ze dingen van It, zoals diens androgynie of halfslachtigheid, gebruikt als een soort bescherming op reis zou hiertoe in relatie kunnen staan.²⁵¹

4.2 Carey Young

4.2.1 Artistieke praktijk

De in Londen gevestigde kunstenares Carey Young, geboren in 1970, baseert haar artistieke praktijk voornamelijk op onderzoek en interdisciplinaire samenwerkingen uit de verschillende velden die elkaar kruisen in haar werk en daarbuiten. Ze werkt daarom veel samen met professionele wetenschappers, advocaten of academici en is ook zelf Honorary Fellow aan de University of Londen in de School of Law, Associate Professor in de Slade School of Fine Art aan University College Londen en geeft lezingen aan Harvard University, Princeton University, University of Cambridge en Oxford University. Vanuit de verschillende werelden eigent ze zichzelf 'tools' toe die ze gebruikt in foto's, teksten, performances of installaties. In de werken speelt ze zo in op de retoriek van commerciële, politieke of juridische discours en creëert daarbij absurde relaties tussen de performer en de kijker. Hierbij onderzoekt ze hoe neoliberalisme zich in de culturele, juridische, commerciële en persoonlijke wereld vormt.²⁵² Young wordt

²⁴⁹ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

²⁵⁰ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 10.

²⁵¹ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

²⁵² Julia Bryan-Wilson, "Inside Job. Julia Bryan-Wilson on the art of Carey Young," *Art Forum* 49, 2 (2010), 243.

vertegenwoordigd door Paula Cooper Gallery in New York en haar werk werd al meermaals tentoongesteld op zowel groeps- als solotentoonstellingen in bijvoorbeeld Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich (2013) of Centre Georges Pompidou in Parijs (2015) en biënnales als Sarjah (2005) of Taipei (2010).²⁵³

In het begin van haar carrière speelt voornamelijk de commerciële en communicatie-industrie een grote rol. In bijvoorbeeld het werk, of liever de solo show, *My Megastore – solo show of site specific works at Virgin Megastore, Londen* (2001) (afb. 17) plaatste Young een aantal werken in een Londense vestiging van een van de grootste entertainment winkels in de wereld. Daar werkten ze als 'ruptures' in wat Young 'systems of corporate control (retail, communications, branding, marketing, operations)' noemt door ze te plaatsen in communicatie, retail en display systemen in de winkel.²⁵⁴ Vanaf 2003, in het werk *Conflict Management* (afb. 18) lijkt ook de juridische wereld een rol te beginnen spelen. weliswaar betreft het steeds een kruising tussen de verschillende werelden die Young behandelt. In dit werk konden bijvoorbeeld voorbijgangers hun conflicten oplossen in het bijzijn van een professionele mediator. Mediators worden vaak aangewend wanneer gewone gesprekken niet meer lukken in commerciële situaties. Geplaatst aan een bureau tegenover grote gebouwen van multinationals had deze *tiny and temporary peace zone* een absurde schijn.²⁵⁵ Verder in het oeuvre behandelt Young de kruising tussen de commerciële, communicatie, politieke, wetenschappelijke, juridische en kunstwereld met een recente focus op de juridische wereld in werken als *Prosecuter's Office* (2019), *Before the Law* (2017) en *Palais de Justice* (2017).

In die laatste lijkt ook gender voor het eerst een belangrijke rol te spelen in haar werk, al schijnt dit voort te komen uit het discours rond Carey Young's oeuvre dat hoofdzakelijk focust op de intersectie tussen economie, recht, kunst en in mindere mate ook wetenschap en communicatie. Wat beperkter voorkomt in publicaties rond haar werk zijn uiteenzettingen over performativiteit, lichamen en gender. Enkele keren komt haar werk voor in tentoonstellingscatalogi als *The World as Stage* (2010) door Solvej Helweg Ovesen waarin de relatie tussen performance art en performativiteit van het dagelijkse leven behandeld wordt of *Per/Form: How to Do Things with(out) Words* (2014) door Chantal Pontbriand dat de betekenis

²⁵³ Carey Young, "About," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/about>.

²⁵⁴ Carey Young, "My Megastore," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/my-megastore>.

²⁵⁵ Carey Young, "Conflict Management," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/conflict-management>.

van performance en performativiteit onderzoekt.²⁵⁶ Daarnaast is ze ook opgenomen in de overzichtspublicatie *Body of Art* (2015) door Jennifer Blessing dat de verschillende representaties van het lichaam in kunst doorheen de tijd verkent.²⁵⁷ Bovendien gebruikte curator Maria Lind in 2002 het woord 'chameleon' om Young's infiltratie in de verschillende disciplines die ze behandelt, te beschrijven in een bijdrage aan het Kunstverein München Programme. Verder schreef Julia Bryan-Wilson in het artikel *Inside Job* uit 2010 op Artforum dat het kostuum van Young betekenisdragers als gender en seksualiteit draagt, maar dat dit aspect van haar werk bijna nooit aan bod komt in teksten van of interviews met de kunstenaar.²⁵⁸ In 2007 was het werk *I am a revolutionary* (2001) deel van de tentoonstelling *Global Feminisms in het Brooklyn Museum*.²⁵⁹ Tien jaar later confronteert Young het publiek en discours met *Palais de Justice* (2017) waarin ze de relatie tussen recht en gender expliciet onderzoekt.²⁶⁰ Drie jaar daarna creëert ze *The Vision Machine* (2020) (afb. 19) waarin gender opnieuw een speler van belang is.²⁶¹ Gender, lichamen en performativiteit lijken op het eerste gezicht, mede dankzij het bestaande discours, pas recent een belangrijke rol te spelen in het werk van Young, maar dit is onjuist. Dat performativiteit, het lichaam en gender steeds onderhevig zijn aan andere thema's als economie, recht en wetenschap verbergt de esthetische mogelijkheden ervan. Desondanks dit een interessante piste is om te onderzoeken, zal in deze paper de aanwezigheid van Young's businesspersona behandeld worden wat slechts enkele keren voorkomt in publicaties rond haar werk en dus ook nog niet extensief onderzocht werd. Daarbij komen performativiteit, het lichaam en gender ook in kleine mate aan bod, maar zal voornamelijk gefocust worden op de intersectie tussen de commerciële en kunstwereld.

²⁵⁶ Solvej Helweg Ovesen, *The World as Stage*, uitg. door Marius Babis, vert. uit Duits, tent. cat., Berlijn, Neuer Berliner Kunstverein (Keulen: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2010).; Chantal Pontbriand, *Per/Form: How to Do Things with(out) Words*, tent. cat., Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Londen: Sternberg Press, 2014).

²⁵⁷ Jennifer Blessing, *Body of Art* (Londen: Phaidon Press Limited, 2015).

²⁵⁸ Maria Lind, "All Inside," *Drucksache Kunstverein München Spring 02* (2002), z.p.; Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

²⁵⁹ Maura Reilly, *Global Feminisms*, uitg. door Linda Nochling, tent. cat., New York, Brooklyn Museum, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College (Londen: Merrell, 2007).

²⁶⁰ Carey Young, "Palais de Justice," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/palais-de-justice>.

²⁶¹ Carey Young, "The Vision Machine," *Carey Young* 2021, laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/visionmachine>.

4.2.2 Young's persona's

Ondanks dat het op het eerste gezicht niet in het oog springt, speelt de creatie van een alter ego als uitvergroting of stereotype uitbeelding van persona's bepaald door maatschappelijke conventies een grote rol in haar werk. Theoretici als Erving Goffman beschrijven het sociale leven als een 'theater' waarin mensen verschillende rollen aannemen. Doordat dit volgens hem een "relatively closed system" is, gelimiteerd door sociale normen, zijn stereotypen en vooroordelen onvermijdelijk deel hiervan. Met in het achterhoofd dat hij ook de collaboratieve natuur van de vorming van persona's benadrukt, kunnen ze dus gebruikt worden om dominante identiteitsideeën die leven in de maatschappij bloot te leggen.²⁶² Young kruipt daarbij in de huid van een 'businesspersona' dat ze naar eigen zeggen gebruikt *as a device to discuss complicity and to question clichéd ideas of artistic withdrawal as a critical strategy*.²⁶³ Het type of persona in haar werk draagt een kostuum, een T-shirt of hemd en heeft kort of geen haar. Door de seriële herhaling van dit karakter wordt deze 'normale' bedrijfstenue stereotiep. Ze combineert in dit karakter de bedrijfs- en kunstwereld door zich als kunstenares een suf kostuum aan te meten. Volgens haar camoufleert dit goed om te kunnen infiltreren in de werelden die ze behandelt.

Zowel Young zelf als andere personen spelen of 'zijn' dit karakter in haar oeuvre. Toch lijkt het karakter vanuit Young zelf te vertrekken gezien haar gelijkend uiterlijk als kunstenares, haar achtergrond in de bedrijfswereld en kennis van rechten.²⁶⁴ Het eerste werk waarin dit type voorkomt en tevens gespeeld wordt door Young zelf is *Everything you've heard is wrong* (1999) (afb. 20). Young draagt in het werk een donker gekleurd kostuum met een blauwe T-shirt en sjaal en geeft er een bedrijfscommunicatiecursus aan het publiek aanwezig in Speaker's Corner in Londen.²⁶⁵ Daarna keert het bedrijfstype gespeeld door Young nog terug in het werk *I am a Revolutionary* (2001) (afb. 21), *My Megastore – solo show of site specific works at Virgin Megastore, Londen* (2001) (afb. 17), enkele jaren later in *Lines Made by Walking* (2003) (afb. 22), *Product Recall* (2007) (afb. 23) en nog een laatste keer in *Body Techniques* (2007). Gespeeld door anderen komt het type voor in het werk *Conflict Management* (2003) (afb. 18),

²⁶² Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 15.; SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 30.

²⁶³ Carey Young, "Unfinished Business. Notes toward an Artist Statement," *Social Text* 115 31, 2 (Durham: Duke University Press, 2013) 144-152.

²⁶⁴ Young, "about," *Carey Young*, laatste toegang 2 augustus 2021.

²⁶⁵ Carey Young, "Everything you've heard is wrong," *Carey Young* (2021), laatste toegang 8 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/everything-youve-heard-is-wrong>.

Terms and Conditions (2004) (afb. 24), *Uncertain Contract* (2008) en *Still Life* (2014). Naast een karakter spelen, bedoel ik met een karakter "zijn" dat de personen in kwestie door Young uit de realiteit zijn geabstraheerd in hun 'normale' tenue, weliswaar mee bepaald door heersende conventies, en in haar artistieke praktijk zijn opgenomen waardoor ze in relatie staan met andere werken waarin dit karakter voorkomt. Gebaseerd op hun sociale rol selecteert Young 'lichamen' om die rol in haar werk te performen. Zoals Raphael Gyax aanhaalt is de klassieke rol in theater vervangen door de performativiteit van een sociale rol. Hierdoor wordt de kijker gevangen in een invraagstelling van realiteit en fictie gezien die niet meer kan vasthouden aan het klassieke concept van acteren. Hij beschrijft deze aanwezigheid in het werk van Young als 'extra's' wat in theatertermen een passieve figurant die deel is van een grotere groep betekent.²⁶⁶ Op dit punt staan deze personen ook zeker in relatie tot Young's eigen, weliswaar artificieel, businesspersona, die zo kan meedraaien in de corporate wereld. Hierdoor wordt de kijker eveneens, die ook binnen zijn sociale rol vaak deel is van werken van Young, gevangen in een oneindige twijfel zonder duidelijk eindpunt wat haar werk kenmerkt.²⁶⁷ Een voorbeeld hiervan zijn de personen die deel zijn van het werk *Speechcraft* (2007) (afb. 25). Young nam een situatie uit de realiteit en abstraherde het als een ready-made tot een performance die zijn plaats heeft in de kunstwereld. De mensen die normaal gezien in de realiteit deelnemen aan de meetings van Toastmasters, zijn dus in het werk aanwezig in relatie tot ditzelfde type dat in andere werken voorkomt. Kunsthistorica Claire Bishop (°1971) definieert dit als een 'gedelegeerde performance' waarbij specialisten of non-professionals aanwezig zijn en de richtlijnen van de kunstenaar volgen bij de performance.²⁶⁸

Naast dit type komen nog andere types voor die door hun 'kostuum', zoals een toga of een overall, of hun werk van hun uniekheid of onderscheid worden ontdaan. De toga functioneert bij rechters, advocaten of professoren als een gelijkmaker van uiterlijke kenmerken. Dit is onder meer aanwezig in het werk *We the People* (2013), *Before the Law* (2017) en *Palais de Justice* (2017). Een heel recent werk waarin de personen ontdaan worden van hun persoonlijkheid of bijna van hun mens-zijn door hun alien-achtig uiterlijk is *The Vision Machine* (2020) (afb. 19). Ondanks dat Young deze karakters niet zelf speelt zijn ze noodzakelijke verbeeldingen van persona's waarmee ze rechtssystemen en economische zaken onderzoekt net als met het type

²⁶⁶ Raphael Gyax, "Extra (speech) power," in *Carey Young: Subject to Contract* (Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013), 139.

²⁶⁷ Gyax, "Extra (speech) power," 138.

²⁶⁸ Claire Bishop, "Delegated performance: Outsourcing Authenticity," in *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship* (Londen: Verso, 2012), 219.

dat ze zelf speelt. Daarnaast zijn er ook een reeks werken aanwezig in Young's oeuvre waarin ze werkt met callcenters die als een interface functioneren tussen grote bedrijven en hun klanten. De telefoon zelf, die steeds opvallend aanwezig is in de werken functioneert als een verhulling van de identiteit en individualiteit van de callcentermedewerker die ook aanwezig in de anonimiteit van de klant tegenover het bedrijf.²⁶⁹ Deze karakters zijn dus letterlijk onzichtbaar aanwezig in de werken. Ze functioneren als een doorgetrokken vorm van het businessstype dat in anonimiteit en massa vervalt en daarom zijn ze van belang in relatie tot andere werken en in deze paper. Toch blijft de focus op haar eigen businesspersona liggen, dat dus ook door anderen gespeeld wordt en soms impliciet aanwezig is. Bovendien maakt Young zelf een onderscheid tussen 'law works' en haar andere werken.²⁷⁰ Voorgaande karakters zullen dus in mindere mate aan bod komen.

Doordat Young het bedrijfspersona zowel zelf speelt als anderen dit laat spelen of zijn, speelt ze met de perceptie van dit type door de kijker. Daarenboven komt de aanwezigheid van andere types die gekenmerkt worden door een zekere uniformiteit, onbeslistheid of anonimiteit. Dit zorgt voor een invraagstelling van Young's identiteit als kunstenaar en de identiteit van de verschillende persona's. Daarnaast eigent Young zich ook nog professionele kennis en mensen uit verschillende disciplines toe waardoor ze in haar identiteit als kunstenaars en de verschillende werelden waarin ze werkt, laat samenkomen en in vraag stelt.²⁷¹

4.2.3 Constructie van een 'double agent'

Bij de opbouw van haar persona's, diens omgevingen en de uiteindelijke werken appropriëert Young zaken uit de terreinen waarop ze werkt zoals de business-, communicatie- en kunstwereld.²⁷² Het is voor Young een middel om te infiltreren, waartoe ook haar achtergrond in de bedrijfswereld waar ze enkele jaren in gewerkt heeft en haar samenwerkingen met professionals uit de verschillende disciplines bijdragen.²⁷³ Young formuleert zelf in haar artist statement *Notes from the Inside* (2003) dat *Activists (and artists) still seem largely unwilling to learn or deploy the marketing and other business skills that would give them more influence*

²⁶⁹ Carey Young, "The Representative," *Carey Young* (2021), laatste toegang 15 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/the-representative>.

²⁷⁰ Carey Young, "Law works," *Carey Young* (2021), laatste toegang 23 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/law-works>.

²⁷¹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.; SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

²⁷² Gyga, "Extra (speech) power," 139.

²⁷³ Bryan-Wilson, "Inside Job," 244.; Young, "About," *Carey Young*, laatste toegang 2 augustus 2021.

without inherently co-opting them. A suit is great camouflage. wat aantoont dat camouflage en infiltratie door toe-eigening een belangrijke artistieke strategie is in haar werk. Bovendien is er voor Young geen externe positie van waaruit geprotesteerd kan worden tegen kapitalistische structuren. Dit kan enkel van binnenin.²⁷⁴ In *I am for an Art...(after Claes Oldenburg)* zegt ze hierover *I am for art that looks for critical distance by going deep inside the structures of contemporary business and law.*²⁷⁵ Ze neemt volgens Raphael Gyax als het ware de rol aan van een 'double agent' om vanbinnen uit te onderzoeken hoe ver de invloed van de geglobaliseerde en neoliberale wereld reikt.²⁷⁶ Kunstcritica Maria Lind verwoordt het als volgt; *The chilling question is: what is the choice beside the chameleon.*²⁷⁷ Omdat Young ervoor kiest om te infiltreren in plaats van oppositie te bieden zijn sommige critici eerder sceptisch over haar artistieke praktijk. Ze behoort echter tot een bredere trend van kunstenaars die ervoor kiezen om de binaire tegenstelling van kunst- en bedrijfs wereld te overkomen zoals Marysia Lewandowska (°1955) en Neil Cummings.²⁷⁸ Zij weigeren ook de logica te volgen dat kunst ofwel binnen of buiten de markt staat.²⁷⁹

Young geeft ook aan dat ze wil onderzoeken hoe de rol, identiteit en kracht van een kunstenaar moet of kan veranderen in plaats van een binaire houding aan te nemen in relatie tot institutionele kritiek dat in het verleden al meermaals door kunstenaars werd behandeld. Door de creatie van haar persona's kan ze als kunstenaars beantwoorden aan de ineens stortende categorieën tussen cultuur, politiek en business.²⁸⁰ Haar werk kan ook gelezen worden als een poging 'creativiteit' te recupereren uit de handen van het discours waarin kunst wordt uitgedrukt in termen van wat het kan doen voor de maatschappij om subsidies te verantwoorden. In deze logica, zoals de Britse partij New Labour verkondigde rond de eeuwwisseling, maar een alomtegenwoordig iets is in Europa, wordt kunst binnengebracht in een politiek logica waarbij markt cijfers heersers zijn.²⁸¹ Claire Bishop vat het in de volgende zin mooi samen; *Through the discourse of creativity, the elitist activity of art is democratised, although today this leads to*

²⁷⁴ Carey Young, "Notes from the Inside," z.p.

²⁷⁵ Carey Young, "I am for an Art...(after Claes Oldenburg)," geproduceerd voor *The New Administration of Aesthetics conference* (2006), z.p.

²⁷⁶ Gyax, "Extra (speech) power," 139.

²⁷⁷ Lind, "All Inside," z.p.

²⁷⁸ Voor meer info over het werk van Lewandowska zie de website <http://marysialewandowska.com/>; Voor meer info over het werk van Cummings zie de website <https://neilcumplings.com/>.

²⁷⁹ Bryan-Wilson, "Inside Job," 244.

²⁸⁰ Young, "Notes from the Inside," z.p.

²⁸¹ Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents," in *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londen: Verso, 2012), 18.; Gyax, "Extra (speech) power," 139.

*business rather than to Beuys.*²⁸² De bedrijfswereld waar anonimiteit, goederen- en massacultuur alomtegenwoordig zijn hollen de individualiteit, uniekheid en originaliteit van zowel mensen als goederen uit wat zich ook weerspiegelt in het schaamteloos toe-eigenen dat Young toepast. De uitholling van het begrip 'originaliteit' in het postmodernisme dat het verleden als een groot vat aan mogelijke referenties of recyclagemateriaal ziet en waar het heden zich, zoals Claire Vandamme zegt *naar alle believeen kan laven* komt hier ook in terug.²⁸³ Door de creatie van haar alter ego's en persona's creëert Young de mogelijkheid die dingen bewust toe te eigenen die vaak als natuurlijk worden gezien door hun status als conventie en hierdoor te infiltreren en protesteren van binnenin. De zichzelf herhalende acts die de identiteit van de massa bepalen en voor een afvlakking van individualiteit zorgen, hebben op Young's persona geen houvast. Doordat er voor haar persona's geen duidelijk biografische gegevens zijn is er ook geen mogelijkheid voor instanties om hierover de controle te houden.²⁸⁴ Young kan dus door haar kostuum infiltreren zonder controle. De controle ligt in dit geval in de handen van Young zelf door zich de codes van de wereld waarin ze opereert toe te eigenen. Door die bewust toe-eigening grijpt ze in op de zichzelf herhalende acts die een bepaalde identiteit vastleggen zoals bepaald door Butler.²⁸⁵ Haar ingrijpen op de acts reiken wel verder dan een individueel niveau. Ze weerspiegelen zich ten eerste in haar publiek doordat zij vaak een actief deel zijn van de werken. Ten tweede in de werelden zelf van waaruit ze toe-eigent zijn haar werken disrupties van hetgeen zich steeds herhaalt en bestendigt door haar subtiële veranderingen en interventies in bestaande structuren.²⁸⁶ Hieronder wordt een opdeling gemaakt tussen de toe-eigening van kostuum en taal.

4.2.3.1 Kostuum

De toe-eigening van kostuum of uiterlijke kenmerken toont zich zowel figuurlijk als letterlijk bij Young. Hiermee wordt bedoeld dat ze als vermomming letterlijk een kostuum aantrekt. Het is voor Young, zoals al eerder gezegd, een middel om te infiltreren. *A suit is great camouflage.*²⁸⁷ Meerdere malen toont ze zich letterlijk in een grijs of donker gekleurd kostuum waarbij ze het stereotype beeld van de businessvrouw of -man teweegbrengt. De performatieve

²⁸² Bishop, "The Social Turn," 16.

²⁸³ Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike. Kunstenaarsprofielen en Artistiek Rollenspel*, 2.

²⁸⁴ Steiner, *Autobiography*, 12.

²⁸⁵ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 520.

²⁸⁶ Gygax, "Extra (speech) power," 136.

²⁸⁷ Young, "Notes from the Inside," z.p.

identiteit die ze zich aanmeet is gebaseerd op de normen van de 'stoffige' bedrijfscultuur. Ze meet zich in dit geval een letterlijk kostuum aan en citeert, met de woorden van Butler, zo de regelgevende normen van die bedrijfscultuur om van binnenuit door de materialisatie ervan een deel van zijn kracht te verkrijgen en ze in vraag te stellen.²⁸⁸ Carey Young lijkt in haar kostuum op te gaan in de businesscultuur die ze in haar werk bekritiseert, maar niets is minder waar. De kijker merkt op dat er iets in het beeld niet helemaal lijkt te kloppen. Dit komt doordat Young dit kostuum draagt met autoriteit, maar ook met enige ongemakkelijkheid. Kunsthistorica Julia Bryan-Wilson (°1973) beschrijft het als een soort theaterkostuum of zelfs drag en verwijst daarbij naar andere kunstenaars, als Chris Burden (1946-2015), die met een dergelijke praktijk bepaalde codes van representatie bevragen. Hoewel Young in haar kostuum op het eerste gezicht niets lijkt te verbergen is het wel degelijk een essentieel deel van haar infiltratie waarbij ze de vorm van een double agent aanneemt.²⁸⁹

In *Lines made by walking* (afb. 22) zorgt het kostuum, of in dit geval een jas voor over het kostuum, voor een niet-opvallende overdrevenheid en een bevreemdend gevoel waarbij het persona zowel lijkt op te gaan in de menigte als eruit naar voor te komen.²⁹⁰ Young die gekleed in een lange grijze jas, een zwarte broek en met een aktetas in haar handen in het werk repetitief naar voren en naar achter loopt, lijkt als een dier in gevangenschap onrustig te ijsberen. Ze herhaalt de route die de menigte rond haar elke dag aflegt, maar aan een sneller tempo en lijkt hierdoor in een ander 'temporal continuum' te zijn. Zoals eigen aan haar praktijk heeft ook dit werk geen uiteindelijke conclusie en lijkt het zich te bevinden tussen het monotone van de dagelijkse route van 'de werkmens' en *a kind of free act hidden within monotony*. Naast Young die het kostuum aantrekt zijn er ook heel wat aanwezige personen in haar oeuvre die zich ook deze klederdracht aanmeten. Een voor de hand liggend voorbeeld is de menigte rond Young in *Lines Made by Walking*, maar ook in *Speechcraft* (afb. 25), dat in het deel hierna uitgebreid aan bod komt, of in de achtergrond van *I am a Revolutionary* (afb. 21) is het kostuum te zien in de bureauruimtes. Het stereotype kostuum van Young wordt hiernaast ook door acteurs en actrices aangetrokken in haar werk. Een voorbeeld hiervan is het werk *Terms and Conditions* (afb. 24). Doordat de kijker niet weet of de vrouw nu Young zelf moet voorstellen, het bedrijfspersona of gewoon zichzelf en geconfronteerd wordt met de absurde tekst beeld relatie, stelt die zijn relatie

²⁸⁸ Butler, "Introduction," in *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of 'sex'* in Warr en Jones, *The Artist's body*, 263-264.

²⁸⁹ Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

²⁹⁰ Carey Young, "Lines Made by Walking," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/lines-made-by-walking>.

tot het beeld, de persoon en diens taal in vraag.²⁹¹ De herhaling van het kostuum van Young's businesspersona tussen verschillende personen in haar oeuvre betekent dus een disruptie van het zijn van het persona, de acteurs en de kijker die zichzelf hierin misschien kan herkennen.²⁹² Het kostuum lijkt daarnaast een herkenningspunt te zijn, een beeld dat zich gehecht heeft aan Young als kenmerk en dus ook in relatie staat met de opbouw van een 'brand' als kunstenaars wat verderop uitgebreid besproken wordt.

4.2.3.2 Nietszeggende taal

Door zich actoren toe te eigenen voor de opbouw van haar businesspersona en ze op verschillende manieren te gebruiken onderzoekt Young in haar werk o.a. op welke manier corporate structuren taal veranderen.²⁹³ Een werk waarin Young zelf haar bedrijfspersona speelt is *Product Recall* (afb. 23), waarin ze door een psychoanalyst gevraagd wordt om vanuit haar geheugen slogans aan het juiste bedrijf te koppelen. Een belangrijk detail is het feit dat deze grote internationale bedrijven zich 'branden' rond de begrippen 'imagination' en 'inspiration' en vaak actief zijn als kunstponsors. Ze vertelt hier zelf over dat het moeilijk was om ze aan het juiste bedrijf te koppelen gezien de slogans allemaal hetzelfde klinken en samenvallen *like some accidental business merger*. Als mogelijke methode van weerstand tegen de invloed van die grote bedrijven stelt ze voor om hun slogans gewoon niet te onthouden.²⁹⁴ Dit soort kwinkslagen en humor kenmerken de werken van Young.²⁹⁵ Het blijkt toch moeilijker dan gedacht om de 'lege' gecommuniceerde taal van bedrijven te vergeten. Wat de bedoeling is van dit werk blijft voor Young dan ook ambigue.²⁹⁶

In het werk *Speechcraft* (afb. 25) neemt ze dan weer deel aan een meeting van Toastmasters, een club voor publiek spreken, maar is ze niet in tenue. In die trainingssessies worden o.a. advocaten, politici en mensen uit het bedrijfsleven een publiek voorkomen aangeleerd, waarbij ze spreken en eruitzien als echte leiders, door zelf speeches voor en kritiek op elkaar te geven. Doordat Young o.a. telkens verschillende objecten uit haar studio meeneemt als mogelijke onderwerpen, verschilt elke performance van *Speechcraft*. Hiertoe dragen ook de

²⁹¹ Carey Young, "Terms and Conditions," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus, <http://www.careyyoung.com/works#/terms-and-conditions>.

²⁹² Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

²⁹³ Gyax, "Extra (speech) power," 139.

²⁹⁴ Young, "Unfinished Business," 146.

²⁹⁵ In dit artikel wordt het gebruik van humor in het werk van Young besproken. Tirdad Zolghadr, "Punchlines," in *Carey Young: Subject to Contract* (Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013), 125-133.

²⁹⁶ Young, "Unfinished Business," 146.

individuele performances van de sprekers zelf en die van het publiek bij. Dit is een voorbeeld van haar interventies in de bestaande Toastmasters structuur waardoor ze nieuwe mogelijkheden opent. Waar de sprekers normaal gezien politiek getinte onderwerpen mijden zorgen de voorwerpen van Young ervoor dat de speeches die richting uitgestuurd worden.²⁹⁷ Doordat Young ook zelf deelneemt aan de trainingssessies participeert ze mee in *a cycle of inspiration, review, and reward*.²⁹⁸ Het valt op dat Young hier geen kostuum aanheeft in tegenstelling tot de andere deelnemers. Ze lijkt hier dus aanwezig als zichzelf, maar is als kunstenaar toch aan het performen waarbij ze zich de taal en houding aanleert van het persona van een leider.²⁹⁹ Ze neemt de sessie als een 'readymade performative situation' en stelt het voor als een 'alternative space of creativity, interpretation, ritual and critique' waardoor het publiek de kans krijgt na te denken over diens relatie met kunst en de kunstenaar.³⁰⁰ Zoals eerder gezegd, komen de aanwezigen op de meeting in relatie te staan tot het bedrijfstype waar Young zelf en anderen van in de huid kruipen, doordat Young de situatie of performance in de kunstwereld en haar oeuvre binnenbrengt. Hierdoor laat ze de bedrijfs- en kunstwereld in elkaar overlopen en ontstaat er een invraagstelling van realiteit en fictie. Daarnaast ligt de focus binnen de kunstwereld op originaliteit en bijzonderheid, maar de ready-made kan een startpunt zijn om de overnames van bepaalde vormen en methodes, referenties naar andere kunstenaars of objecten in overweging te nemen.³⁰¹ Met dit in het achterhoofd lijkt Young de commodificatie van taal en een persona, waar dus ook lichaamstaal en houding een belangrijk deel van vormen, te bekritisieren door het reproductiegehalte van de sessies, de taal en deelnemers.³⁰² Het publieke persona en diens spreekvaardigheid dat de aanwezigen aangeleerd krijgen komt onder druk te staan. Daarnaast toont het seriële zich in dit werk in de kostuums, de speeches en de kritiek welk de deelnemers camoufleren als leider en er voor zorgt dat de artificiële kant van dit verhaal naar voor komt.

²⁹⁷ Gygax, "Extra (speech) power," 137.

²⁹⁸ Young, "Speechcraft," *Carey Young* (2021), laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/speechcraft>.

²⁹⁹ Geraldine Harris haalt dit element ook aan bij het werk van kunstenaar Annie Sprinkle, dat ondanks de kunstenaar zichzelf lijkt te zijn, ze ook aan het performen is. Geraldine Harris, *Staging Femininities: Performance and Performativity* (Manchester: Manchester university press, 1999), 44.

³⁰⁰ Young, "Speechcraft," *Carey Young* (2021), laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/speechcraft>.

³⁰¹ Martha Buskirk, "Original Copies," in *The contingent object of contemporary art* (Cambridge (Mass.): MIT Press, 2003), 64.

³⁰² Buskirk, "Original Copies," 67.

In *Terms and Conditions* (afb. 24) speelt een actrice dan weer het bedrijfstype waarbij ze door haar donkere kostuum in combinatie met een witte T-shirt en haar korte kapsel lijkt op Young zelf. De onbeslistheid van deze look waar de kijker mee geconfronteerd wordt, legt mee nadruk op de zoektocht naar wat de woorden die uit de mond komen van de vrouw betekenen. De vrouw ratelt zelfzeker in de video de geapproprieerde disclaimers af vanop bedrijfswebsites. Ze lijken op het eerste gezicht het landschap te beschrijven, maar dit blijkt niet zo te zijn. Net als in *Speechcraft* speelt lichaamstaal hier dus ook een rol. De tekst in relatie met het beeld wordt door Young beschreven als *both absurd and curiously apt*, net als de eigenschappen van absurde disclaimers waarmee grote bedrijven verantwoordelijkheid van zich afschuiven.³⁰³

In andere werken zoals *It's for you* (2009) (afb. 26) of *Positive Buzz* (2001) (afb. 27) is het bedrijfspersona van Young niet expliciet aanwezig, maar lijkt het wel woorden te hebben achtergelaten in het museum waardoor toch impliciet aanwezig is. Voor het werk *Positive Buzz* verspreidt Young doorheen het museum statements uit advies van creativiteitsconsulenten What? If! die bedrijven helpen om nieuwe ideeën te verzinnen in brainstormen. Voorbeelden hiervan zijn 'Aha!', 'Seems like a winner!' of 'That's a great idea. Thanks!'. Deze interventie brengt opnieuw de bedrijfswereld binnen in de kunstwereld als reactie op de ineenstorting van beide werelden. Haar werk brengt de andere werken van verschillende kunstenaars, bij welke de woorden of zinnen dichtbij werden aangebracht, in relatie tot productie, efficiëntie, verbetering en het steeds 'cutting edge' willen zijn van bedrijven wat ze beschrijft in *Notes from the Inside*.³⁰⁴ Voor het werk *It's for you* plaatst Young vijf woorden boven de ingang van de expozaal van een museum die ze uit een waardestatement van een telecombedrijf nam.³⁰⁵ Opnieuw eigent ze zich, letterlijk, woorden toe uit de bedrijfscultuur en laat ze samenvallen met de kunstwereld. Bovendien kan dit gelinkt worden aan een statement uit haar *Notes from the inside* waarin ze het heeft over bedrijven die liever via PR hun ethische waarden verspreiden in plaats van effectieve acties te nemen. Doordat dit werk daarnaast buiten de eigenlijke zalen van het museum hangt speelt Young met het instituut. Bezoekers hebben geen idee of dit een statement is van het museum zelf of niet, waardoor Young de status van dit werk als kunstwerk in vraag stelt. Verder zou het werk daardoor in verband kunnen staan met haar kritiek op

³⁰³ Martha Buskirk, "Contract with the audience," in *Carey Young: Subject to Contract* (Zurich: JRP | Ringier & Migros Museum of Contemporary Art, 2013), 121.; Young, "Terms and Conditions," *Carey Young* (2021), laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/terms-and-conditions>.

³⁰⁴ Young, "Notes from the Inside," z.p.

³⁰⁵ Young, "It's for You," *Carey Young* (2021), laatste toegang 16 juli 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/its-for-you>.

conceptuele kunst, die als reactie was ontstaan op de goederencultuur binnen de kunstwereld, maar zelf een groot succes werd op de kunstmarkt.³⁰⁶ Deze werken waren dus voorbeelden van de letterlijke toe-eigening door Young van 'lege' corporate statements, die door bedrijven zelf eindeloos gebruikt worden om hun ethische waarden of innovatie te benadrukken.

4.2.4 Empty suit

4.2.4.1 Reproductie

De seriële aanwezigheid van haar businesspersona doet zich zowel letterlijk als in een soort medeplichtigheid voor. Haar persona, een pastiche op de zogenaamde 'empty suit', toont de commodificatie van identiteiten in de bedrijfswereld en hun reproductiegehalte. In het werk *Inventory* (2007) (afb. 28) zet ze haar kunstenaarspersona om in een financiële waarde bepaald door de marktwaarde van de chemische elementen waaruit haar lichaam bestaat. Dit zou teruggebracht kunnen worden naar het feministische werk *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1973) van kunstenaars Martha Rosler (°1943) waarin de absurditeit van een waarde plakken op een lichaam ook naar voren komt.³⁰⁷ De identiteit van de vrouw wordt gesublimeerd door de reductie van haar lichaam tot behandelbare data.³⁰⁸

Het werk van Young is gebaseerd op een passage uit Georges Bataille's *Documents* (1929-1930) waarin hetzelfde gebeurt met een mannelijk lichaam en een dokter. Ze ondervond dat er sindsdien op wetenschappelijk vlak veel vooruitgang is geweest waardoor het oorspronkelijke onderzoek niet meer geldig was.³⁰⁹ Samen met onderzoekers, verbonden aan Imperial College in Londen en Cambridge University, van wie ze de kennis appropriateerde, ging ze met haar eigen lichaam de slag. Het publiek wordt geconfronteerd met het feit dat een dergelijke kennis nu nauwkeurig beschikbaar is en een heel ontlichaamde uitdrukking van het lichaam in chemische elementen en een marktwaarde. Deze voorstelling van een lichaam of mens kan gelinkt worden aan een van de definities die de VDO gaf voor het begrip persona; *fictieve persoon op wie men zich richt bij het ontwikkelen of aan de man brengen van een product of dienst*.³¹⁰ Young die zichzelf als kunstenaars omzet in een bepaalde marktwaarde mengt daarbij de kunst en

³⁰⁶ Young, "Notes from the Inside," z.p.

³⁰⁷ Voor meer info over het werk van Martha Rosler zie de website <https://www.martharosler.net/>.

³⁰⁸ Josephine Withers, "Women and performance art (Feminist performance art)," Grove Art Online (2006), laatste toegang 8 augustus 2021, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2022192>; Bryan- Wilson, "Inside Job," 244.

³⁰⁹ Young, "Unfinished Business," 148.

³¹⁰ Anoniem, "persona," *Van Dale Online*, laatste toegang 6 maart 2021.

businesswereld waardoor haar businesspersona hier toch summier aanwezig lijkt te zijn zowel in de vorm van een marktwaarde als de bedrijven die van deze kennis gebruik kunnen maken. De kijker staat dus oog in oog met zijn eigen mogelijke reproductiewaarde, zijn verloren individualiteit en het mogelijke web waarin hij gevangen kan worden door *corporate forces* voor commerciële exploitatie. De reductie tot bepaalde data kan dan aangewend worden voor tewerkstelling, verzekering of andere biopolitieke regimes die de overheid gebruikt om te regeren over het zelf.³¹¹

4.2.4.2 Kunstenaar als merk

Voornoemde 'tools' als kostuum en taal uit de verschillende disciplines of werelden gebruikt Young om 'artistic selfmarketing' en zelfrepresentatie te onderzoeken. Ze is daarbij erg geïnteresseerd in hoe een artistieke identiteit functioneert als een merk.³¹² Volgens Martha Buskirk is de hedendaagse kunstwereld dan ook een 'creative enteprise' te noemen vanwege de assimilatie in en samenwerkingen met commerciële industrieën.³¹³ Een voorbeeld van een werk waarin Young het bovenvermelde onderzoekt, vormt het werk *Nothing Ventured* (2000) (afb. 29) waarin bezoekers plaats konden nemen aan een bureau en door de telefoon op te nemen verbonden werden met een callcenter. Er werd hen dan door een medewerker info verschaft volgens vaste richtlijnen over Carey Young als kunstenaar alsof zij zelf een product was. Naargelang de gesprekken vorderen lijken beide partijen niet te kunnen weerstaan aan de verleiding om buiten de vastgelegde lijnen te treden.³¹⁴ In het werk *I am a Revolutionary* (2001) (afb. 21) probeert Young daarnaast met de hulp van een professionele business-skill trainer de zin *I am a revolutionary* overtuigend over te brengen. Dit zou volgens Bryan-Wilson onder andere kunnen verwijzen naar een artistieke revolutie, naar de avant-garde beweging voor wie dit wel degelijk van belang was. Heden ten dage is deze zin een 'corporate catchphrase' geworden *used to describe mascara applicators*.³¹⁵ De verschillende hopeloze pogingen van Young zouden absurde repetitieve pogingen kunnen zijn van haar businesspersona in de hoop zich te positioneren op de kunstmarkt met een slagzin die geen inhoud meer heeft. Daarenboven lijkt haar businesspersona in het werk *Positive Buzz* op de muren van het museum zinnen

³¹¹ Buskirk, "Contract with the audience," 122.

³¹² Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

³¹³ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

³¹⁴ Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.; Carey Young, "Nothing Ventured," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/nothing-ventured>.

³¹⁵ Bryan-Wilson, "Inside Job," 242.

achtergelaten te hebben, afkomstig van een consultancy bedrijf gespecialiseerd in bedrijven efficiënter en creatiever te laten werken tijdens vergaderingen.³¹⁶ Behorend tot de kennis die Young zichzelf aanwendt om te infiltreren tonen deze werken het absurde karakter van de hopeloze pogingen van het businesspersona om een 'brand' uit te bouwen.³¹⁷ Het lijkt eerder te blijven steken in een vreemde en onbesliste zone tussen twee werelden.

Kunsthistoricus Carter Ratcliff maakt de expliciete connectie tussen de kunst-en bedrijfswereld, die Young behandelt in haar werk, als hij een kunstenaar met naam beschrijft als een merk of corporatie. In zijn eigen woorden is het *a non-person that bears a person's name but for the sake of clarity must never be confused with that person. When an artist achieves international status his or her self aggrandizes its scale and takes on the impersonality of an emblem. This institutionalised version of the self still displays characteristic personal traits, but they are now formulized, conceptualized.*³¹⁸ Door de invloed van massamedia kunnen kunstenaars het profiel van een beroemdheid verkrijgen. Dat publieke persona komt er door het werk dat ze maken en uitbrengen, maar ook beelden van zichzelf, performances die ze geven zoals lezingen of conferenties en teksten. Er bestaat daarbij een wisselwerking tussen dat publieke beeld, de kunstenaars en diens werken die allen invloed hebben op elkaar.³¹⁹

Daarnaast heeft kunsthistorica Claire Bishop het over de kunstenaar die als rolmodel fungeert voor *the flexible non- specialised labourer who can creatively adapt to multiple situations, and become his/ her own brand.*³²⁰ In het neoliberalisme wordt de kunstenaar model voor de arbeider die flexibel ingezet kan worden en minder verdient voor meer 'vrijheid'.³²¹ Hiermee in relatie staat ook het 'occupational realism' dat Young gebruikt in haar businesspersona. Daarbij wordt het werk kunst en kunst het werk en stelt ze zo de waarde die gehecht wordt aan verschillende vormen van arbeid in vraag. Een ander voorbeeld van een kunstenaar die deze praktijk aanwendt is bijvoorbeeld Bonnie Sherk in *The Waitress* (1973) waarin ze verklaarde dat het werk van een serveerster het kunstwerk was.³²²

Zowel de connectie die Ratcliff als Bishop maken tussen de kunst-en bedrijfswereld zijn belangrijke thema's die Young onderzoekt met haar persona en artistieke praktijk. Ondanks dat

³¹⁶ Carey Young, "Positive Buzz," *Carey Young* (2021), laatste toegang 2 augustus 2021, <http://www.careyyoung.com/works#/positive-buzz>.

³¹⁷ Lind, "All Inside," z.p.

³¹⁸ Carter Ratcliff, "Longo's Logos," *Artforum* 28, 5 (1990), 105–110.; SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

³¹⁹ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 30.

³²⁰ Bishop, "The Social Turn," 12.

³²¹ Ibid., 16.

³²² Bryan-Wilson, "Inside Job," 244.

Young geen 'art star' is lijkt de onpersoonlijkheid waar Ratcliff het over heeft zich wel te weerspiegelen in het beeld van haar businesspersona. Het conceptuele en geformuleerde van haar personage tonen zich erg duidelijk in diens seriële aanwezigheid. Door haar toe-eigening van o.a. taal en kostuum bouwt Young een bepaald beeld op dat paradoxaal bijdraagt aan haar herkenbaarheid.³²³ Ze vervaagt de grenzen tussen kunst en het commerciële, maker en kijker en kunst en politiek waardoor ze kan infiltreren, maar de repetitie ervan in haar oeuvre maakt dat het beeld zich hecht aan haar publieke kunstenaarspersona.³²⁴ Haar op het eerste gezicht onopvallende 'grijze muis' gehalte, maakt ze deel van haar 'brand' dat haar businesspersona is. De woorden 'creativiteit', 'inspiratie' of 'innovatie' die al te vaak deel zijn van branding van grote corporate bedrijven lijken hierin afwezig. Young's opgezette 'brand' is daarbij een ontkenning in zichzelf door het droge uiterlijk van haar persona en de invraagstelling van diens identiteit, zoals eerder vermeld. Young doet zich dan ook voor als een double agent die infiltreert, beduvelt en op haar subtiele manier rapport uitbrengt vanuit haar vermomming.³²⁵

4.2.5 'De look van de onbeslisten'

In de 18^{de} eeuw vindt er een verandering plaats op vlak van mode voor de man waarbij het kostuum als standaard zal gelden en waar pas in de jaren '60 van de twintigste eeuw geleidelijk aan verandering in zal komen.³²⁶ Het kostuum staat voor de serieuze en hard werkende man waarbij enige ornamentiek als subversief beschouwd zou worden gezien de vrouw, wiens kledij wel versierd was, als passief aanzien werd.³²⁷ De verandering in vrouwenmode in de 18^{de} eeuw was niet zo impactvol als de mannenmode doordat zij nog steeds geassocieerd werd met de private sfeer en in publiek de status van haar man moest uitdrukken met haar goede smaak en kledij. Cross-dressing komt bij vrouwen veel vroeger voor omdat het door de visie op vrouwen als lichtzinnig maatschappelijk getolereerd werd. Dit was niet het geval voor mannen. Zoals al werd aangehaald verwerven vrouwen in het begin van de twintigste eeuw, mede onder invloed van twee wereldoorlogen, een actieve positie in de publieke scene en betekent de figuur van de 'New woman' of 'Garçonne' het einde van de strikte scheiding tussen beide seksen.³²⁸ Het

³²³ Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike. Kunstenaarsprofielen en Artistiek Rollenspel*, 4.

³²⁴ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

³²⁵ Gyax, "Extra (speech) power," 139.

³²⁶ Tegenreacties op deze conformistische en rigide stijl kwamen er in de vorm van figuren als de 'beau' in de 18^{de} eeuw en 'de dandy' en 'de estheet' in de 19^{de} eeuw. Dieter Suls, "Androgyniteit en Mode," in *Leonardo's Glimlach: Over Het Androgyne in De Hedendaagse Kunst*, uitg. door Claire Van Damme, Fransisca Vandepitte en Patrick Van Rossem (Gent: Academia Press, 1999), 195-197.

³²⁷ Suls, "Androgyniteit en Mode," 196.

³²⁸ Suls, "Androgyniteit en Mode," 196.; Jones, "Women in Dada," 146-147.

hoogtepunt vindt plaats in de jaren '80 van de twintigste eeuw in de zogenaamde 'powerdressing' waarbij vrouwenmode het mannelijke kostuumsilhouet volledig heeft overgenomen. Dit hielp vrouwen hun autoriteit te vestigen in een publieke context.³²⁹ Young's kostuum is dan ook een drager van *signifiers of gender and sexuality* volgens Bryan-Wilson die Young beschrijft als *a little butch* door haar mannelijke jas en korte haar.³³⁰ In het essay "Dandies, Marginality, and modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp, and other cross-dressers" spreekt Susan Fillin-Yeh over androgyniteit als zijnde mobiel wanneer ze Duchamp's Rose Sélavy bespreekt.³³¹ Daarnaast schrijft Malou Swinnen in haar *Personae* dat androgynie *de 'look' van de onbeslisten* is. Dit lijkt zowel op de bekeken persoon als de kijker te slaan. Ze benadrukt daarbij *de tijd van het gissen* die de aandacht houdt.³³² Die mobiliteit van identiteit en gender is ook een belangrijk gegeven in het werk van Young die eveneens een androgyne identiteit lijkt aan te nemen in haar verschijning.

Het businesspersona van Young en de aanwezigheid van andere acteurs en personen die dit personage spelen of zijn, stellen de identiteit van beiden in vraag.³³³ Ze zijn een breekpunt in de aangenomen transparantie tussen beeld en achtergrond.³³⁴ Zoals gezegd voegt de aanwezigheid van persona's gekenmerkt door een soort serialiteit en anonimiteit hier een extra laag aan toe. De androgyniteit, het seriële karakter en de onbeslistheid van het reproduceerbaar persona van Young keert dus in een doorgedreven vorm terug in bijvoorbeeld het videowerk *The Vision Machine* (2020) (afb. 19) waarin de aanwezige personen quasi niet identificeerbaar zijn. Ze zijn gekleed in steriele witte pakken waarbij slechts enkel de ogen zichtbaar zijn gezien de rest van hun gezicht bedekt is met een mond- en neusmasker. Het is niet uit maken of ze in eerste instantie wel mensen zijn door hun onderlinge gelijkens en de handschoenen die hun vingers een buitenaards uitzicht bezorgen. Misschien zijn het wel robots of aliens. Daarnaast verdelen en reflecteren de verschillende lenzen die de vrouwen creëren en controleren hun beeld oneindige keren in fragmenten. De aanwezigheid van ogenschijnlijk slechts één karakter wiens identiteit niet gedetermineerd is, wordt oneindig vermenigvuldigd en verdeeld binnen een zelf-reflexieve wereld. Achter elke anonieme arbeidster schuilt hier een onzichtbare en

³²⁹ Suls, "Androgyniteit en Mode," 196.

³³⁰ Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

³³¹ Fillin-Yeh, "Dandies, Marginality, and modernism," 177.

³³² Malou Swinnen, Pool Andries en Maurice Jacobs, *Personae* (Leuven: Uitgeverij P, 1995), z.p.

³³³ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

³³⁴ Ibid.

ongedetermineerde identiteit. Bovendien behandelt het werk de relatie tussen massaproductie en de productie van identiteit.³³⁵

Daarnaast filmde Young enkel vrouwen waardoor de onzichtbare arbeidster en arbeid een extra betekenislaag krijgt. Dit valt echter niet op te maken uit de video zelf waardoor die onzichtbaarheid een quasi werkelijke of alleszins letterlijke betekenis krijgt. Toch ligt de nadruk hier niet op een negatieve contemplatie van onzichtbare vrouwelijke arbeid dan wel op een gecreëerde wereld waarin vrouwen deze fabriek runnen en vakkundige arbeidskrachten zijn. Het delicate geluid van de handen die de lenzen behandelen onderstreept dit. Het is daarom een hommage aan de vaak over het hoofd geziene vrouwelijke arbeidskracht. Dit zou breder geïnterpreteerd kunnen worden naar de onzichtbare arbeid van vrouwen in de maatschappij buiten bepaalde industrieën, zoals de zorg voor kinderen en het huishouden.³³⁶ Young filmde met een Sigma lens waardoor de vrouwen die deze lenzen maken en controleren zelf de vrouwelijke 'gaze' bepaalden voor deze video. Young haalt aan dat de fabriek en zijn processen metaforen zijn voor de representatie in en relatie van vrouwen tot fotografie en cinema. De video alludeert op het formaat van de corporate video of documentaire, maar werd zodanig bewerkt dat een speculatieve fictieve wereld werd opgezet. Daarin spelen de onduidelijke identiteit, de oneindige reflectie van beelden en het geluid dat zelden overeenkomt met het beeld ,en zo een zekere abstractie verzorgt, een belangrijke rol.³³⁷

³³⁵ Young, "The Vision Machine," *Carey Young*, laatste toegang 8 augustus 2021.

³³⁶ Hallman en Benbow, "Family Leisure, Family Photography and Zoos," 874.

³³⁷ Young, "The Vision Machine," *Carey Young*, laatste toegang 8 augustus 2021.

5 Conclusie

Uit het onderzoek naar waarom vrouwelijke kunstenaars alter ego's en persona's creëren in de beeldende kunst vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw tot op heden kwamen vijf hypothesen naar voor met elk een eigen focus. Uit de eerste hypothese die rond de zelfrepresentatie van vrouwelijke kunstenaars draaide, bleek dat maskerade de relatie tussen oppervlak en hetgeen erachter verstoort en daarbij de spectatoriale relatie tussen kijker en bekeken in vraag kan stellen.³³⁸ Doordat de kunstenares zich positioneert tussen onthulling en vermomming komt zowel haar identiteit als die van haar alter ego op de helling te staan.³³⁹ Naast de bevraging van voyeuristische structuren en identiteit kan het alter ego of de persona ook aangewend worden om zichzelf te 'laten horen'. De afkomst van het woord Persona van het Latijnse *Personare* lag hiervoor aan de basis.³⁴⁰ Het zou een manier kunnen zijn om meer zeggenschap en stem op te eisen in de publieke ruimte.³⁴¹ Een doorgedreven vorm betreft het fenomeen van de art star dat het bekende publieke beeld is van een bepaalde kunstenaar. De lijn tussen dit alter ego of persona als zijnde een deel van het oeuvre of de artistieke praktijk of niet is erg dun waarbij de kunstwereld en commerciële industrieën samenvallen. Deze praktijk is dus zeker gelinkt aan begrippen als herkenbaarheid en representatie.

De bespreking van de tweede hypothese toonde aan dat de creatie van een narratief in het oeuvre aan de hand van de aanwezigheid van een alter ego of persona een artistieke strategie kan zijn om te reflecteren over identiteit, narratieven en het verleden.³⁴² Het biedt de mogelijkheid in te grijpen op vaste structuren of processen door de controle die de kunstenares heeft over haar karakter. Hierdoor kan de ze meer zeggenschap verkrijgen en bestaande overheersende narratieven in vraag stellen of veranderen zoals de veronderstelde directe relatie tussen beeld en hetgeen erachter. Met alter ego's en persona's kan de kunstenares kritisch optreden ten aanzien van de vertellingen van 'belangrijke kunstenaars' die als stabiel subject gezien worden.³⁴³ Een belangrijke focus binnen deze hypothese ligt op het gebruik van serialiteit of herhaling van het alter ego of de persona als artistieke strategie om de vorming van identiteit en zelfrepresentatie te onderzoeken.³⁴⁴ De constante verhulling en onthulling zorgt voor

³³⁸ Jones, "Performing the Other as Self," 76.

³³⁹ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

³⁴⁰ Mallinckrodt, *Latijns-Nederlands Woordenboek*, 216.

³⁴¹ Jones, "Performing the Other as Self," 69.

³⁴² Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 9.

³⁴³ *Ibid.*, 11.

³⁴⁴ *Ibid.*, 7.

spanning in de identiteit van de kunstenaar en het alter ego.³⁴⁵ Een extra complexiteit doet zich voor wanneer er gekeken wordt naar de dunne lijn tussen of de vermenging van het 'leven' van het alter ego en de kunstenaar. Biografie, realiteit en fictie lopen over in elkaar.³⁴⁶ Daarnaast kan een alter ego of persona dat in serie aanwezig is de nadruk leggen op diens artificialiteit en opnieuw identiteitsvorming in vraag stellen. Herkenbaarheid vormt naast vorige ook een belangrijke focus. Door de referentie van het alter ego of de persona naar herkenbaarheden kan ze hiervoor als kritisch klankbord optreden.

De derde hypothese wees op het belang van afstand en nabijheid tot het alter ego of persona. De aanwezigheid van een zekere afstand kan daarbij zorgen voor een interface tussen kunstenaar en alter ego en voor een ruimte waarin betekenisvorming kan plaatsvinden.³⁴⁷ Daarnaast werd ook de link gelegd met de vervreemdingstechnieken van het Brechtiaans theater waarbij de acteur afstand behoudt tot zijn rol zodat de kijker objectief kan reflecteren over de gebeurtenissen.³⁴⁸ Verder kan de afstand ook fungeren als een liminale ruimte waarin de identiteit van de kunstenaar en het alter ego in het midden blijven. Daarnaast kan de nabijheid tussen alter ego en kunstenaar ook een productieve artistieke strategie zijn. Zoals al vermeld is het mogelijk dat de 'levens' van beiden door elkaar lopen of dat het alter ego als een soort 'metgezel' fungeert en zo identiteit bevraagd wordt.³⁴⁹

De vierde hypothese stelde het alter ego en de persona voor als een artistieke strategie om fictie en non-fictie in twijfel te trekken. Daarbij kan bijvoorbeeld de directe lezing van subjecten of biografieën en de identiteit van zowel kunstenaar als alter ego in vraag gesteld worden.³⁵⁰ Het gebruik van het fotografisch medium kan hier van waarde zijn door met de waarheidsclaim van dit medium te spelen. Het is daarnaast van belang te kijken naar in hoeverre het alter ego en diens omgeving in scene gezet zijn aangezien dit een strategie kan zijn om beide te bevragen. In de laatste hypothese werd besproken hoe het alter ego of de persona in relatie tot de theorie rond de performativiteit van gender en identiteit van Butler de zichzelf herhalende acts in vraag kon stellen of hoe de kunstenaar hierop kan ingrijpen.³⁵¹ Dit is mogelijk door de controle die de kunstenaar heeft over de opbouw van haar alter ego of persona en diens omgeving. Daarnaast heeft ze door het bestaan van dit karakter in de kunstwereld meer vrijheid om een

³⁴⁵ Ibid., 16.

³⁴⁶ Steiner, *Autobiography*, 18.

³⁴⁷ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

³⁴⁸ Anoniem, "Epic theatre," *Britannica Academic*, laatste toegang 26 maart 2020.

³⁴⁹ SooJin, "The Art and Politics of Artists' Personas," 29.

³⁵⁰ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 8.

³⁵¹ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 520.

karakter op te bouwen en te zijn naar keuze. Het alter ego en de persona bieden hierbij de mogelijkheid steeds andere profielen aan te nemen waardoor vrouwelijke kunstenaars de restrictieve conventies die doorgaans identiteiten bepalen kunnen bevragen of deels omzeilen.³⁵² Een belangrijke praktijk hierbij is de recyclage of toe-eigening van dingen uit andere werelden of het verleden om deze in vraag te stellen.³⁵³ Door bewust om te gaan met het feit dat identiteiten intersectioneel, onstabiel en discursief zijn kan de kunstenaar kritisch optreden of dit onderzoeken.³⁵⁴

Uit de eerste case study rond de alter ego's van Belgisch kunstenaar Ria Pacquéé, die zich voordoen van het begin van de jaren '80 tot het midden van de jaren '90, bleek vooreerst dat Madame uit noodzakelijkheid was ontstaan en evolueerde van een onbenoemd vrouwelijk karakter tot uiteindelijk een ultieme massamens.³⁵⁵ It daarentegen ontstond vanuit een bewust idee om een androgyn, asexueel en ambigue karakter te creëren dat 'completely nothing' moest voorstellen, maar kende net zoals Madame een plots einde in het oeuvre van Pacquéé.³⁵⁶ In de opbouw van beide alter ego's ligt een eerste mogelijke artistieke strategie. Het vaste stramien dat Pacquéé volgt bij de opbouw van Madame en haar werken, waaronder de serialiteit van de omgevingen, de acties, de poses en de outfits, en de repetitieve fotoreeksen zorgen voor een stereotiepe herhaling. De toeschouwer wordt hierdoor geconfronteerd met de artificiële conventies die zich als natuurlijk voordoen bij de vorming van identiteiten.³⁵⁷ Doordat Pacquéé zich de codes van die conventies toe-eigent, overdrijft en herhaalt, stelt ze ze in vraag. Bij It werkt ze telkens met hetzelfde uiterlijk waarbij het voorwerp dat hij meeneemt en de omgeving telkens verschillen. Zij zorgen voor It's mislukte arbeid. Door zijn ambigue en androgyn uiterlijk krijgen conventies moeilijk vat op het karakter en lijkt ze hier eerder de heersende acts te verwerpen dan toe te eigenen. Pacquéé geeft daarbij aan dat It dichter bij zichzelf ligt en diens dubbelheid zelf te gebruiken.³⁵⁸

Een andere strategie die zich lijkt voor te doen is de afwezigheid van conclusies in het werk van Pacquéé. Madame zit daarbij vast in een cirkelbeweging tussen het zijn van iemand en een non-persoon. Dit wordt gevoed door haar verlangen om te behoren tot en het falen hiervan door haar zijn als massamens en tot welke haar "lege naam" bijdraagt. De toeschouwer die zich in

³⁵² Van Damme, Scherlippens, Van Eeckhaut, e.a., *Look/alike. Kunstenaarsprofielen en Artistiek Rollenspel*, 5.

³⁵³ *Ibid.*, 2.

³⁵⁴ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 10.

³⁵⁵ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 196-197.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 74.

³⁵⁶ Decan, "The Characters of Ria Pacquéé," 201- 202.; Hudek, "Ria Pacquéé – Almost there," 78.

³⁵⁷ Butler, "Performative acts and Gender Constitution," 521.

³⁵⁸ Pacquéé geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

haar leegte kan verplaatsen, maar niet kan vereenzelvigen door haar afstandelijkheid blijft daarbij ook steken in eenzelfde circulaire beweging.³⁵⁹ Door Madame's onzekere identiteit, haar fragmentaire bestaan en de onmogelijkheid van een autobiografie lijkt Pacquée de manier waarop het zelf geconstrueerd wordt en het begrip autobiografie in vraag te willen stellen. Door Madame's futiele activiteiten en fragmentaire bestaan telkens te herhalen, treedt ze kritisch op tegenover vertellingen van 'belangrijke levens' waarbij een vast narratief de overhand heeft.³⁶⁰ Hierbij speelt de controle die ze heeft over het karakter, de uiteindelijke werken en hun presentatie een grote rol.³⁶¹ Net als bij Madame is anonimiteit een belangrijk element bij It die hier door zichzelf, zijn omgeving, mislukkingen en de toeschouwer telkens in geduwd wordt. In tegenstelling tot Madame kan de kijker zich niet identificeren met It door zijn verhoogde afstandelijkheid veroorzaakt door zijn 'creepy' uiterlijk en de zwart-wit foto's.³⁶² De vermomming als Madame en It geeft Pacquée de kans als kunstenaar bepaalde omgevingen en activiteiten te onderzoeken.

In relatie tot de herkenbaarheid van Pacquée als kunstenaar zorgden haar karakters voor internationale bekendheid op het moment dat haar carrière begon te vorderen.³⁶³ Zelf onderzoekt Pacquée paradoxaal met haar alter ego's anonimiteit waaronder ook in de kunstwereld. Door die bekendheid ontstaat er een bepaald discours rond haar werk waar Pacquée erg open voor staat.³⁶⁴ Bij de dynamiek tussen alter ego en kunstenaar bleek ten eerste dat zowel afstand als nabijheid een rol spelen bij de werken van Madame. Pacquée wil zich niet vereenzelvigen met Madame, maar heeft toch een zekere identificatie nodig om zich in de realiteit te begeven en het werk tot een goed einde te brengen. Na de post-productie wordt de afstand tot Madame enkel groter en geeft Pacquée aan zichzelf hier niet meer in te zien.³⁶⁵ Pacquée speelt dus ook een rol in de cirkelbeweging en onzekerheid van Madame's identiteit. Daarnaast werd er een link gelegd met het Brechtiaans theater doordat Pacquée op de foto's nog steeds herkenbaar is en zo afstand creëert tot haar karakter voor de toeschouwer die hierdoor beide identiteiten en de activiteiten in vraag stelt.³⁶⁶ Tussen Pacquée en It overheerst nabijheid

³⁵⁹ Hoy, *Fabrications: Staged, Altered and Appropriated Photographs*, 88.; Hudek, "Ria Pacquée – Almost there," 73.

³⁶⁰ Steiner, *Autobiography*, 15.

³⁶¹ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

³⁶² Decan, "The Characters of Ria Pacquée," 202.

³⁶³ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

³⁶⁴ Ibid..

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Lütticken, "Personafication," 103.

omdat bepaalde elementen overlopen tussen de twee en door haar groter engagement als It dan als Madame door de grotere rol van performance.³⁶⁷

De tweede case study rond Brits kunstenares Carey Young toonde de aanwezigheid van een onbenoemd businesspersona in haar oeuvre waar ze ook zelf over schrijft.³⁶⁸ Dit karakter draagt een kostuum, t-shirt en heeft een kort kapsel waarop variaties kunnen bestaan. Niet enkel Young kruipt in de huid van dit personage, maar ook andere personen spelen of 'zijn' dit karakter. Dit laatste behoort enerzijds tot de gedelegeerde performance zoals gedefinieerd door Claire Bishop.³⁶⁹ Anderzijds gebruikt Young lichamen in haar werk als 'extra's' waarbij het klassieke concept van acteren verlaten en de performativiteit van een sociale rol aangewend wordt.³⁷⁰ De toeschouwer wordt daarbij ook gevangen in een spel van fictie en realiteit, betrokken in de werken en geconfronteerd met de afwezigheid van enige conclusie.³⁷¹ Bovendien speelt Young met de verschillende identiteiten en hun perceptie door zowel zelf als anderen in de huid van dit karakter te laten kruipen.³⁷²

Desondanks vertrekt dit persona vanuit Young zelf die zowel de kunst- als de commerciële wereld hierin laat samenvallen. Ze is een kunstenares vermomd als businessvrouw of -man waarbij ze zich de codes uit de verschillende werelden waarin ze zich begeeft, toe-eigent om te infiltreren. Hiertoe dragen haar kennis van de bedrijfswereld en haar samenwerkingen met professionals uit verschillende velden bij.³⁷³ Met haar businesspersona kan ze beantwoorden aan samenvallende categorieën waarbij ze onderzoekt hoe een kunstenaarsprofiel zich moet of kan aanpassen.³⁷⁴ Door bewust om te gaan met de opbouw van een bepaalde identiteit kan Young ingrijpen op of onderzoek verrichten naar de codes die ze zich toe-eigent en hun wereld.³⁷⁵ Een eerste belangrijk deel van haar toe-eigening ligt in het kostuum dat dus zowel letterlijk als figuurlijk aanwezig is. Ze 'citeert' daarbij de codes van de bedrijfscultuur, eigent zich daarbij een stukje van hun kracht toe en kan zo kritisch optreden van binnenin.³⁷⁶ Haar kostuum lijkt op het eerste gezicht een normaal beeld, maar door de seriële aanwezigheid ervan en een zekere ongemakkelijkheid in hoe Young het kostuum aanheeft, krijgt de kijker een

³⁶⁷ Pacquée geïnterviewd door Van Driessche, 7 juni 2021.

³⁶⁸ Young, "Unfinished Business," 144-152.

³⁶⁹ Bishop, "Delegated performance: Outsourcing Authenticity," 219.

³⁷⁰ Gygax, "Extra (speech) power," 139.

³⁷¹ Ibid., 138.

³⁷² Lütticken, "Personafication," 103.

³⁷³ Bryan-Wilson, "Inside Job," 244.; Young, "About," *Carey Young*, laatste toegang 2 augustus 2021.

³⁷⁴ Young, "Notes from the Inside," z.p.

³⁷⁵ Gygax, "Extra (speech) power," 136.

³⁷⁶ Butler, "Introduction," *Bodies that Matter: on The Discursive Limits of 'sex'* in Warr en Jones, *The Artist's body*, 263-264.

vreemd gevoel. Hierdoor stelt die zowel de identiteit van het persona als die van Young in vraag.³⁷⁷ Een tweede focus ligt op de toe-eigening van taal waarbij ze onderzoekt hoe corporate structuren taal veranderen.³⁷⁸ Ze treedt kritisch op, met een vleugje humor, jegens de commodificatie van taal in de commerciële wereld en het gebruik van deze 'lege woorden' voor advertenties, disclaimers en innovatie.³⁷⁹

Naast de commodificatie van taal stelt Young met haar businesspersona ook de commodificatie van identiteiten in de corporate wereld in vraag. De seriële aanwezigheid van het karakter legt de nadruk op de artificiële constructie en de reductie ervan tot behandelbare data.³⁸⁰ Hiernaast onderzoekt Young met haar persona ook het kunstenaarsprofiel als brand en hoe dit functioneert.³⁸¹ Door de constructie van een businesspersona heeft er zich een bepaalde herkenbaarheid gehecht aan Young als kunstenaar. Ze speelt daarbij met de tegelijk aanwezige herkenbaarheid en anonimiteit van haar personage die ze enerzijds bewust creëert om te infiltreren en anderzijds gewoon aanwezig is in de verwijzing van haar persona naar de commodificatie van identiteiten.³⁸² Ten slotte lijken er in haar kostuum uiterlijke betekenisdragers van gender aanwezig te zijn. Haar persona dat gekenmerkt wordt door een zekere androgynie en op een ongemakkelijke manier een kostuum draagt, laat enige conclusie over identiteit en gender in het midden. In de aangenomen 'transparantie' tussen beeld en achtergrond is het een breekpunt.³⁸³

³⁷⁷ Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

³⁷⁸ Gygax, "Extra (speech) power," 139.

³⁷⁹ Buskirk, "Original Copies," 67.

³⁸⁰ Bryan-Wilson, "Inside Job," 244.; Buskirk, "Contract with the audience," 122.

³⁸¹ Bryan-Wilson, "Inside Job," 243.

³⁸² Gygax, "Extra (speech) power," 139.

³⁸³ Smith en Watson, *Interfaces. Woman, Autobiography, Image, Performance*, 16.

Bijlagen

Ria Pacquée geïnterviewd door Ellen Van Driessche, 7 juni 2021

De eerste sporen van Madame lijken zich voor te doen in een performance die je deed in de kunstruimte Montevideo in Antwerpen in 1989. Je creëerde een karakter omdat je er niet als jezelf aanwezig wilde zijn. Vanwaar kwam het idee om een karakter te creëren dat je zelf ging spelen? Kwam dit vanuit een soort noodzakelijkheid? Hoe kwam uiteindelijk "Madame" hieruit voort?

Dit ontstond vanuit een soort onmacht. Montevideo is een heel grote ruimte, een soort opslagplaats in de haven, en ik wilde die ruimte voor mezelf beperken. Gedurende een week ben ik dus samen met iemand anders een huis aan het bouwen geweest met snelbouwstenen die je gewoon op elkaar moet zetten. De bedoeling was om er toch iets intiem van te maken. Tijdens de week van de opbouw had ik ook kippen gekocht en ze in het huis laten rondlopen. Daarnaast urineerde ik in de ruimte de dag van de performance zodat er een reuk in hing. Aangezien deze gelegenheid een performancefestival was waarbij Minus Delta T naar Antwerpen kwam met een hele grote steen en daarrond optredens gingen doen, wilde ik ook zelf aanwezig zijn bij het hele gebeuren. Ik was niet van plan zelf een echte performance te doen. Daarom probeerde ik een pop te maken die in het huis naar een kapotte televisie zou kijken. Doordat ik teveel tijd in het huis zelf had gestoken was er te weinig tijd om nog een pop te maken. Bovendien lukte het niet om een pop te maken van kippengaas die recht kon blijven zitten in de zetel. Uit onmacht dacht ik dat ik er dan maar zelf zou moeten gaan zitten aangezien ik in die periode toch ook bezig was met performance. Toch zag ik mezelf er niet zitten 'als Ria'. Ik wilde een eenzame vrouw creëren die misschien een tikkeltje marginaal was, in een kamer woonde die niet meer gekuist werd, Stella Artois drinkt en de hele dag naar de tv zit te kijken ook al is er geen beeld. Het idee van de massafiguur was toen nog niet aanwezig. Ik heb daar als die figuur een hele avond gezeten en a volonté pintjes gedronken. Het personage is dus ontstaan uit tijdsgebrek en omdat ik er niet als mezelf aanwezig wilde zijn. Verder had ik toen niet het idee om een alter ego of personage te creëren. Het was ook niet mijn plan om dit personage verder te laten meewandelen voor een gedeelte in mijn leven.

Een jaar later wilde ik iets op straat doen waarbij ik terug een soort huis ging creëren, in hout deze keer, gekend als *Waiting for my man who lost the war*. Omdat dit in Antwerpen plaatsvond wilde ik er niet als Ria gaan zitten en dacht ik terug aan die eerdere figuur. Dit werk ging

opnieuw over eenzaamheid. Daarna moest ik een performance in Brussel doen, het werk *Souvenirs of the Men I've Loved* en dacht wederom aan het karakter. Het personage is dus gegroeid met de jaren en de performances die ik deed. Ondertussen was ik meer beginnen werken met fotografie en gestopt met heel fysieke performances in de trant van body art. In de overgang naar fotografie vond ik dat er iets miste en, niet op een academische manier, dacht ik weer aan die figuur. Op dit moment was er toch al in mijn hoofd een meer algemeen beeld van een soort massafiguur. Ik wilde eigenlijk in de foto's, die ik zou trekken in Bokrijk, in de zoo, in Lourdes, etc. een massafiguur neerzetten. Omdat ik een vrouw ben was het zo simpel als een pruik en tweedehandskleren, die makkelijk te vinden waren, aantrekken. Toen is Madame beginnen ontstaan. Ik voelde dat er iets in die eerdere figuur zat en het verhaal van Madame is dus een paar jaar nadien ontstaan tussen performance en fotografie.

Kunstenars creëren al heel lang alter ego's en persona's in de beeldende kunst. Ik denk aan Marcel Duchamp als Rose Sélavy, Andy Warhol's publiek persona of Cindy Sherman en haar vele gedaantes. Zijn er bepaalde kunsthistorische referenties die u maakt of die u beïnvloeden bij de creatie van Madame en It en bijhorende werken?

Ik denk om eerlijk te zijn van niet omdat ik, bijvoorbeeld Cindy Sherman, niet kende in de jaren '80. Achteraf maken kunsthistorici de referentie wel en dan zie ik het ook. Toch is er een groot verschil met Sherman omdat zij allemaal andere figuren creëert en ik niet. Je moet er enerzijds rekening mee houden dat ik niet naar de academie ging, maar anderzijds werd er in die academie ook geen hedendaagse kunst besproken. Je moest toen nog maken wat de meester deed en ze waren er dus niet bezig met actuele kunst. Het is gewoon ontstaan en zo simpel is het.

Bij het begrip alter ego ligt in mijn master paper de nadruk op een volledig karakter, een rol of 'geheel' dat iemand speelt of aanneemt als een tweede ik of zelf. Daarentegen slaat een 'persona' meer op de telkens verschillende aspecten van een persoon die op bepaalde momenten naar voren komen. Mensen nemen telkens andere posities aan of gedragen zich divers in verschillende sociale situaties terwijl ze daar niet meteen een geheel ander persoon of een tweede 'ik' voor verzinnen. Zie je Madame en It als jouw alter ego's?

Ik denk dat de It figuur dichterbij mij ligt dan Madame omdat ik er ook tijdens mijn reizen veel mee gespeeld heb. Ik heb heel kort haar en ik zie er nogal androgyn uit. De mensen in de landen waar ik naartoe reisden wisten niet altijd goed of ik nu een man of vrouw was. Misschien had dit onderbewust ook met bescherming te maken, maar daar dacht ik toen niet echt bewust over

na. Daarnaast draait het bij It ook over onmacht aangezien de figuur veel probeert, maar het mislukt allemaal wat en dat zit ook in jezelf als kunstenaar. Madame plaats ik eerder in situaties. Als we bijvoorbeeld naar Lourdes gingen om het werk te maken, ging ik eerst als mezelf op verkenning samen met degene die de foto's ging nemen. We bepaalden toen bijvoorbeeld twee dagen lang waar we foto's gingen nemen. Er zat dus al een soort verhaal in mijn hoofd. Daarna kleepte ik mezelf op als Madame en dan was het zo dat de persoon die bij mij was foto's trok wanneer ik een situatie zag en poseerde. Madame is dus gebaseerd op snapshots. Dit weerspiegelde zich onder andere in degene die de foto's trok die vaak geen professionele fotograaf was. Er was bijvoorbeeld ook een schilder bij. Het zijn voor mij dus niet echt alter ego's. Als ik Madame speelde dan probeerde ik zo weinig mogelijk te spreken met mensen omdat ik volledig fotografisch dacht. Vanaf je begint te spreken hoor je je eigen stem en verdwijnt Madame een beetje op de achtergrond. Dit was voor mij iets heel dubbel.

Als je naar de werken van Madame kijkt beeld je je als kijker in dat je daar rondliep als Madame en actief deelnam aan de situatie, ook buiten de resterende beelden, maar het lijkt dus eerder te gaan over het snapshotgegeven dat Madame maakt. Het korte moment en de pose zijn belangrijk.

Ik liep rond en vanaf ik een goede situatie zag gebeuren nam ik een pose aan waar vervolgens een foto van werd getrokken. Dus ja, dat korte moment was heel belangrijk. Er was een wisselwerking tussen de persoon die mij volgde met de camera en mezelf.

Heb je de creatie van alter ego's op een bepaalde manier ervaren, specifiek als vrouwelijke kunstenaar?

Nee, ik denk van niet. De creatie van Madame wel omdat ik een vrouw ben en een realistische massafiguur wilde creëren. Dit zou moeilijker geweest zijn als man omdat er dan veel meer vermomming aan te pas komt. Het kwam niet vanuit een standpunt rond vrouw zijn.

Hebben Madame en It invloed gehad op jouw herkenbaarheid als kunstenaar of op jouw publiek persona?

Ja, want toen ik in de kunstwereld stapte en de leeftijd had waarop je carrière begint te maken kwamen de figuren tot stand. Ze hadden ook internationale aandacht. Art Forum was bijvoorbeeld langs geweest in de galerij van Annie Gentils en hadden daar een werk van Madame gezien. Even terzijde, ik werk niet met vaste galerijen. Ze hadden mij dan drie pagina's

gegeven in hun tijdschrift. Er kwamen dingen uit waarmee ik internationaal naam maakte. Toen ik bijvoorbeeld naar Wenen ging vroegen ze mij om een performance, maar omdat ik geen fysieke performances meer deed besliste ik om daar iets met de It figuur te doen.

Anonimiteit lijkt een grote rol te spelen in je werk. Hoe zie je dit in relatie tot de creatie van Madame en It?

Dit is voor mij geen simpele vraag. Ik zal een voorbeeld geven. Toen Madame nog niet echt Madame was, had ik in de Vooruit in Gent op een afterparty van *Chambre D'Amis* van Jan Hoet de rol van de toilet madame overgenomen. Zij kreeg dan wel het geld na de shift. Toen was de figuur van Madame nog niet gekend in de kunstwereld. Ik heb daar van 8u 's avonds tot 6 uur 's morgens gezeten en tegen de ochtend begonnen er uiteindelijk mensen mij te herkennen. Daarvoor heeft niemand mij herkend ook al ken ik veel mensen in Brussel en in die kunstwereld. Een toilet madame wordt bijna niet bekeken. Iedereen was aan het drinken, er werd geld gegooid en ik verkocht ook deodorant en sigaretten, maar er was helemaal geen connectie tot een uur of vier 's morgens mensen mij begonnen te herkennen doordat het woord zich verspreidde in de zaal. Toen was ik dus in de kunstwereld een soort van anoniem wat heel raar was.

Met It was dit anders omdat ik vaak opvallende voorwerpen mee had, zoals bijvoorbeeld een grote bol in Amsterdam. Desondanks verschoot ik vaak dat, ondanks dat mensen het beeld raar vonden, niemand echt in interactie trad. In Londen toen ik met een sandwichbord in het businesscenter stond, heb ik ooit wel eens voorgehad dat de politie mij kwam vertellen dat ik niet langer dan 5 of 10 min op dezelfde plaats mocht blijven. Verder zag niemand dat er foto's werden genomen. Het was echt en niemand heeft er aanstoot aan genomen, buiten dat ze wat moesten omlopen omdat ik in de weg stond. Ondanks dat It aanwezig was, was de figuur toch niet echt aanwezig in de maatschappij op dat moment. Mensen zien het liever niet. Moest je er nu heel onverzorgd en vuil uitzien of stinken zouden ze misschien harder reageren. Als je er nog enigszins gewoon uitziet, kijkt niemand op.

We zijn anoniemer dan we zelf denken. Nu met sociale media lijkt dit niet zo, maar toch blijft dit achter een scherm. Er is natuurlijk een verschil met echt bekende mensen, maar in de kunstwereld worden heel weinig mensen herkend. Panamarenko heeft hier bijvoorbeeld lang achter de hoek gewoond, maar werd nauwelijks herkend.

**Hoe zou je het gegeven mobiliteit in relatie tot de constructie van je alter ego's brengen?
 Kan de creatie van alter ego's (keuze)vrijheid betekenen in de constructie van een
 bepaalde identiteit of beeld?**

Er zijn mensen die bijvoorbeeld heel hun leven aan dezelfde praktijk werken, maar je hebt ook kunstenaars die aan veel verschillende dingen werken. Meer dan vroeger gebeurt dit nu. Jonge mensen zijn vaak met veel tegelijk bezig. In de jaren '70 was je bijvoorbeeld bezig met muziek en daar bleef het bij, maar nu is dit veel meer hybride. Ik weet niet of het echt verschillende 'identiteiten' zijn. Misschien zijn het verschillende ego's die bij elkaar komen in verschillende werken.

**Speelde controle een rol bij de creatie van Madame en It? Ik bedoel hiermee controle over
 bijvoorbeeld de constructie van identiteit of het beeld dat je van jezelf verspreid.**

Als ik Madame speel komt er heel veel toeval bij kijken omdat dat de werkelijkheid is. Je pikt in op wat er rond jou gebeurt. Ik gebruik de werkelijkheid die rond jou is zowel bij de It figuur als bij Madame. Na 'Spoleto' ben ik gestopt met Madame omdat ik voelde dat ik teveel controle had over het figuur en het verhaal. Ik wist bijvoorbeeld perfect hoe ik een pose moest aannemen en dan wist ik dat ik zeker niet heel mijn leven Madame ging spelen. Ik vond het niet meer leuk om te doen. Daarvoor zat er iets heel spontaan in. Ik had nog een paar meer verhalen kunnen doen omdat ik nog ideeën had, maar op een bepaald moment had ik genoeg van alles aan Madame, de kleren, de poses etc.

Het verhaal ontstaat ook tijdens het bewerkingsproces achteraf. Het verhaal in de realiteit is heel anders dan in het museum of de galerij. Je had bijvoorbeeld 50 foto's getrokken en dan bleven er 20 of 15 over waarmee je een verhaal en een compositie begint te maken zodat het op zichzelf kan bestaan. Het is zeker geen gewone registratie van wat er zich toen afspeelde.

**Zit er een bepaalde afstand tussen de alter ego's en jezelf? Denk je dat die afstand een
 bepaalde functie heeft of belangrijk is?**

Neen, ik denk van niet. Zoals ik reeds aanhaalde praatte ik zo weinig mogelijk als Madame omdat ik dan teveel Ria werd. In een bepaald werk vraagt Madame de weg en daar is dat natuurlijk wat moeilijker. Je voelt wel de kleren en de pruik van het personage aan je lichaam, maar je ziet jezelf niet lopen. Daarentegen zie je wel de situatie waar je naartoe gaat. Echt afstand is er niet, want dan is het Ria die teveel naar boven zou komen. Tijdens het spelen van Madame acteer ik zeker niet.

Is er dan meer afstand achteraf bij het bewerken van de fotoreeksen?

Als ik de uiteindelijke foto's zie dan is dat voor mij Madame in een bepaalde situatie. Ik ben het dan niet meer. Als ik in de realiteit speel dan ben ik het die de realiteit wil vastnemen. Achteraf is het dus volledig Madame. Nu heb ik ook geen binding meer met Madame. Ik ga ze nooit meer gebruiken in werken.

Madame en It lijken geen eigennamen te zijn. Madame is nog enigszins benoemend, maar It reduceert benoeming tot het hoogst noodzakelijke. Hoe verhouden de karakters zich tot hun naam of benoeming?

Bij Madame dient de benoeming om er een massafiguur van te maken. Bij de eerste performance in Montevideo had ik dit nog niet in mijn hoofd. Achteraf is het personage, ook het figuur in die performance, Madame genoemd. Misschien was de eerste keer bij *Toilet Madame*, maar dat ligt voor de hand. Het anonieme was wel al aanwezig. De It figuur is ontstaan aan de hand van een schilderij dat ik gekocht heb op de markt. Ik denk dat het een jongen is of een man die zijn moeder heeft geschilderd wat een beetje mislukt is. Het kan een pastoor zijn, maar evengoed iemand helemaal anders. Het is zo slecht geschilderd en ik vond het een grappig ding. Ik heb me lang afgevraagd wat het nu is, een man of een vrouw. Hier is die It figuur ook een beetje door ontstaan. Omdat mijn werk aanwezig was op een tentoonstelling in Japan kwamen er drie mensen uit Japan naar mijn huis. Zij zaten hier waar jij nu zit en waren de hele tijd aan het kijken naar dat schilderij dat hier boven de schouw hangt. Zij leken zich de hele tijd af te vragen wie dat zou kunnen zijn en op het einde van het bezoek vroeg de vertaalster mij effectief wie er op het schilderij stond. Dat vond ik grappig achteraf omdat ik op mijn manier hetzelfde had. Een gevoel van een soort dubbelheid. Dat dubbele heb ik dikwijls gebruikt. Ik ben een vrouw, maar ik zie er altijd een beetje halfslachtig uit. Als kind was ik een halve jongen dus dat dubbele heeft er altijd ingezet. Dit heeft denk ik ook invloed gehad op het ontstaan van It.

Je wordt wel eens beschreven als androgyn bij het spelen van je karakters. Hoe zie je die androgyniteit?

Mijn werken over Madame hebben in verschillende tentoonstellingen gehangen rond gender, maar ze zijn niet vanuit die invalshoek ontstaan. In de jaren '90 kwamen vragen rond gender ineens naar boven drijven. In Boston bijvoorbeeld waren er werken van Madame aanwezig op een gigantische tentoonstelling, waar ik de naam even van kwijt ben, die alleen maar over

gender ging. Bij de opening zou er een bekende travestiet optreden. Uiteindelijk kwam die niet opdagen, maar er waren wel veel andere travestieten aanwezig in het museum. Zij vonden Madame heel tof en sprekend omdat ze zichzelf erin zagen. Een soort stereotype weergave van vrouwelijkheid. Voor mezelf waren dit interessante nieuwe inzichten.

Bij de It figuur zat dit er misschien al wat meer in, maar niet dat ik het daarom bewust gecreëerd heb. Ik wilde iets creëren dat geen massafiguur, niet mij en geen man was, maar iets ertussen. Ik zie mezelf ook halfslachtig als persoon. De genderissue is iets heel natuurlijk voor mij. Ik ben er niet op een andere manier mee bezig geweest. De visie van gender op mijn werk is eerder ontstaan van buitenaf, maar daar heb ik zeker geen probleem mee. Ik ben er dan zelf ook over beginnen nadenken. Ik ben heel erg met mens-zijn begaan. Ik kijk heel veel naar buiten, naar mensen, bewegingen, gedrag etc. Het mens-zijn vind ik al moeilijk genoeg.

Heb je een groot verschil ervaren tussen het spelen van Madame en It?

Bij Madame speelde ik veel directer in op de omgeving zelf. Bij It had het meer te maken met het object dat ik meehad. Bij Madame nam ik meer poses aan dan bij It. Bij die laatste ging ik gewoon door een landschap.

Speelt performance een grotere rol bij It dan bij Madame?

Ja toch wel. Ik was toen net aan het overschakelen van performance naar fotografie en was ook bezig met snapshots. Het bestond toen nog maar net dat foto's snel ontwikkeld konden worden, net als kleuren fotokopies die zich toen ook ontwikkelden. Op die nieuwe technieken speelde ik in. Toeval en pose waren het performatief gedeelte bij Madame, maar fotografie speelde een grotere rol. Bij It heb ik besloten om het snapshot gedeelte achter mij te laten. De foto's zijn ook in zwart-wit wat voor meer afstand zorgt. Daarom is It afstandelijker terwijl Madame van iedereen is. Haar werken werden ook op doek gekleefd net zoals familiefoto's die je als cadeau geeft. Toen was dat een belangrijk gegeven. Echte fotografen hadden een afschuw van snapshots, de snelle ontwikkeling van foto's en de foto's plakken op doek. Alles wat je niet kon doen in fotografie werd weerspiegeld in de werken van Madame.

Heeft u nagedacht over een bepaalde houding van het publiek tegenover Madame of It?

Neen, ik denk niet zo na over hoe de werken ontvangen worden bij de kijker. Madame zou zonder de kunstwereld wel niet tot leven zijn gekomen. Moesten die foto's bijvoorbeeld gewoon verkocht worden op de rommelmarkt zou niemand ernaar kijken.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Hilde Van Gelder, *Armelle en Hendrike*, 2021. Digitaal.

Foto gemaakt door Hilde Van Gelder in het kader van de activiteiten van De Blinkerd.

Afb. 2. Man Ray, *Marcel Duchamp (Rose Sélavy)*, 1923. Gelatine zilverprint, 22.1 × 17.6 cm.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. nr. 84.XM.1000.80.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<https://www.getty.edu/art/collection/objects/46763/man-ray-rose-selavy-marcel-duchamp-american-1923/>.

Afb. 3. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977. Gelatine zilverprint, 24.1 x 19.2 cm.

Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel, inv. nr. 811.1995, in bruikleen aan het Museum of Modern Art, New York City.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<https://www.moma.org/collection/works/56515>.

Afb. 4. Ria Pacquée, *The Girl Who was Never Asked to Marry*, 1988. Foto's in kleur op canvas geprint, 6 x (40 x 50 cm).

Laatste toegang 8 augustus 2021,

<https://galleryviewer.com/nl/kunstwerk/21518/the-girl-who-never-was-asked-to-marry>.

Afb. 5. Ria Pacquée, *geen titel*, 1982. Performance Montevideo, Antwerpen, foto in kleur op canvas geprint, 40 x 50 cm.

Liesbeth Decan, *Conceptual, Surrealist, Pictorial* (Leuven: Leuven University Press, 2016), pl. 6.

Afb. 6. Ria Pacquée, *Souvenirs of the Men I've Loved*, 1984. Performance, Brussel.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://riapacquee.com/#works>.

- Afb. 7. Ria Pacquée, *La Santa Scala*, 1986. Performance, Rome.
Laatste toegang 8 augustus 2021,
<http://superdemocratie.ensembles.org/actors/ria-pacquee?item=4030&locale=de>.
- Afb. 8. Ria Pacquée, *Have you accepted that whatever seems to be is not, and that which seems not to be is?*, 1991. Performance, Londen, 6 zwart-wit foto's.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 30-31.
- Afb. 9. Ria Pacquée, *The day "it" took an initiative. A story of an unsuccessful experience*, 1992. Performance, Wenen, 6 zwart-wit foto's.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 42-43.
- Afb. 10. Ria Pacquée, *The Car*, 1992. Performance, Antwerpen, 6 zwart-wit foto's.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 38-39.
- Afb. 11. Ria Pacquée, *Madame Looking for Contact in Public Bars*, 1988. Performance, 6 foto's in kleur op canvas geprint.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 27.
- Afb. 12. Ria Pacquée, *Madame visiting the National Garden Festival hoping to see the Princess*, 1990. Performance, Newcastle, 16 foto's in kleur op canvas geprint.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 24-25.
- Afb. 13. Ria Pacquée, *The Collector of Stones*, 1992. Performance, Furka, 6 zwart-wit foto's.
Stella Santacatterina, *Ria Pacquée*, uitg. door. Lieve Vanhoyland, tent. cat., Hasselt, Provinciaal Museum (Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1995), 32-33.
- Afb. 14. Ria Pacquée, *Madame going on pilgrimage to Lourdes*, 1989. Performance, Lourdes,

foto's in kleur op canvas geprint, 16 x (50 x 70 cm).

Liesbeth Decan, *Conceptual, Surrealist, Pictorial* (Leuven: Leuven University Press, 2016), pl. 9.

Afb. 15. Ria Pacquée, *Toilette Madame*, 1986. Performance, Gent.

Laatste toegang 8 augustus 2021,

<http://superdemocratie.ensembles.org/actors/ria-pacquee?item=4030&locale=de>.

Afb. 16. Ria Pacquée, *Madame searching for the right direction, without seeing the beauty of the city*, 1991. Performance, Spoleto, 12 foto's in kleur op canvas geprint.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://riapacquee.com/#works>.

Afb. 17. Carey Young, *My Megastore - solo show of site specific works at Virgin Megastore, London*, 2001.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/my-megastore>.

Afb. 18. Carey Young, *Conflict Management*, 2003. Performance, professionele arbiter, tafel, stoelen, twee mededelingenborden, reclame in de media, leden van het publiek.

Budapest, Museum Ludwig.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/conflict-management>.

Afb. 19. Carey Young, *The Vision Machine*, 2020. Single-channel HD video (4K), kleur, geluid, 16:9, 13 min. 27 sec.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/visionmachine>.

Afb. 20. Carey Young, *Everything You've Heard is Wrong*, 1999. Single-channel video, 6 min. 35 sec. Londen, Photographers' Gallery.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/everything-youve-heard-is-wrong>.

- Afb. 21. Carey Young, *I am a Revolutionary*, 2001. Single-channel video, looped, 4 min. 8 sec.
Southampton, Film & Video Umbrella in samenwerking met John Hansard Gallery.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/i-am-a-revolutionary>.
- Afb. 22. Carey Young, *Lines Made by Walking*, 2003. Fotografische transparanten van 35 mm
in een looped sequentie met een 2 sec. interval, 175 x 263 cm voor projectie.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/lines-made-by-walking>.
- Afb. 23. Carey Young, *Product Recall*, 2007. Single-channel video, looped, 4 min. 27 sec.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/product-recall>.
- Afb. 24. Carey Young, *Terms and Conditions*, 2004. Single-channel video, looped, 3 min. 25
sec.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/terms-and-conditions>.
- Afb. 25. Carey Young, *Speechcraft*, 2007. Performance. New York, Creative Time. Toronto,
The Power Plant. Londen, Hayward Gallery.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/speechcraft>.
- Afb. 26. Carey Young, *It's for You*, 2009. Vinyl tekst. St. Louis, Contemporary Art Museum.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/its-for-you>.
- Afb. 27. Carey Young, *Positive Buzz*, 2001. Vinyl tekst, variabele dimensies.
Laatste toegang 7 augustus 2021,
<http://www.careyyoung.com/works#/positive-buzz>.

Afb. 28. Carey Young, *Inventory*, 2007. Vinyl tekst en inkt op papier, variabele dimensies.

Lissabon, Christina Guerra Contemporary Art. New York, Paula Cooper Gallery.

Detroit, Museum of Contemporary Art. Basel Art Fair, Paula Cooper Gallery. Toronto,

The Power Plant. Heidelberg, Heidelberg Kunstverein. Birmingham, Eastside Projects.

Porto, Galeria Nuno Centeno.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/inventory>.

Afb. 29. Carey Young, *Nothing Ventured*, 2000. Call center, script geschreven door de

kunstenares, directe telefoonverbinding, telefoon, bureau, stoel, cassette recorder en

tapes, transcriptie van resulterende conversaties, inkt op papier. Londenfig-1.

Laatste toegang 7 augustus 2021,

<http://www.careyyoung.com/works#/nothing-ventured>.

Afbeeldingen

Afb. 1 Hilde Van Gelder, *Armelle en Hendrike*, 2021. Digitaal.

Foto gemaakt door Hilde Van Gelder in het kader van de activiteiten van De Blinkerd.



Afb. 2 Man Ray, *Marcel Duchamp (Rose Sélavy)*, 1923.

Gelatine zilverprint, 22.1 × 17.6 cm.

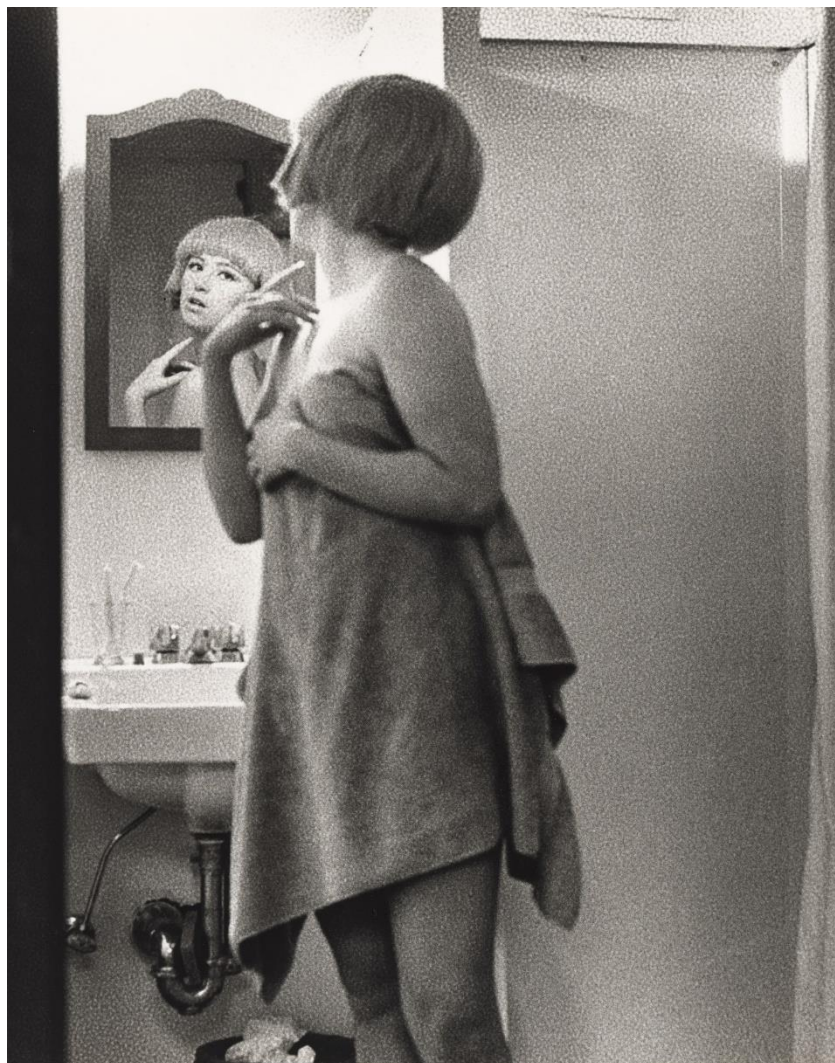
Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. nr. 84.XM.1000.80.



Afb. 3 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #2*, 1977.

Gelatine zilverprint, 24.1 x 19.2 cm.

Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel, inv. nr. 811.1995, in bruikleen aan het Museum of Modern Art, New York City.



Afb. 4 Ria Pacquéé, *The Girl Who was Never Asked to Marry*, 1988. Foto's in kleur op canvas
 geprint, 6 x (40 x 50 cm).



Afb. 5 Ria Pacquéé, *geen titel*, 1982. Performance Montevideo, Antwerpen, foto in kleur op
 canvas geprint, 40 x 50 cm.



Afb. 6 Ria Pacquée, *Souvenirs of the Men I've Loved*, 1984. Performance, Brussel.



Afb. 7 Ria Pacquée, *La Santa Scala*, 1986. Performance, Rome.



Afb. 8 Ria Pacquée, *Have you accepted that whatever seems to be is not, and that which seems not to be is?*, 1991. Performance, Londen, 6 zwart-wit foto's.



Afb. 9 Ria Pacquée, *The day "it" took an initiative. A story of an unsuccessful experience*, 1992. Performance, Wenen, 6 zwart-wit foto's.





Afb. 10 Ria Pacquéé, *The Car*, 1992. Performance, Antwerpen, 6 zwart-wit foto's.



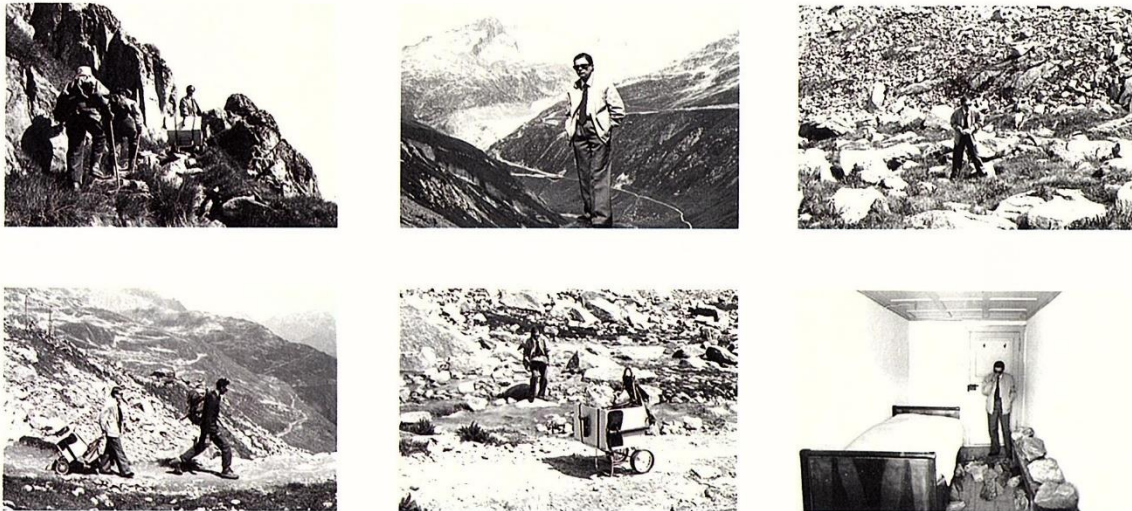
Afb. 11 Ria Pacquée, *Madame Looking for Contact in Public Bars*, 1988. Performance, 6 foto's in kleur op canvas geprint.



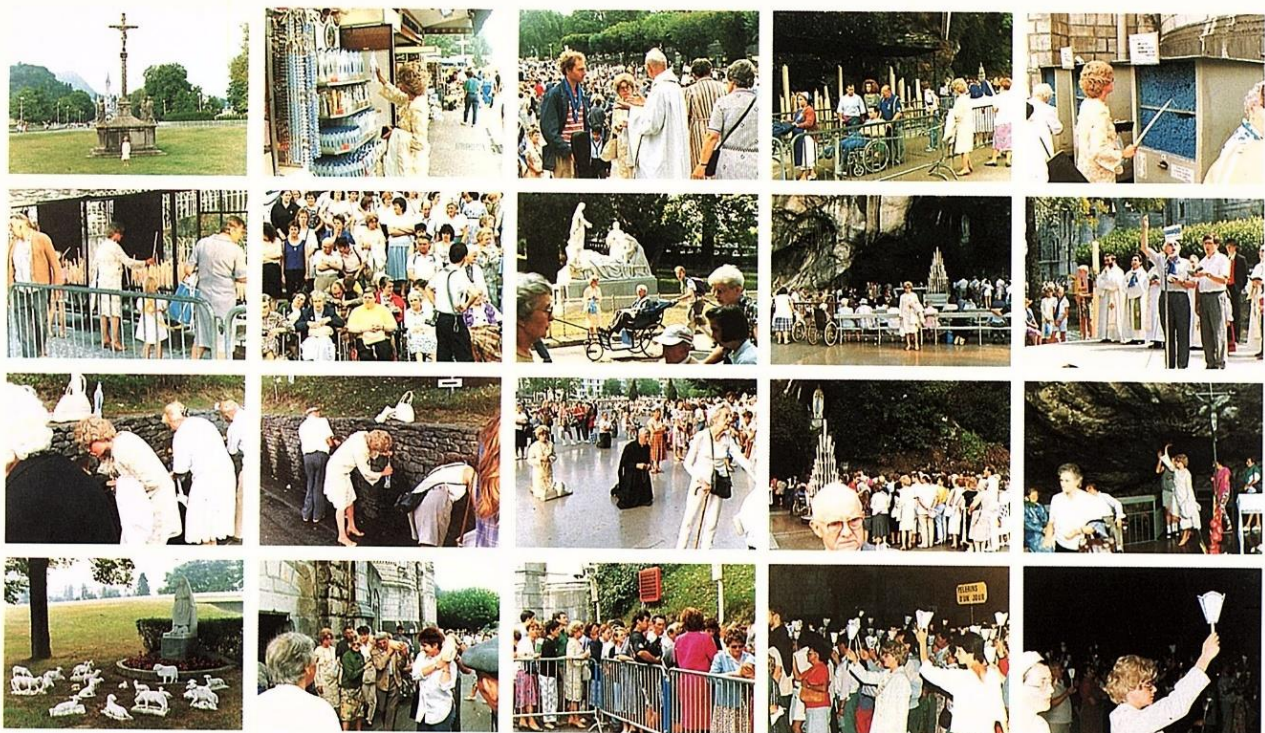
Afb. 12 Ria Pacquée, *Madame visiting the National Garden Festival hoping to see the Princess*, 1990. Performance, Newcastle, 16 foto's in kleur op canvas geprint.



Afb. 13 Ria Pacquéé, *The Collector of Stones*, 1992. Performance, Furka, 6 zwart-wit foto's.



Afb. 14 Ria Pacquéé, *Madame going on pilgrimage to Lourdes*, 1989. Performance, Lourdes, foto's in kleur op canvas geprint, 16 x (50 x 70 cm).



Afb. 15 Ria Pacquée, *Toilette Madame*, 1986. Performance, Gent.



Afb. 16 Ria Pacquée, *Madame searching for the right direction, without seeing the beauty of the city*, 1991. Performance, Spoleto, 12 foto's in kleur op canvas geprint.

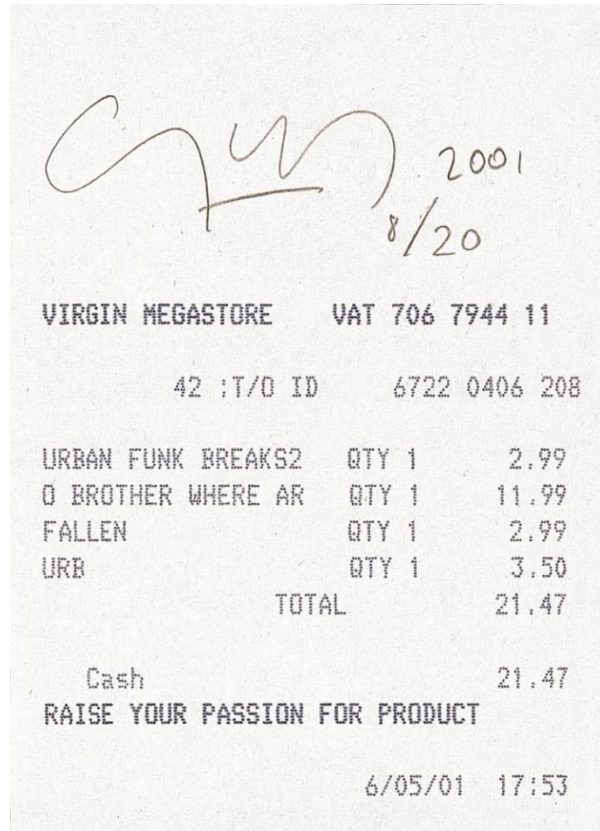


Afb. 17 Carey Young, *My Megastore* - solo show of site specific works at Virgin Megastore, London, 2001.



Publicity image for the Show, foto door Effie Paleologou.



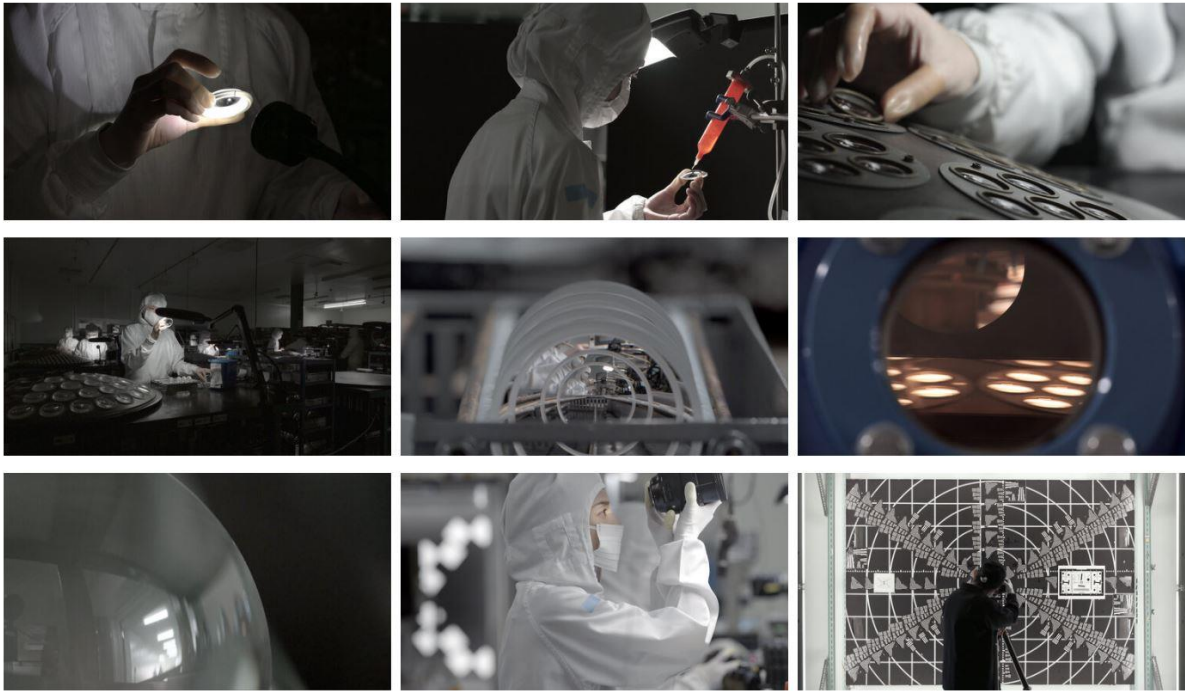


Afb. 18 Carey Young, *Conflict Management*, 2003. Performance, professionele arbiter, tafel, stoelen, twee mededelingenborden, reclame in de media, leden van het publiek. Budapest, Museum Ludwig.





Afb. 19 Carey Young, *The Vision Machine*, 2020. Single-channel HD video (4K), kleur, geluid, 16:9, 13 min. 27 sec.



Afb. 20 Carey Young, *Everything You've Heard is Wrong*, 1999. Single-channel video, 6 min. 35 sec. Londen, Photographers' Gallery.



Afb. 21 Carey Young, *I am a Revolutionary*, 2001. Single-channel video, looped, 4 min. 8 sec. Southampton, Film & Video Umbrella in samenwerking met John Hansard Gallery.



Afb. 22 Carey Young, *Lines Made by Walking*, 2003. Fotografische transparanten van 35 mm in een loopend sequentie met een 2 sec. interval, 175 x 263 cm voor projectie.



Afb. 23 Carey Young, *Product Recall*, 2007. Single-channel video, looped, 4 min. 27 sec.



Installatiezicht in The Power Plant, Toronto. Foto door Raphael Goldchain.

Afb. 24 Carey Young, *Terms and Conditions*, 2004. Single-channel video, looped, 3 min. 25 sec.



Afb. 25 Carey Young, *Speechcraft*, 2007. Performance. New York, Creative Time. Toronto, The Power Plant. Londen, Hayward Gallery.

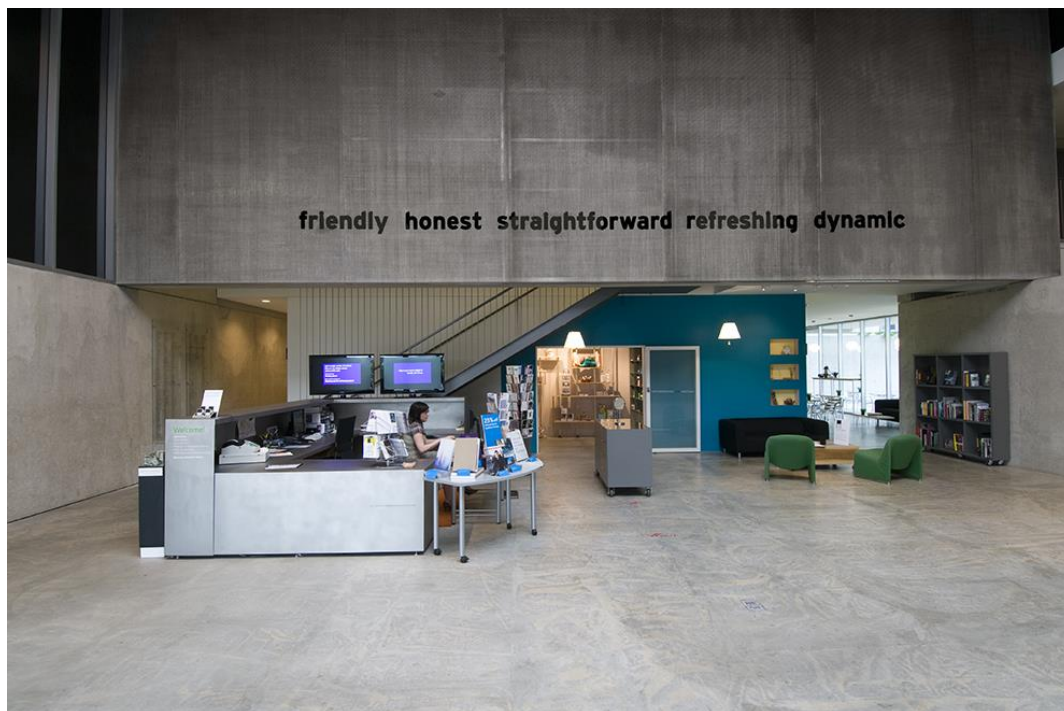


Performance in Hayward Gallery. Spreker is Carey Young. Foto door Ana Escobar.



Performance in Hayward Gallery. Spreker is George Jerjian. Foto door Ana Escobar.

Afb. 26 Carey Young, *It's for You*, 2009. Vinyl tekst. St. Louis, Contemporary Art Museum.



Installatiezicht in St. Louis Contemporary Art Museum.

Afb. 27 Carey Young, *Positive Buzz*, 2001. Vinyl tekst, variabele dimensies.





Afb. 28 Carey Young, *Inventory*, 2007. Vinyl tekst en inkt op papier, variabele dimensies.

Lissabon, Christina Guerra Contemporary Art. New York, Paula Cooper Gallery.

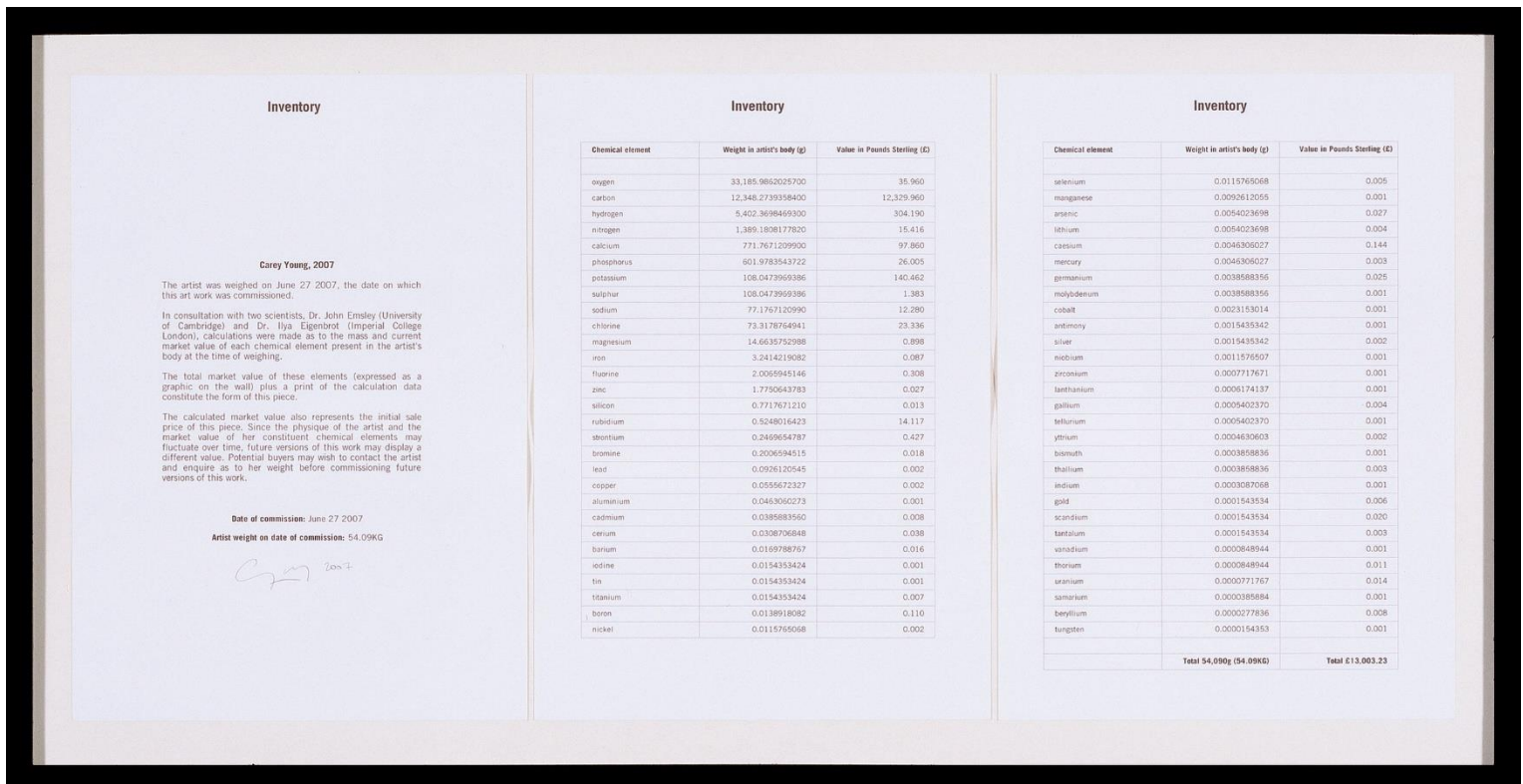
Detroit, Museum of Contemporary Art. Basel Art Fair, Paula Cooper Gallery. Toronto,

The Power Plant. Heidelberg, Heidelberg Kunstverein. Birmingham, Eastside Projects.

Porto, Galeria Nuno Centeno.



Installatiezicht Heidelberger Kunstverein, 2010.



Afb. 29 Carey Young, *Nothing Ventured*, 2000. Call center, script geschreven door de kunstenaress, directe telefoonverbinding, telefoon, bureau, stoel, cassette recorder en tapes, transcriptie van resulterende conversaties, inkt op papier. Londenfig-1.

